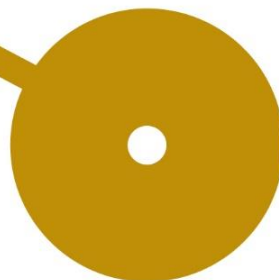


Propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Cuerdas de Diego Sánchez Haase

José Daniel Cabrera Flores

10/2021





Propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Cuerdas de Diego Sánchez Haase

José Daniel Cabrera Flores

Projeto apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, clarinete.

Professor Orientador

José Parra

A mis padres, Gloria Beatriz Flores y José Domingo Cabrera.

A Cantalicio Guerrero y a los clarinetistas de mi patria.

Agradecimientos

Han sido dos años... Pienso que no existe mejor sensación que verse en donde uno anheló estar. Viene a mí tanta gente a la que me debo. Recuerdo a un amigo decir que uno no da cuenta del paso del tiempo cuando está feliz, y es cierto, me acaba de ocurrir. Porque recuerdo como si fuera ayer que llegué a Oporto, con tantas ganas, tantos sueños, tanta responsabilidad. Hoy culmino esta etapa y vuelvo a mi lugar feliz más curioso, más consciente, más tolerante.

A mi familia. Inmensa. A mi papá, que con su ejemplo me enseña que más allá de todo, lo más importante es perseguir siempre la felicidad. A mi hermana Magalí, que cada día me da esa energía vital para continuar. A Rosa, por hacer que todo funcione siempre. A mi Vane, por ser refugio y por traer tanta calma a mi vida. Mi tío Alfredo, estandarte vital de este transitar.

Al maestro Antonio Saiote, por tanta humanidad. Por inculcarme este sendero de respeto a la música y a la vida.

Al profesor José Parra. Por la amistad, por la inmejorable guía y los consejos. Por cuidar con tanto esmero este trabajo.

A mis compañeros de la ESMAE, al profesor Nuno Pinto, la profesora Elsa, mi querido Tiago Bento, por tanta buena música compartida.

Al maestro Sánchez Haase, por su amistad y por su música.

A Yanina, Daniel Moreira y Kathya Galleguillos, por su tiempo.

A mis amigos todos. Paulo y Ana, Koppe, Belen, Liki, Bebi, Ore, Mauro, y tantos otros, por recordarme siempre que un lugar me espera allá.

A mis queridos compañeros y directivos de la OSN, a mis alumnos de la FADA y el IMA, por la paciencia. A Rubén, Christian y Carlos, por simplificar todo lo relacionado a los compromisos profesionales. Eternamente agradecido con todos los que me apoyaron en esta travesía.

Resumen

Este trabajo investigativo presenta una propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Orquesta de cuerdas del compositor paraguayo Diego Sánchez Haase.

Este estudio intenta abordar el proceso de interpretación del concierto a partir de la recreación del proceso de composición, otorgando especial atención al análisis de la obra, a las expresiones folclóricas recurrentes, y a la utilización de técnicas extendidas en el instrumento solista.

Una revisión crítica de la partitura, desde una perspectiva técnico-interpretativa, dará como resultado una edición revisada que contemplará modificaciones o sugerencias de articulaciones y digitaciones, y será incluida en los anexos del presente trabajo.

Palabras claves

Concierto para clarinete, Diego Sánchez Haase, música paraguaya, mitología guaraní, técnicas extendidas.

Abstract

The following research presents an interpretation of Concerto for Clarinet and String Orchestra by the paraguayan composer Diego Sánchez Haase.

This study tries to approach the process of interpretation of the concert from the recreation of the composition process, paying special attention to the analysis of the work, to the recurring folkloric expressions, and to the use of extended techniques in the solo instrument.

A critical review of the score, from a technical-interpretative perspective, will result in a revised edition that will contemplate modifications or suggestions of articulations and fingerings, and will be included in the annexes of this work.

Keywords

Concerto for clarinet, Diego Sánchez Haase, paraguayan music, guaraní mythology, extended techniques.

ÍNDICE

Introducción	1
Justificación	2
Objetivos	3
Objetivo General	3
Objetivos Secundarios	3
Metodología	4
Capítulo 1. Revisión bibliográfica	5
1.1 Tradición Musical en el Paraguay. Breve contextualización sociocultural e histórica	5
1.2 Mitología Guaraní	6
1.2.1 <i>Taú y Kerana</i> . La Leyenda	8
1.2.2 <i>Mbói Tu ñ</i>	9
1.2.3 <i>Jasy Jatere</i>	10
1.2.4 <i>Pombero</i>	11
Capítulo 2. El Concierto	14
2.1 Gestación de la idea del concierto	14
2.2 Análisis de la obra	15
2.2.1 <i>Mbói tu í</i> (1º movimiento)	17
2.2.2 <i>Jarú</i> (2º movimiento)	27
2.2.3 <i>Pajé</i> (3º movimiento)	38
2.2.4 <i>Sarambi</i> (4º movimiento)	42
2.3 Técnicas extendidas utilizadas en el concierto	47
2.3.1 <i>Glissando</i>	47
2.3.2 Multifónicos	48
2.3.3 <i>Frullato</i>	49
2.3.4 <i>Slap tongue</i>	50
2.3.5 <i>Breath o Air Sounds</i>	50
Capítulo 3. Propuesta Interpretativa	52
3.1 <i>Mbói Tu ñ</i> (1º movimiento)	53
3.2 <i>Jarú</i> (2º movimiento)	59
3.3 <i>Pajé</i> (3º movimiento)	65

3.4 <i>Sarambi</i> (4º movimiento)	68
Conclusiones	71
Bibliografía	77
Anexos	79
Anexo I. Edición revisada y modificada de la partitura de clarinete del concierto	79
Anexo II. Carta de conformidad del compositor Diego Sánchez Haase	92
Anexo III. Entrevista a Diego Sánchez Haase	93
Anexo IV. Entrevista a Kathya Galleguillos	97
Anexo V. Biografía Diego Sánchez Haase	100
Anexo VI. Biografía Kathya Galleguillos Díaz	102

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Mapa del Paraguay	5
Ilustración 2. Mbói Tu'í	10
Ilustración 3. Jasy Jatere	11
Ilustración 4. Pombero	14
Ilustración 5. 1º movimiento. Esquema global	17
Ilustración 6. 1º movimiento. Compases 1-5. Tema A	18
Ilustración 7. 1º movimiento. Compases 24-25. Tema B	18
Ilustración 8. 1º movimiento. Compases 1-2. Tema A. Motivo 1	19
Ilustración 9. 1º movimiento. Compases 3-4. Tema A. Motivo 2	19
Ilustración 10. 1º movimiento. Compases 5-8. Re-exposición. Motivos 1 y 2	19
Ilustración 11. 1º movimiento. Compás 12. Motivo 2 con variación	20
Ilustración 12. 1º movimiento. Compases 13-19. Movimiento secuencial por 1/2 tonos y 4ª	20
Ilustración 13. 1º movimiento. Compases 22-23. Intervención orquestal. Movimiento contrario	20
Ilustración 14. 1º movimiento. Compás 23. Pasaje virtuoso del clarinete. Tonos enteros 3ª y 4ª	21
Ilustración 15. 1º movimiento. Compases 24-25. Tema B. Motivo 3	21
Ilustración 16. 1º movimiento. Compases 27-28. Tema C. motivo 4	21
Ilustración 17. 1º movimiento. Compás 27. Tema C. Acompañamiento lineal	22
Ilustración 18. 1º movimiento. Compases 31-33. Puente. Textura contrapuntística	22
Ilustración 19. 1º movimiento. Compases 35-39. Motivo 1. Línea ascendente	22
Ilustración 20. 1º movimiento. Compases 43-48. Tema B. Reducción motívica	23
Ilustración 21. 1º movimiento. Compases 47-48. Elisión	23
Ilustración 22. 1º movimiento. Compases 55-56. Puente. Secuencia de 1/2 y 4ª	24
Ilustración 23. 1º movimiento. Compases 57-60. Puente. Sección rítmica	24
Ilustración 24. 1º movimiento. Compases 61-62. Motivo 4, transpuesto una 5ª ascendente ..	25
Ilustración 25. 1º movimiento. Compases 68-71. Motivo 2 con variación, transpuesto una 3ª ascendente	25
Ilustración 26. 1º movimiento. Compás 71. Motivo 3 con variación, transpuesto una 4ª descendente	25

Ilustración 27. 1º movimiento. Compás 74-75. Motivo 4 con variación, transpuesto una 4ª descendente por enarmonía	25
Ilustración 28. 1º movimiento. Compases 77-79. Coda. Material del Tema B	26
Ilustración 29. 1º movimiento. Compases 84-85. Coda. Tema A. Motivo 1	26
Ilustración 30. 2º movimiento. Esquema global	27
Ilustración 31. La escalinata de Antequera. Postal número 4	28
Ilustración 32. Seis postales de Asunción. La escalinata de Antequera. Diego Sánchez Haase	29
Ilustración 33. 2º movimiento. Compases 1-5. Centricidad	29
Ilustración 34. 2º movimiento. Compases 3-6. Tema A. Relación de 4ª. Expansión interválica	30
Ilustración 35. 2º movimiento. Compases 7-11. Tema A. Cluster de semitonos	30
Ilustración 36. 2º movimiento. Compases 3-4. Tema A. Células 1 y 2	30
Ilustración 37. 2º movimiento. Compás 12. Tema A. Primera Variación	30
Ilustración 38. 2º movimiento. Compás 16. Tema A. Segunda Variación	31
Ilustración 39. 2º movimiento. Compases 12-19. Puente	31
Ilustración 40. Estructura rítmica del acompañamiento de la Polca Paraguaya. Florentín Giménez	32
Ilustración 41. 2º movimiento. Compases 21-24. Tema B. Estructura rítmica del acompañamiento	32
Ilustración 42. 2º movimiento. Compases 20-28. Tema B. Tonos enteros	32
Ilustración 43. 2º movimiento. Compases 30-32. Elisión. Tema B, transpuesto una 3ª descendente	32
Ilustración 44. 2º movimiento. Compases 37-39. Puente. Desarrollo contrapuntístico	33
Ilustración 45. 2º movimiento. Compases 41-44. Tema A1. Relación de 4ª	33
Ilustración 46. 2º movimiento. Compases 58-62. Tema C	33
Ilustración 47. 2º movimiento. Compases 66-67. Tema C. Primera Variación	34
Ilustración 48. 2º movimiento. Compases 73-75. Tema C. Segunda variación	34
Ilustración 49. 2º movimiento. Compases 93-98. Tema A. Intervención orquestal	34
Ilustración 50. 2º movimiento. Compases 104-113. Puente	35
Ilustración 51. 2º movimiento. Compases 124-131. Tema B. Línea melódica distribuida entre la orquesta y el clarinete	35
Ilustración 52. 2º movimiento. Compases 146-150. Tema A. Distribución entre el clarinete y la orquesta	36

Ilustración 53. 2º movimiento. Compases 167-170. Tema C. Multifónicos	36
Ilustración 54. 2º movimiento. Compases 181-188. Coda. Material temático A	37
Ilustración 55. 2º movimiento. Compases 192-196. Coda. Escala por tonos enteros, semitono descendente y movimiento cadencial final	37
Ilustración 56. 3º movimiento. Esquema global	38
Ilustración 57. 3º movimiento. Compases 3-4. Tema A. Motivo a y b	39
Ilustración 58. 3º movimiento. Compases 6-7. Tema A, 2ª descendente	39
Ilustración 59. 3º movimiento. Compases 9-10. Tema B	39
Ilustración 60. 3º movimiento. Compás 11. Tema A, 3ª descendente	40
Ilustración 61. 3º movimiento. Compás 12. Tema A, motivo b invertido	40
Ilustración 62. 3º movimiento. Compases 15-18. Tema B. Inversión interválica	40
Ilustración 63. 3º movimiento. Compases 19-20. Tema A. Motivo a, con variación	40
Ilustración 64. 3º movimiento. Compases 26-27. Tema B, con variación	41
Ilustración 65. 3º movimiento. Compases 34-36. Tema A, re-exposición	41
Ilustración 66. 3º movimiento. Compases 40-42. Codetta	41
Ilustración 67. 4º movimiento. Esquema global	42
Ilustración 68. Mercado Guasú, postal número seis	42
Ilustración 69. Seis postales de Asunción. El mercado guasú. Diego Sánchez Haase	43
Ilustración 70. 4º movimiento. Compases 1-4. Centricidad	43
Ilustración 71. 4º movimiento. Compases 3-7. Tema A, tonos enteros	44
Ilustración 72. 4º movimiento. Compases 15-19	44
Ilustración 73. 4º movimiento. Compases 25-27. Tema B, tritono	44
Ilustración 74. 4º movimiento. Compases 33-41. Tema B, glissando	45
Ilustración 75. 4º movimiento. Compases 57-60. Puente, material temático A y B	45
Ilustración 76. 4º movimiento. Compases 72-85. Tema B, con variaciones	45
Ilustración 77. 4º movimiento. Compases 95-98. Puente. Desarrollo contrapuntístico	46
Ilustración 78. 4º movimiento. Compases 101-105. Tema A, re-exposición	46
Ilustración 79. 4º movimiento. Compases 109-116. Coda	46
Ilustración 80. 1º movimiento. Compases 45-48. Glissando	48
Ilustración 81. 2º movimiento. Compases 58-64. Glissando	48
Ilustración 82. 2º movimiento. Compases 167-169. Multifónicos	49
Ilustración 83. 3º movimiento. Compases 20-21. Multifónicos	49
Ilustración 84. 2º movimiento. Compases 118-124. Frullato	49
Ilustración 85. 2º movimiento. Compases 175-178. Slap tongue	50

Ilustración 86. 3º movimiento. Compases 24-25. Mutación sonido de aire a sonido real.....	51
Ilustración 87. 1º movimiento. Compases 1-8	53
Ilustración 88. 1º movimiento. Compases 12-19	55
Ilustración 89. 1º movimiento. Compases 24-25	55
Ilustración 90. 1º movimiento. Compases 27-30	56
Ilustración 91. 1º movimiento. Compases 43-48	57
Ilustración 92. 1º movimiento. Compases 56-60	57
Ilustración 93. 2º movimiento. Compases 1-19	59
Ilustración 94. 2º movimiento. Compases 1-5	59
Ilustración 95. 2º movimiento. Compases 13-19	60
Ilustración 96. 2º movimiento. Compases 20-31	60
Ilustración 97. 2º movimiento. Compases 41-57	61
Ilustración 98. 2º movimiento. Compases 58-64	62
Ilustración 99. 2º movimiento. Compases 73-81	62
Ilustración 100. 2º movimiento. Compases 118-124	63
Ilustración 101. 2º movimiento. Compases 167-169	63
Ilustración 102. 2º movimiento. Digitación para el compás 167	63
Ilustración 103. 2º movimiento. Compases 171-173	64
Ilustración 104. 2º movimiento. Digitación para el compás 171	64
Ilustración 105. 2º movimiento. Compases 189-196	64
Ilustración 106. 3º movimiento. Compases 1-7	65
Ilustración 107. 1º movimiento. Compases 86-89. Sonata. F. Poulenc	66
Ilustración 108. 3º movimiento. Compases 9-10	66
Ilustración 109. 3º movimiento. Digitación de compás 20	66
Ilustración 110. 3º movimiento. Digitación de compás 27	67
Ilustración 111. 3º movimiento. Compases 24-25	67
Ilustración 112. 3º movimiento. Compases 34-43	67
Ilustración 113. 4º movimiento. Compases 1-23	68
Ilustración 114. 4º movimiento. Compases 33-41	69
Ilustración 115. 4º movimiento. Compases 46-62	70

Introducción

Este trabajo investigativo presenta una propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Orquesta de Cuerdas del compositor paraguayo Diego Sánchez Haase. La investigación se enmarca en el programa de Máster con énfasis en Interpretación Artística de la Escuela Superior de Música y Artes del Espectáculo – ESMAE (Porto, Portugal).

El concierto de Sánchez Haase manifiesta una fuerte presencia de la mitología guaraní en su discurso musical, haciendo uso de su faceta más colorida y descriptiva. El material motivico de los diversos movimientos se nutre de la rica galería de protagonistas que encontramos en la mitología indígena y la creación literaria que resulta de ella. Es posible, también, observar el impacto de la música popular paraguaya en la obra. El concierto incorpora, por ejemplo, la influencia explícita de la polca paraguaya, incorporando su vivo carácter y creando una fusión de este elemento popular con un lenguaje más contemporáneo. Director de Orquesta, clavecinista e investigador, Diego Sánchez Haase es considerado una de las figuras principales en el ámbito de la música culta en el Paraguay y se sitúa como uno de los compositores nacionales más solicitados a nivel internacional en la actualidad.

El objetivo principal de esta investigación es buscar un acercamiento profundo a los procesos de creación y recreación del concierto. Será dada una especial atención a sus influencias musicales y expresiones folklóricas recurrentes. La investigación incluirá un análisis de la obra y una discusión sobre la utilización de técnicas extendidas en el instrumento solista. Una revisión crítica de la partitura, desde una perspectiva técnico-interpretativa, dará como resultado una edición revisada que contemplará modificaciones o sugerencias de articulaciones y digitaciones, y será incluida en los anexos del presente trabajo.

Justificación

El interés de presentar una propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Orquesta de Cuerdas de Diego Sánchez Haase surge como resultado de una necesidad real en el ámbito bibliográfico musical del Paraguay. Este país, situado en el corazón de América del Sur, asiste a un acentuado proceso de desarrollo en el plano socio-cultural que también se refleja en el plano académico, en el cual la especialización va cobrando un creciente protagonismo. Las investigaciones científicas de rigor que corrigen dichas carencias adquieren, por tanto, una gran relevancia y justifican su planificación, proyección y creación.

Objetivos

Objetivo General

Mi objetivo general es el de presentar una propuesta interpretativa y una revisión crítica del Concierto para Clarinete y Orquesta de Cuerdas de Diego Sánchez Haase, que pueda fomentar la visibilidad y ejecución del concierto, promocionando su reconocimiento como parte de la literatura clarinetística actual.

Objetivos Secundarios

Entre los objetivos secundarios de esta investigación están:

- a) Discutir las implicaciones de la narrativa mitológica en la creación y la interpretación de la obra.
- b) Elaborar un análisis armónico y morfológico de la obra.
- c) Señalar los elementos folklóricos en la pieza.
- d) Proponer sugerencias sobre la interpretación de las técnicas extendidas utilizadas en el concierto.

Metodología

La metodología seleccionada para la investigación es cualitativa. El recabo de información incluye fuentes primarias y secundarias que pueden ser agrupadas en los siguientes puntos:

1. La lectura de la literatura relacionada con el tema de investigación se presenta como la mejor forma de conseguir información actualizada en los diferentes ámbitos de conocimiento que abarcaremos - como lo son la mitología guaraní, los géneros folklóricos o las técnicas extendidas en el clarinete.
2. Las entrevistas al compositor y a los intérpretes del concierto será la metodología adoptada para entender los procesos de creación y recreación de la obra. Cotejaremos estas visiones a través de un proceso de exploración plural que permita la inclusión y adaptación de ideas. Estas entrevistas también permitirán iluminar las influencias y expresiones folklóricas, la estructura formal y la concepción sonora imaginada por el compositor.
3. El estudio personal y la reflexión diaria que provoca constituyen, en sí mismo, una verdadera fuente de conocimiento vivo, anclado en la experiencia. Podría decirse, por eso, que ese contacto cotidiano con los materiales de la música forma una metodología propia. Esa reflexión y crítica continua representa una aproximación necesaria (e insustituible) en un proceso de conocimiento muy peculiar – peculiar porque es formado por entidades etéreas como la imaginación, el sonido, el gesto y el movimiento. Esta reflexión también se verifica a través del intercambio con profesores y otros músicos en el sentido de obtener una visión complementaria.

Capítulo 1. Revisión bibliográfica

1.1 Tradición Musical en el Paraguay. Breve contextualización sociocultural e histórica

La República del Paraguay es un país situado en el corazón de América del Sur. Con una población aproximada de 7.5 millones de habitantes, tiene a la ciudad de Asunción como su capital. El país está dividido en dos regiones (Oriental y Occidental), y está constituido por un distrito capital y diecisiete departamentos. Es declarado pluricultural y bilingüe según su constitución nacional, estableciendo el español y el guaraní como idiomas oficiales dentro de su territorio.

De origen indígena, la lengua guaraní cumplió el rol de “trinchera cultural”, ayudando a preservar aspectos característicos de la idiosincrasia y las costumbres locales. El guaraní ha soportado a lo largo de la historia innumerables intentos oficiales de supresión¹ y, aun así, ha logrado imponerse en la actualidad como uno de los rasgos más característicos de la cultura paraguaya.



Ilustración 1. Mapa del Paraguay.

La tradición musical paraguaya, a pesar de relativamente incipiente, muestra elementos - por ejemplo, la síncopa en la línea melódica, la polirritmia existente, etc. - diferenciadores

¹ El artículo de la publicación de UH (25 de agosto de 2015) relata diversos momentos de la historia paraguaya en el que la lengua guaraní fue atacada, como durante el reinado de Carlos III en 1770, durante el gobierno del Doctor Gaspar Rodríguez de Francia (1816-1840), y durante el Primer Triunvirato postguerra de la Triple Alianza (1870), entre otros.

en relación a otros procesos nacionalistas de esta región del mundo. La música paraguaya recibe, como es lógico, los sucesivos impactos del devenir histórico en el territorio. Ya en la época colonial (1524-1811) - durante la cual la presencia de los jesuitas y franciscanos fue responsable por los primeros contactos con las formas musicales universales y los instrumentos musicales procedentes de Europa - según Gaona (2013, p. 36), toda la manifestación musical indígena fue dejada de lado. Posteriormente, en los comienzos de un Paraguay ya independiente (1811), podemos hablar de contradicciones sobre la actividad musical durante el gobierno dictatorial del Doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) ya que se habla, por un lado, de restricciones en el arte musical, y otros relatan una importante actividad, principalmente en el ámbito de la música popular (Haase, 2011, p. 770). El gobierno de don Carlos Antonio López, quien en vida fue el primer presidente constitucional del Paraguay, decorrió entre los años 1844 y 1862 (López, 2019, p. 3), y supone uno de los periodos más fructíferos para el arte. Bajo su mandato se dio la venida de los primeros maestros especializados, que formaron a la nueva generación de compositores e intérpretes nacionales. Ellos serían los responsables directos de la creación de las distintas agrupaciones musicales que guiarían, desde ese momento, el rumbo del movimiento musical paraguayo.

1.2 Mitología Guaraní

Cuando hablamos de mitología nos referimos a historias muy antiguas que se fueron codificando a través del tiempo. Estas historias, fundamentalmente, buscaban inducir ideales sobre el bien y el mal estableciendo códigos éticos que más tarde se transformarían en leyes. Un hecho curioso que ocurre en la mitología guaraní es la coexistencia de fuentes ancestrales con literatura moderna. Durante el desarrollo de la presente investigación se intentará delimitar esta acepción, buscando aclarar qué se entiende por mitos y leyendas del Paraguay, adaptaciones populares regionales, creaciones literarias y mitología o creencia guaraní².

² Propiamente relacionada a la cosmogonía indígena guaraní.

Los guaraníes, desde los primeros tiempos coloniales, fueron tenidos no sólo como buenos guerreros que en ocasiones acompañaban a las tropas españolas en su avance conquistador, sino como personas sumamente religiosas y «señores de la palabra» (Meliá, 2006, p. 177).

No existen registros de las creencias, costumbres y tradiciones guaraníes pre-coloniales. Esta afirmación se basa en la invasión de una visión euro-centrista que castigó, marginó y censuró toda forma de expresión de una cultura guaraní que tuvo que adaptar sus creencias y costumbres, dando prioridad a la tradición religiosa y pensamiento de los colonizadores. La ausencia de una grafía propia, capaz de vehicular la cultura guaraní de forma escrita, obstaculizó todavía más la pervivencia de la cultura y el pensamiento de los guaraníes antes de la llegada de los españoles. Esta situación fue modificada con la llegada de los jesuitas, quienes durante el proceso de colonización de los indígenas establecieron el sistema de notación del guaraní que se conoce en la actualidad, utilizando y adaptando estructuras gramaticales del español.

Si consideramos estrictamente el concepto de mitología guaraní, relatos obtenidos de textos relacionados con el tema del antropólogo Bartomeu Meliá (2006), o del escritor Jorge Montesino (1999) coinciden en aspectos esenciales; las leyendas locales describen un gran diluvio universal y la búsqueda de *La Tierra sin Mal*. Toda esta información tan interesante es merecedora de un estudio interdisciplinario en detalle, pero no se abarcará en la presente investigación, atendiendo a que no guarda relación directa con la creación de la obra de Sánchez Haase.

La mitología guaraní cuenta con aquello a lo que podríamos llamar un “capítulo moderno”, que ha calado en el imaginario colectivo y se ha fusionado con las creencias ancestrales de los guaraníes. El libro *Ñande Ypykuera* (Nuestros Antepasados, 1937) de Narciso R. Colmán es una ficción literaria que ha ido adquiriendo, desde su publicación hasta nuestros días, una transcendental relevancia. Esta obra será la principal referencia bibliográfica para comprender a los personajes que sirvieron de inspiración para el concierto. Narciso R. Colmán, también conocido con el seudónimo de Rosicrán, logra encajar elementos religiosos y costumbristas de los guaraníes en el lenguaje romantizado de la época y construye así la primera cosmogonía ficcional guaraní.

Aquí se narra el génesis de la humanidad según los guaraníes; *Tupã* (creador y Dios supremo de los guaraníes) y *Arasy* (madre del cielo cuya morada es la luna) llegan a la tierra, a un lugar denominado *Ariguá* (los de arriba) y crean dos seres a su imagen y semejanza. A partir de ello, comienza un largo y entretenido viaje que explica con detalles el árbol genealógico de los primeros guaraníes, narra historias como la de *Taú* (espíritu del mal) y *Kerana* (diosa del sueño), progenitores de los siete mitos del Paraguay.

1.2.1 *Taú y Kerana. La Leyenda*

Ocurrió que en la tribu existía una nieta de *Sypavẽ* (madre común de la raza americana), hija mimada de *Marangatu* (virtuoso, bondadoso), niña de una extraordinaria belleza, que pasaba sus días durmiendo; por eso la apodaron *Kerana* (dormilona). Esta era la unigénita de *Marangatu*, que constituía el encanto del hogar, y era la simpatía personificada, el ídolo de la tribu. Colmán prosigue, narrando que *Taú* había quedado embelesado por la belleza de la dama. Durante el cortejo adquirió forma humana, convirtiéndose en un apuesto joven para lograr conquistarla y así conseguir su amor. Al transcurrir siete días seguidos, *Taú* decide raptarla. En esta oportunidad, afortunadamente, interviene *Angatupyry* (espíritu del bien), quien luego de una batalla campal que dura siete días con sus noches, resguarda a *Kerana* y evita que *Taú* logre su cometido. Ya desfalleciente y en un estado de desespero, *Taú* pide ayuda a *Pytajovái* (Dios del valor y la guerra). Este acude a socorrerlo, lanzando llamaradas y creando el caos. Este intrépido guerrero hace rodar por tierra a *Angapyry* y, ya dueño del campo, *Taú* rapta a *Kerana*. Esta actitud produce una indignación entre las gentes, quienes, desde ese momento, se desvelan en suplicas y ruegos a *Arasy* para un ejemplar castigo del raptor. La diosa escucha aquellos ruegos y su propia indignación se manifiesta en terrible maldición lanzada contra *Taú*. *Kerana* da a luz a su primer hijo. Todos monstruos, van naciendo cada siete meses “*hasta completar los siete mitos conocidos en las leyendas guaraníes hasta nuestros días*” (Colmán, 1937, p. 10).

1.2.2 *Mbói Tuĩ*

Según Colmán, (1937, p. 11) el *Mbói Tuĩ* es el segundo hijo de la pareja. Su nombre se traduce literalmente como “víbora- loro”, lo que describe la morfología de esta criatura. Este ser tenía la forma de una enorme serpiente con una gran cabeza de loro y un pico descomunal. Sus dominios se extendían por los grandes esteros, fue considerado como el hado protector de los anfibios, de los animales acuáticos, del rocío, de la humedad y de las flores.

Tenía la lengua bífida roja como la sangre. Su piel era escamosa y veteada. Su cabeza emplumada (...) lanza terribles y potentes graznidos que se escuchan desde lejos y provocan terror en las personas que lo oyen (...) Tiene una mirada maléfica con la que asusta a todo aquel que tiene la mala suerte de encontrarse con él (Portocarrero, 2013, p. 9).

Originalmente el *Mbói Tuĩ* era un loro que habitaba *Yvy Marane’y (Tierra sin Mal)*, la versión guaraní del Paraíso. El sendero secreto para llegar al lugar contaba con una sola entrada, que era resguardada por *Rupavẽ* (el padre de todos).

A este recinto tenía acceso Mbói Tuĩ, quien conocía el sendero secreto de llegada. Algunos (...) mamelucos le hicieron beber miel lechiguana, emborrachándolo, por lo que se puso a hablar mucho, dando a conocer la senda secreta de La Tierra sin Mal, por la cual pudieron colarse los malvados. Al percatarse de esta situación, Rupavẽ lo maldijo, quitándole la facultad de volar y convirtiendo sus alas atrofiadas en patas. El loro se transformó en un reptil (...) que se alimenta de los frutos de la naranja agria, conocidas en guaraní como Apepú. (Haase, 2019, p. 2).



Ilustración 2. Mbói Tu'í.

1.2.3 Jasy Jatere

El cuarto hijo de *Taú* y *Kerana* también es referido como *Jasy atere*³ en el libro *Ñande Ypykuera*: “Es un hombrecillo de cabellos dorados, señor de las siestas, poseedor de una varita áurea que le hacía invisible, protector del *ka'aruvicha*⁴ (...) y de las abejas” (Colmán, 1937, p. 11).

El nombre de *Jasy Jatere* significa “fragmento de luna”. Este duende recorre desnudo los huertos y plantaciones que se sitúan en las regiones rurales del país, durante las siestas. Haciendo uso del poder que le otorga su bastón mágico, consigue encantar a sus víctimas. Las lleva al bosque, o en algunos casos los entrega a su hermano *Ao-Ao*. Juega con ellos y al final de la tarde los deja enredados en *ysypo* (un tipo de liana). Estos niños vuelven al hogar tras lo sucedido sin apetito alguno, tontos (*akã tavy*), mudos (*ñe'engú*), volviendo a la normalidad después de un breve lapso de tiempo. “[*Jasy Jatere*] (l)os alimenta con frutas y miel (...) Por esto, las madres paraguayas advierten y prohíben a sus hijos salir a jugar en horas de la siesta, ya que corren peligros de ser hechizados por el *Jasy Jatere*” (Haase, 2019, p. 2). La leyenda narra que el *Jasy Jatere* recorre los campos, especialmente en la época del *avatiky* (maíz tierno). También es considerado el cupido guaraní y portador de la fecundidad, vive en el interior de troncos de árboles. Además de su vara

³ Ambas grafías son utilizadas indistintamente.

⁴ La yerba soberana. Este nombre se da a una planta fabulosa que existe entre los vegetales del Paraguay, cuyo zumo, mezclado a la sangre de un ave llamada *yvyja'ú*, se convierte en *payé*. Combinada con la savia de otros arbustos da el “elixir de vida” el remedio para volverse inmortal. (Colmán, 1937)

mágica, siempre merodea acompañado de un silbato con el que imita el canto de un pájaro.



Ilustración 3. Jasy Jatere.

1.2.4 Pombero

De los más difundidos en la región guaraníca (litoral argentino, noreste uruguayo y sur del Brasil), el *Pombero* es el duende más conocido en el Paraguay. La extensión geográfica en donde aparece el personaje ha producido caracterizaciones muy diversas. “La más antigua noticia que tenemos del Pombero es la del genio protector de los pájaros en la selva, que se presentaba a los niños cazadores como un hombre muy alto y delgado” (Martínez, 2021). La creencia en este mito está bastante diseminada, sobre todo en las zonas rurales de Guairá y Caazapá. También es conocido en algunas regiones por el nombre de *Kuarahy Jara* (dueño del sol) o *Karai Pyhare* (el señor de la noche).

El Pombero es un duende antropomorfo, un hombre, feo, más bien bajo, fornido, retacón, moreno, con manos y pies velludos, cuyas pisadas no se sienten, talvez un indio Guaikurú (bárbaro o salvaje). Lo describen también andrajoso, cubierto con sombrero de paja y con una bolsa al hombro (...) Habita en el bosque o en casas o rozados abandonados, en taperas. Anda de noche, viajando por todas partes” (Martínez, 2021).

Este genio imita perfectamente a todos los animales del bosque y utiliza esta virtud tanto para bien o para mal. Son muchas las personas que han afirmado que la existencia del *Pombero* es real. Según nos consta, es parte de la tradición popular arraigada en el país que, una vez llegada la noche, se evita mencionar el nombre del *Pombero* para no atraerlo al lugar.

El Pombero puede estar muy cerca de nosotros y ni siquiera sospechamos de él. Es muy veloz cuando corre y le gana al viento en llegar de un lugar a otro. Las gallinas dan suave señal de peligro cuando en la noche oyen un cacareo que no es de ellas, luego guardan el más profundo silencio (...) Se cuenta que uno gana su amistad dejándole en la cocina o en la ventana, tabaco y caña. (...) En honor a esa generosidad amistosa el pombero ofrece a su amigo y familia una importante protección; le cuida el rancho y los animales (Portocarrero, 2013, p. 15).

El bosque actúa como amigo del *Pombero*, un cómplice natural que le ayuda a pasar desapercibido:

Tiene un payé en el pelaje que lo protege de las espinas y puede hacerlo pasar por un animal más en cualquier manada. (...) habita los zanjones solitarios. Puede convertirse en indio, tronco, piedra de arroyo, árbol seco, camalote, raíces de árboles, o puede salir volando transformado en carancho, cuando teme ser descubierto por los hombres o le sorprende la luz del día en campo llano (Portocarrero, 2013, p. 15).

El *Pombero* es también es considerado responsable de los nacimientos extramatrimoniales. Es creencia popular que el *Pombero*, de noche, recorre casa por casa en busca de damas sin compañía, si ellas no le ofrecen un cigarrillo o un poco de vino, las embaraza.

Etimológicamente, la palabra *Pombero* proviene de una adaptación del vocablo *Pombeiro*; es un lusitanismo que se encuentra en esta región del continente americano. Tras varias conversaciones, durante la búsqueda de bibliografía, el escritor Javier Riveros señaló esta peculiaridad, relacionada con el tema de investigación. Siguiendo las pistas de la bibliografía sugerida por el escritor, llegamos al antiguo director del Centro Cultural

de España, a finales de la década de los 70, el filólogo Germán de Granda⁵. Encontramos incluido el vocablo *Pombero* como un portuguesismo adaptado en su libro “*El español del Paraguay*”. Dolores Corbella evidencia en su artículo “*Portuguesismos Atlánticos: Precisiones Lexicográficas*” la presencia de dicho vocablo. “*Como es lógico, entre esas dos docenas de entradas de portuguesismos atlánticos, destacan las registradas en el área del Río de la Plata y en países limítrofes con Brasil: (...) pombero (Argentina y Paraguay)*” (Corbella, 2019, p. 80).

La definición que podemos encontrar en la R.A.E. sobre el término en cuestión menciona: “*Del port. pombeiro ‘avizor’, ‘espía’, ‘buscador de esclavos negros’, ‘apresador de indios’*” (R.A.E., 2021). El significado que adquirió la palabra data de las épocas de la Guerra *Guasú* (Guerra Grande, 1865 - 1870) y ha quedado impregnado en el imaginario colectivo.

Hace referencia a gente que después de la guerra grande, con la ocupación brasileña ya consolidada, secuestraba personas para llevarlas como esclavos al Brasil. El *Pombeiro* también era la persona que vendía *pombas* (palomas). Otro de los posibles orígenes de la palabra proviene del Brasil, ya que se denomina *Pombeiro* al que espiaba. Es posible que la expresión *Po Mberu* (mano de mosca) sea una adaptación fonética por parte de los guaraníes, que curiosamente recoge la idea de espiar en las avanzadas durante los malones.⁶

⁵ Responsable de investigaciones de campo que sentaron las bases de la sociodialectología histórica.

⁶ Entre todas, esta es la sección de toda la investigación que más satisfacción me ha dado. Señalar este nexo explícito entre el portugués y el Paraguay es una manera de retribuir la experiencia vivida durante estos últimos años en Portugal, más específicamente en la ESMAE. El enriquecimiento espiritual y artístico que ha supuesto esta pasantía, es acorde a la riqueza cultural de las naciones involucradas en esta ocasión.



Ilustración 4. Pombero.

Capítulo 2. El Concierto

2.1 Gestación de la idea del concierto

La obra fue encargada por la renombrada clarinetista chilena Kathy Galleguillos. Fue un proyecto que empezó a gestarse en el año 2016, aproximadamente, con el primer contacto de la intérprete con el compositor, en donde la figura del oboísta José Luis Urquieta, como intermediario, fue crucial.

[Ellos] trabajaron juntos, se llevaron muy bien y José Luis me dijo: “Mira, Diego Sánchez compone muy bien... ¿Porque no le pides un concierto para clarinete? Podrías tocarlo con la Marga Marga⁷, sería súper interesante” (Galleguillos, 2021, p. 97).

Pasarían un par de años antes de que el proyecto se concretase. Sobre el tema, el maestro Sánchez Haase refiere lo siguiente:

[Yo] estaba componiendo la ópera Pancha y Elisa (...) hasta que ella en el 2019 me dijo: “Mirá, tengo fecha de estreno y tenemos que presentar la obra”. Yo había

⁷ Orquesta chilena (región de Valparaíso) fundada en el año 2010 por el maestro José Luis Recart. Esta orquesta se especializa en música contemporánea y es responsable del estreno de numerosas obras de compositores chilenos y latinoamericanos.

anotado algunos bosquejos y algunas cuestiones que me servirían de base, pero realmente trabajé la obra en enero del 2019” (Haase, 2020, p. 93).

Fue así que luego de un poco más de dos meses, la obra fue entregada a la que sería la encargada de estrenarla. Ambos involucrados discutieron intercambios, devoluciones, recomendaciones y posibilidades técnicas propias del instrumento. El estreno del concierto en Chile fue en junio de 2019, con la Orquesta Marga Marga dirigida por Luis José Recart, y con Kathya Galleguillos en el clarinete. Su representación en Paraguay, fue en octubre del mismo año, con la misma solista. En esa oportunidad, actuó la Orquesta del Congreso de la Nación del Paraguay, dirigida por el propio Sánchez Haase.

2.2 Análisis de la obra

Esta obra es original para clarinete y cuerdas, con opción de incluir percusión en el segundo movimiento. En el concierto es posible caracterizar rasgos formales propios del estilo neoclásico, por ejemplo: la utilización de la estructura antecedente/consecuente, en donde los motivos contrastantes en un mismo tema son muy evidentes; el desarrollo dentro de la forma sonata (o quizás *Fantasia*) en un contexto pos-tonal (primer movimiento), la elección del movimiento *scherzo*, y la utilización de la forma *Rondó* para el segundo movimiento.

Al ser consultado sobre el asunto, Sánchez Haase menciona lo siguiente:

A mí me es muy difícil clasificar mi música, yo no te puedo decir: “Mirá, está dentro de este estilo”, pero te puedo decir que, dentro de las características en el ámbito estructural, (...) yo creo que [la forma es] la parte más tradicional (...). [Me] tomé la libertad de poner un movimiento más, porque me parecía que faltaba un movimiento contrastante (...). Pero en el primero, segundo y cuarto, digamos que tiene una estructura así más clásica, en el sentido de que tiene un tema... dos temas... desarrolla ambos temas, y tiene una especie de puentes. No sé si se puede catalogar dentro de la forma sonata, pero está más o menos pensado con los recursos de la forma sonata, un poco más libre. En el aspecto armónico, tampoco se puede decir que es una armonía vanguardista, porque no es. Son simples escalas que yo elijo o formo aleatoriamente y sobre eso armonizo. No tengo una regla para elegir, ese es un proceso que me lleva mucho tiempo (...). Elegir las notas sobre las cuales voy a

trabajar. [E]n el ámbito de la orquestación, fue impuesta. (...) Traté de usar (...) el máximo rango sonoro. El [sonido] más bajo del contrabajo hasta el registro más agudo del violín. (Haase, 2021, p. 94)

A continuación, exponemos los pormenores considerados relevantes para una mejor comprensión de la obra, desde una perspectiva interpretativa del solista. Para el presente análisis se ha utilizado una adaptación para piano y clarinete del Concierto, realizada por el propio compositor.

2.2.1 Mbói tu í (1º movimiento)

El siguiente gráfico muestra un esquema global del primer movimiento⁸:

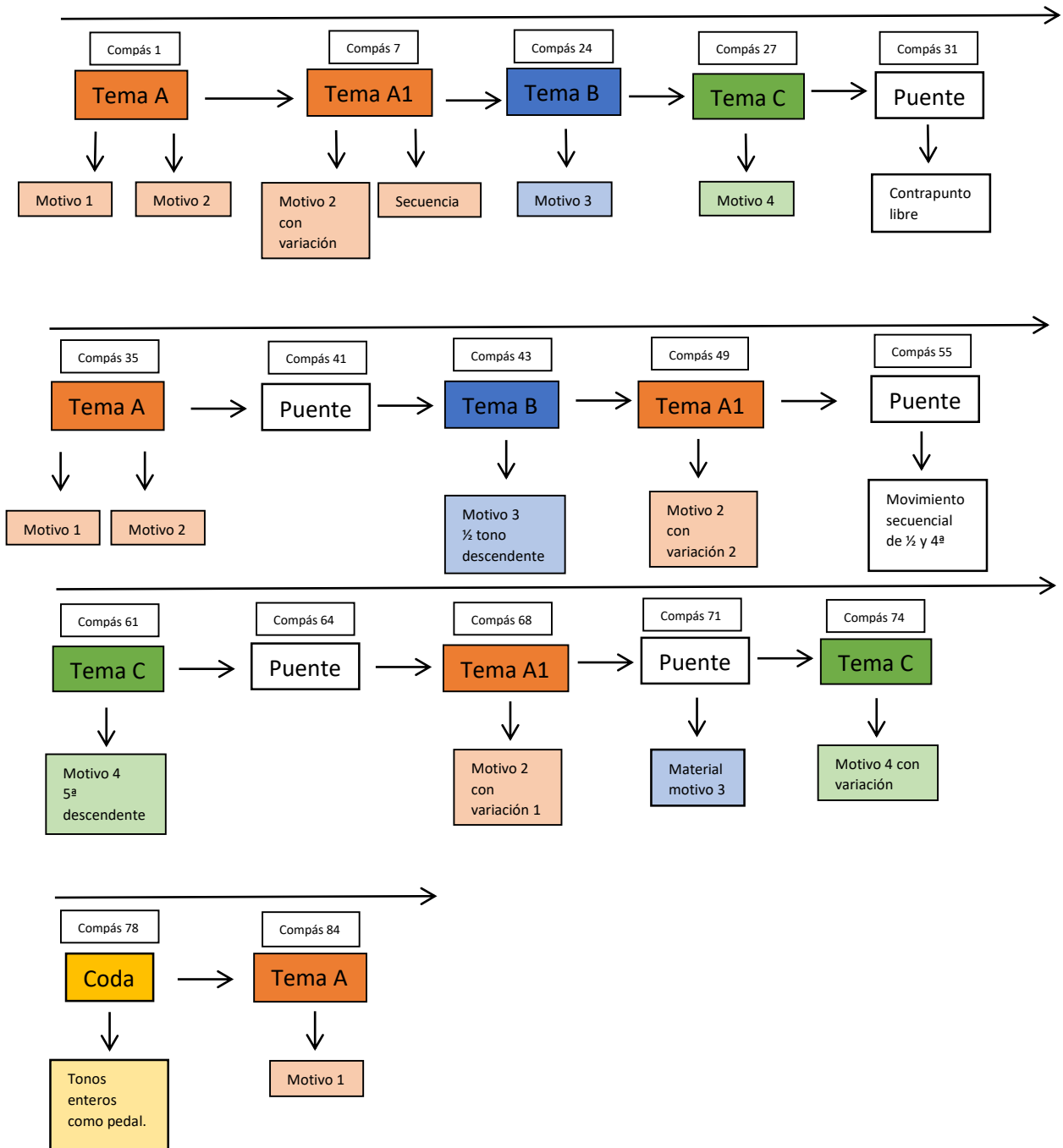


Ilustración 5. 1º movimiento. Esquema global.

⁸ Elaboración propia. Todos los esquemas globales fueron realizados por el autor de la investigación.

El inicio del concierto está marcado por el interés del compositor en representar las características más sobresalientes del *Mbói Tu'í*: su grito aterrador y su serpenteante andar.

Me llamó la atención el hecho de que la leyenda dice que se escucha una especie de grito a lo lejos (...) y me pareció que eso se podía imitar con el clarinete. (...) También ese serpenteo de la víbora que también está representada en el primer movimiento (Haase, 2021, p. 94).

Las ilustraciones 6 y 7 nos muestran ambos temas. Estas dos ideas constituyen la fuente de todo el material temático que será desarrollado durante el primer movimiento.

I - Mbói Tu'í **DIEGO SÁNCHEZ HAASE**
(2019)

Ilustración 6. 1º movimiento. Compases 1-5. Tema A.

Ilustración 7. 1º movimiento. Compases 24-25. Tema B.

Empezaremos comentando los motivos que constituyen el tema A. Son dos, están expuestos en los cuatro primeros compases de la obra y presentan un contraste notorio, que nos sugiere una estructura con idea antecedente y consecuente en el ámbito de la textura.



Ilustración 8. 1º movimiento. Compases 1-2. Tema A. Motivo 1.



Ilustración 9. 1º movimiento. Compases 3-4. Tema A. Motivo 2.

En los compases 1 y 2, el motivo 1 presenta una nota suspendida que imita, según palabras del propio Sánchez Haase, un grito audible en la distancia; esta nota, a través de un gesto ágil, llega a la nota más grave del registro del clarinete, mediante la utilización de intervalos de 4ª. Esta introducción parece establecer una atmósfera suspensiva, a través del uso notas repetidas en aceleración y la presentación de extremos sonoros en altura e intensidad. El motivo 2 expone material contrastante en los compases 3 y 4; es muy evidente el lirismo que busca desarrollar mediante la utilización de intervalos cromáticos. Sánchez Haase logra concretar una sonoridad peculiar modificando la línea descendente con cambios de tesitura e intervalos más angulares.

En el compás 5 se expone el tema A, a distancia de 2ª mayor ascendente.



Ilustración 10. 1º movimiento. Compases 5-8. Re-exposición. Motivos 1 y 2.

En el compás 13 podemos señalar la aparición del motivo 2 con variación. La utilización de material motívico-melódico es establecida en un diálogo concertante y por una nueva

rítmica que es secuenciada utilizando combinaciones de intervalos de semitonos y cuartas, para culminar la frase y llevar la música hacia la sección grave del registro de instrumento, evocando el gesto inicial del tema A.



Ilustración 11. 1º movimiento. Compás 12. Motivo 2 con variación.



Ilustración 12. 1º movimiento. Compases 13-19. Movimiento secuencial por 1/2 tonos y 4ª.

En el compás 16 encontramos una nueva exposición del motivo 2 con variación, esta vez transpuesto una 6ª ascendente, y creando una tensión armónica. La secuencia mantiene su estructura interválica, pero rítmicamente está comprimida, evocando el material del motivo 1. En el compás 22 finaliza una intervención orquestal, con un movimiento de la línea melódica en dirección contraria. La sección insta un carácter conclusivo, que da pie al inicio de una nueva sección, construida con intervalos de 4ª y tonos enteros, en donde la intervención del solista está marcada por un manifiesto virtuosismo.



Ilustración 13. 1º movimiento. Compases 22-23. Intervención orquestal. Movimiento contrario.



Ilustración 14. 1º movimiento. Compás 23. Pasaje virtuoso del clarinete. Tonos enteros, intervalos de 3ª y 4ª.

En la siguiente ilustración se puede observar un nuevo material temático. El motivo del tema B está construido a partir de una variación del acompañamiento. Según declaraciones hechas por el propio compositor, el instrumento solista desarrolla esta sección adornando con semitonos la línea melódica de la orquesta, buscando emular el serpenteo característico del *Mbói Tu ñ*.

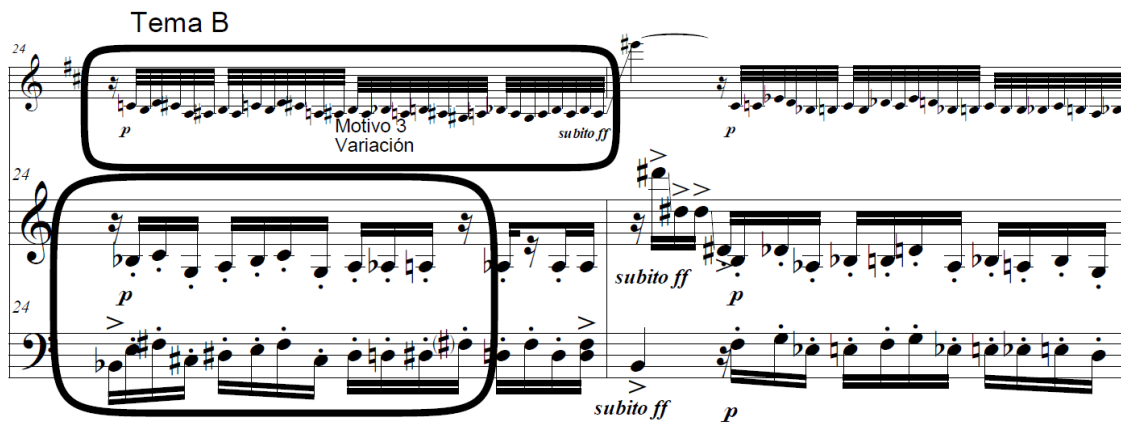


Ilustración 15. 1º movimiento. Compases 24-25. Tema B. Motivo 3.

Posterior a su exposición, podemos hallar el tema C con su motivo 4 en la siguiente frase. En su construcción, el uso de una escala descendente de tonos enteros y cuartas acompaña la compensación simétrica de la línea del clarinete, y su acompañamiento lineal está marcado por la utilización de tonos enteros complementados con intervalos de 5ª, 4ª y 3ª.



Ilustración 16. 1º movimiento. Compases 27-28. Tema C. motivo 4.

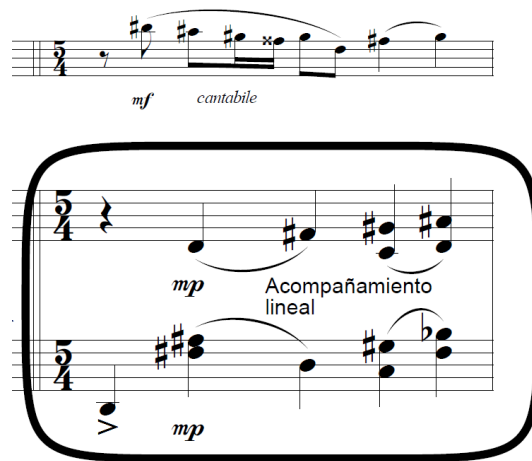


Ilustración 17. 1º movimiento. Compás 27. Tema C. Acompañamiento lineal.

En el compás 31, se inicia una sección que funciona como puente, y que está construida a partir de una textura contrapuntística de carácter imitativo. Una vez expuestos todos los materiales temáticos, se inicia el desarrollo de los mismos. Es utilizado el motivo 1, en el compás 35, siguiendo una idea ascendente de tonos enteros. Podemos apreciar que, en su primera aparición, el tema A comenzaba en *Sol#*, la segunda vez en *La#*, y en esta ocasión lo hace desde el *Si#*, así generando una tensión melódica que finaliza con una inversión del diseño en forma de espejo.



Ilustración 18. 1º movimiento. Compases 31-33. Puente. Textura contrapuntística.

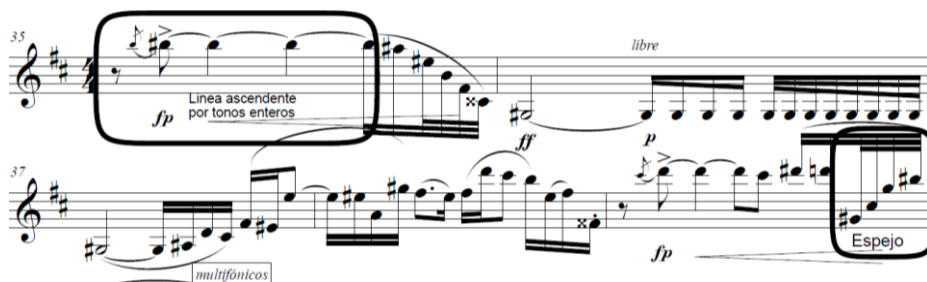


Ilustración 19. 1º movimiento. Compases 35-39. Motivo 1. Línea ascendente.

La reaparición del Tema B en el compás 43 conlleva un aumento de la tensión. Esta sección, mediante la reducción de la célula motívica, promueve la aparición más frecuente del grito (*glissando*) y logra el primer clímax del movimiento.

The image shows a musical score for five staves, measures 43 through 47. The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. Measure 43 starts with a piano (*p*) dynamic and a series of eighth notes. Measure 44 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a series of eighth notes. Measures 45 and 46 feature a 'subito *ff*' dynamic change, with specific phrases circled in black. Measure 47 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 20. 1º movimiento. Compases 43-48. Tema B. Reducción motívica.

En la siguiente frase (compases 47 y 48) es posible apreciar una elisión, que presenta una nueva sección en donde se utiliza material motívico del motivo 2 con variación.

The image shows a musical score for three staves, measures 47 and 48. The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. Measure 47 ends with a piano (*p*) dynamic. Measure 48 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a phrase circled in black labeled 'Elisión'. Below this, another phrase is circled in black and labeled 'Motivo 2 con variación'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 21. 1º movimiento. Compases 47-48. Elisión.

En el compás 55 se puede encontrar un procedimiento secuencial con intervalos de segunda menor descendente y cuartas justas, que desemboca en el fragmento más rítmico y marcado del movimiento. Esta sección podría ser considerada como una especie de puente, ya que su función principal es la de conectar ideas temáticas.

The image shows three staves of music for measures 55 and 56. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with several notes circled in black boxes. The first box is around a half note G4, and the second is around a quarter note F#4. A label '1/2 tonos descendentes' points to the interval between these two notes. The middle staff is also in treble clef and shows a similar melodic line with a circled interval between G4 and F#4, labeled 'Relacion de 4ª'. The bottom staff is in bass clef and shows a bass line with a circled interval between G3 and F#3, also labeled 'Relacion de 4ª'. The word 'Secuencia' is written above the middle staff. The dynamic marking 'mf' is present in the top staff.

Ilustración 22. 1º movimiento. Compases 55-56. Puente. Secuencia de $\frac{1}{2}$ y 4ª.

The image shows four staves of music for measures 57, 59, and 60. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of 'ff'. The second and third staves are in treble clef and contain a dense, rhythmic accompaniment consisting of many beamed notes, also marked with 'ff'. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with beamed notes. The music is in a 2/4 time signature.

Ilustración 23. 1º movimiento. Compases 57-60. Puente. Sección rítmica.

A partir de este momento, el discurso musical se nutrirá de la combinación de los diferentes temas y motivos. Teniendo como referencia la primera aparición de cada respectiva línea melódica, iremos citando las modificaciones que fueron realizadas.

Motivo 4
5ta ascendente

Ilustración 24. 1º movimiento. Compases 61-62. Motivo 4, transpuesto una 5ª ascendente.

cantabile
mp 3ra ascendente
mf

Ilustración 25. 1º movimiento. Compases 68-71. Motivo 2 con variación, transpuesto una 3ª ascendente.

p
4ta descendente
p

Ilustración 26. 1º movimiento. Compás 71. Motivo 3 con variación, transpuesto una 4ª descendente.

4ta descendente por enarmonía
mf cantabile

Ilustración 27. 1º movimiento. Compás 74-75. Motivo 4 con variación, transpuesto una 4ª descendente por enarmonía.

Sánchez Haase concluye con una coda, donde utiliza material motivico del tema B para luego culminar con una presentación del motivo 1 del tema A, transpuesto una 5ª ascendente. De esta manera, el oyente podrá entrar en contacto por última vez con la idea esencial sobre la cual fue desarrollado el primer movimiento del concierto.

Musical score for Illustración 28, measures 77-79, Coda. The score is in 4/4 time and features piano accompaniment. Measure 77 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 78 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a melodic line highlighted in a rounded rectangle, labeled "Material del Tema B". Measure 79 concludes with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic.

Ilustración 28. 1º movimiento. Compases 77-79. Coda. Material del Tema B.

Musical score for Illustración 29, measures 84-85, Coda. The score shows a melodic line in a rounded rectangle, labeled "Tema A Motivo 1". The dynamics are *sf* and *fff*.

Ilustración 29. 1º movimiento. Compases 84-85. Coda. Tema A. Motivo 1.

2.2.2 Jarú (2º movimiento)

Iniciamos el apartado del concierto con un gráfico que nos expone una visión global del movimiento.

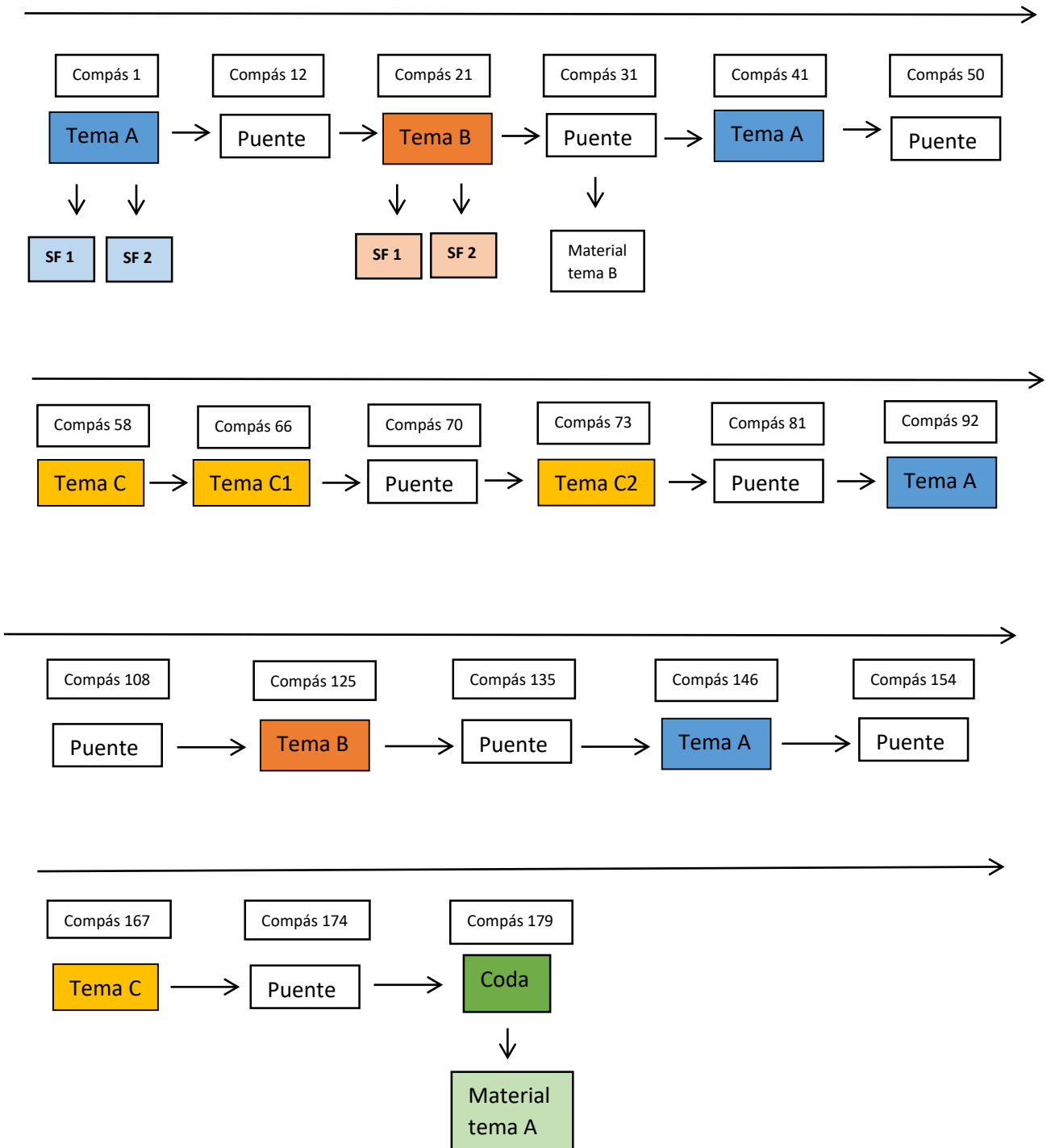


Ilustración 30. 2º movimiento. Esquema global.

La forma elegida por el compositor para el segundo movimiento es el *scherzo*, lo que refuerza la tesis que atribuye este concierto a una corriente neoclásica. *Jarú*, traducido del guaraní sugiere la idea de “broma” o “bromeando”. Con una fuerte influencia de la polca paraguaya, el movimiento captura un espíritu de juego, al tiempo que caracteriza las andanzas y travesuras del *Pombero*. Posiblemente, la sustracción de una corchea (mutación del compás de 6/8 por 5/8) intenta proyectar la idea del “andar chueco” del *Pombero*. Del mismo modo, los efectos creados con técnicas extendidas en el instrumento solista (*glissando*), parecen diseñados para mostrar las distintas facetas del personaje.

Comentado por el propio compositor, en este movimiento se utiliza material temático de una obra anterior, original para saxofón y vibráfono, compuesta en el año 2018. Esta obra lleva como título “*Seis Postales de Asunción*”. La cuarta postal del conjunto es “*La escalinata de Antequera*”. El título se refiere a uno de los monumentos más originales y representativos del centro histórico Asunceno. Construida en 1926, está inspirada en la *Plaza di Spagna*, en Roma.



Ilustración 31. La escalinata de Antequera. Postal número 4.

Score

4 - La escalinata de Antequera

DIEGO SÁNCHEZ HAASE

Ilustración 32. Seis postales de Asunción. La escalinata de Antequera. Diego Sánchez Haase.

El movimiento comienza con una nota repetida del acompañamiento que se extiende a lo largo de toda la primera sección, utilizando material melódico que puede ser encuadrado en el modo mixolidio de Si; este genera una especie de centricidad, generando una sensación de tonalidad, aunque en realidad no exista dicha condición.

Ilustración 33. 2º movimiento. Compases 1-5. Centricidad.

Volviendo al segundo movimiento de nuestro concierto, la intervención del clarinete (compás 3) expone el primer motivo temático, que está construido a partir de un *cluster* de semitonos que derivan del motivo 2 del primer movimiento. Siguiendo con la relación de intervalos 4ª, la exposición finaliza con una expansión interválica.



Ilustración 34. 2º movimiento. Compases 3-6. Tema A. Relación de 4ª. Expansión intervalica.

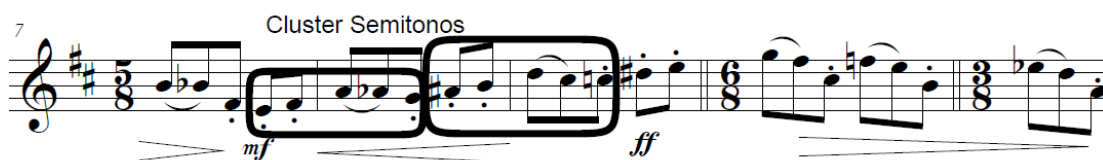


Ilustración 35. 2º movimiento. Compases 7-11. Tema A. Cluster de semitonos.

Seguidamente, comentaremos una sección (compases 12 al 19) que cumple una función de puente. Para ejemplificar las dos variaciones que presenta el tema A, dividiremos el motivo en dos células. La primera variación mantiene la célula 1 ascendente y modifica la segunda célula, presentándola con semitonos ascendentes. La segunda variación propone un sentido contrario en la célula 1 y mantiene la célula 2, desarrollando una línea melódica completamente descendente y generando una sensación de llegada a la sección que dará inicio a la presentación de nuevo material temático.

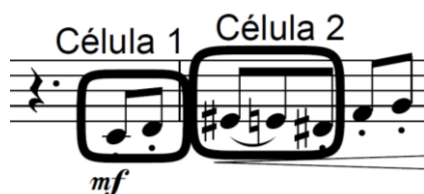


Ilustración 36. 2º movimiento. Compases 3-4. Tema A. Células 1 y 2.

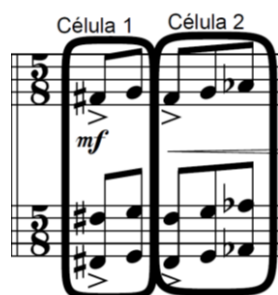


Ilustración 37. 2º movimiento. Compás 12. Tema A. Primera Variación.

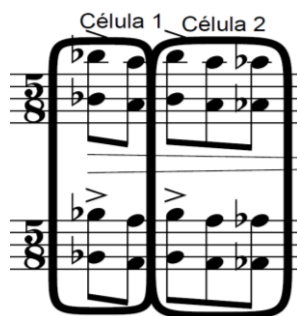


Ilustración 38. 2º movimiento. Compás 16. Tema A. Segunda Variación.



Ilustración 39. 2º movimiento. Compases 12-19. Puente.

El fragmento en la ilustración anterior (compases 12 al 19) propone una serie de compensaciones simétricas como, por ejemplo:

- **Compensación de arpeggios.** Inicia utilizando un arpeggio disminuido, para luego proponer el arpeggio aumentado.
- **Compensación de articulación.** Los desplazamientos de acentos.
- **Compensación dinámica.** El crescendo inicial que culmina en una línea melódica descendente, para luego decrecer con una línea melódica ascendente.
- **Compensación en los *glissandi*.** Inversión de la dirección.

El Tema B (compás 20) tiene un aire paraguayo muy evidente; mediante la utilización de la estructura rítmica base de la polca paraguaya en el acompañamiento⁹, emplea una sonoridad basada en la creación de una línea melódica que combina las dos escalas de tonos enteros.

⁹ Según el libro *La Música Paraguaya*, de Florentín Giménez (1925-2021).



Ilustración 40. Estructura rítmica del acompañamiento de la Polca Paraguaya. Florentín Giménez.



Ilustración 41. 2º movimiento. Compases 21-24. Tema B. Estructura rítmica del acompañamiento.



Ilustración 42. 2º movimiento. Compases 20-28. Tema B. Tonos enteros.

Una elisión en el compás 31 iniciará una nueva sección con función de puente. La misma utiliza material del tema B, transpuesto una 3ª descendente, y finaliza con un desarrollo contrapuntístico de la célula motívica.

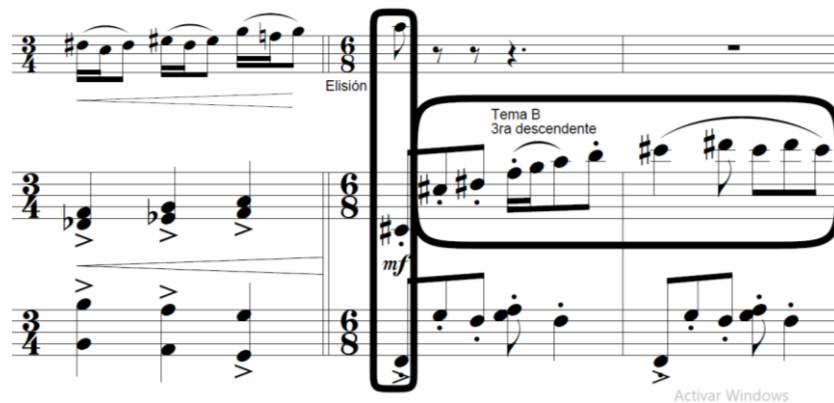


Ilustración 43. 2º movimiento. Compases 30-32. Elisión. Tema B, transpuesto una 3ª descendente.



Ilustración 44. 2º movimiento. Compases 37-39. Puente. Desarrollo contrapuntístico.

El tema A1 aparece nuevamente en el compás 41, transpuesto una 5ª ascendente. Gracias a esto, podemos confirmar que el movimiento presenta una forma *Rondo*, y también se puede visualizar claramente la relación de 4ª en la melodía.

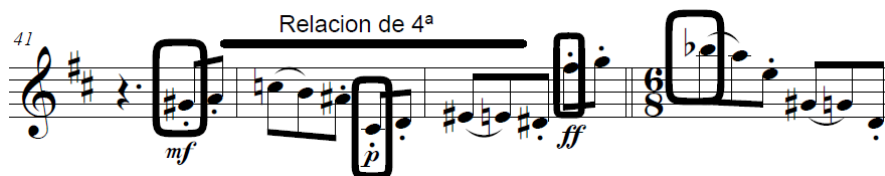


Ilustración 45. 2º movimiento. Compases 41-44. Tema A1. Relación de 4ª.

En el compás 58 tenemos el Tema C. Presenta un diseño basado en intervalos de 2ª y 4ª que continúa resaltando la idea del *cluster* cromático ya expuesto en el tema A, aunque en esta oportunidad de manera implícita, ya que invierte el intervalo de 2ª por el de 7ª, proyectando así una sonoridad bastante particular. Esta sección evoca los rasgos morfológicos característicos de otro de los géneros populares paraguayos por excelencia, la guarania¹⁰.

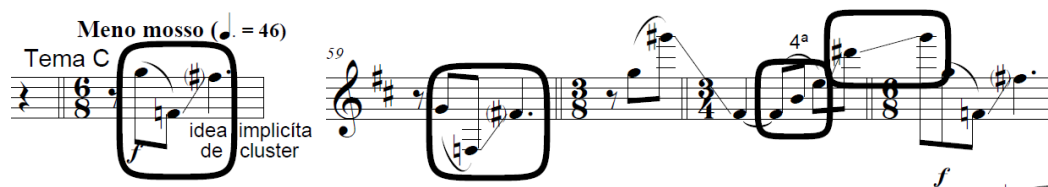


Ilustración 46. 2º movimiento. Compases 58-62. Tema C.

Se exponen adelante dos variaciones del tema C. En la primera variación (compás 66) se puede percibir un diálogo concertante con un diseño en espejo en el acompañamiento y una virtuosa respuesta del instrumento solista. La segunda variación (compás 73),

¹⁰ Género musical creado por José Asunción Flores (1904-1972).

presenta una transposición de una 3^a ascendente y la mutación del sonido real del clarinete por el *slap*.

Ilustración 47. 2º movimiento. Compases 66-67. Tema C. Primera Variación.

Ilustración 48. 2º movimiento. Compases 73-75. Tema C. Segunda variación.

El compás 93 introduce una nueva exposición, esta vez por parte de la orquesta, del tema A.

Ilustración 49. 2º movimiento. Compases 93-98. Tema A. Intervención orquestal.

Pasamos a la siguiente sección en el compás 104. Este fragmento funciona como puente, continuando la exposición orquestal con un desarrollo contrapuntístico del material temático A, y después con la intervención del solista.

Musical score for Illustración 50, measures 104-113. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a clarinet part. The piano part begins at measure 104 with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The clarinet part begins at measure 109 with a melody. Dynamics include *mf* and *fff*. A bridge section is indicated by '(2+3)' above the piano part at measure 113.

Ilustración 50. 2º movimiento. Compases 104-113. Puente.

Una nueva exposición del tema B, en un contexto concertante, presenta una distribución de la línea melódica entre la orquesta y el clarinete.

Musical score for Illustración 51, measures 124-131. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a clarinet part. The piano part begins at measure 124 with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The clarinet part begins at measure 128 with a melody. Dynamics include *fff*.

Ilustración 51. 2º movimiento. Compases 124-131. Tema B. Línea melódica distribuida entre la orquesta y el clarinete.

Siguiendo con el mismo diálogo concertante, se expone el tema A en el compás 146, también distribuido entre el clarinete y la orquesta.

Ilustración 52. 2º movimiento. Compases 146-150. Tema A. Distribución entre el clarinete y la orquesta.

En el compás 167 se expone por última vez el tema C en el movimiento. La peculiaridad de la variación de este fragmento está basada en la implementación de los multifónicos por parte del instrumento solista.

Ilustración 53. 2º movimiento. Compases 167-170. Tema C. Multifónicos.

Llegamos a la parte final del movimiento con una *Coda* en el compás 181, que utiliza material temático A. Antes de finalizar, y recordando a la variación del tema B del primer movimiento, se observa una escala que alterna tonos enteros con intervalos de segunda mayor y menor descendente. Y quizás con un tono burlesco, pero volviendo a la idea de centricidad armónica sobre la cual está desarrollada este movimiento, los dos últimos compases presentan una cadencia V-vi-vii°-I en la tonalidad de Si (nota inicial del movimiento), muy típica de la música paraguaya.

Ilustración 54. 2º movimiento. Compases 181-188. Coda. Material temático A.

Ilustración 55. 2º movimiento. Compases 192-196. Coda. Escala por tonos enteros, 2º mayor y menor descendente y movimiento cadencial final.

2.2.3 Pajé (3º movimiento)

Exponemos a continuación un gráfico con el esquema global del movimiento.

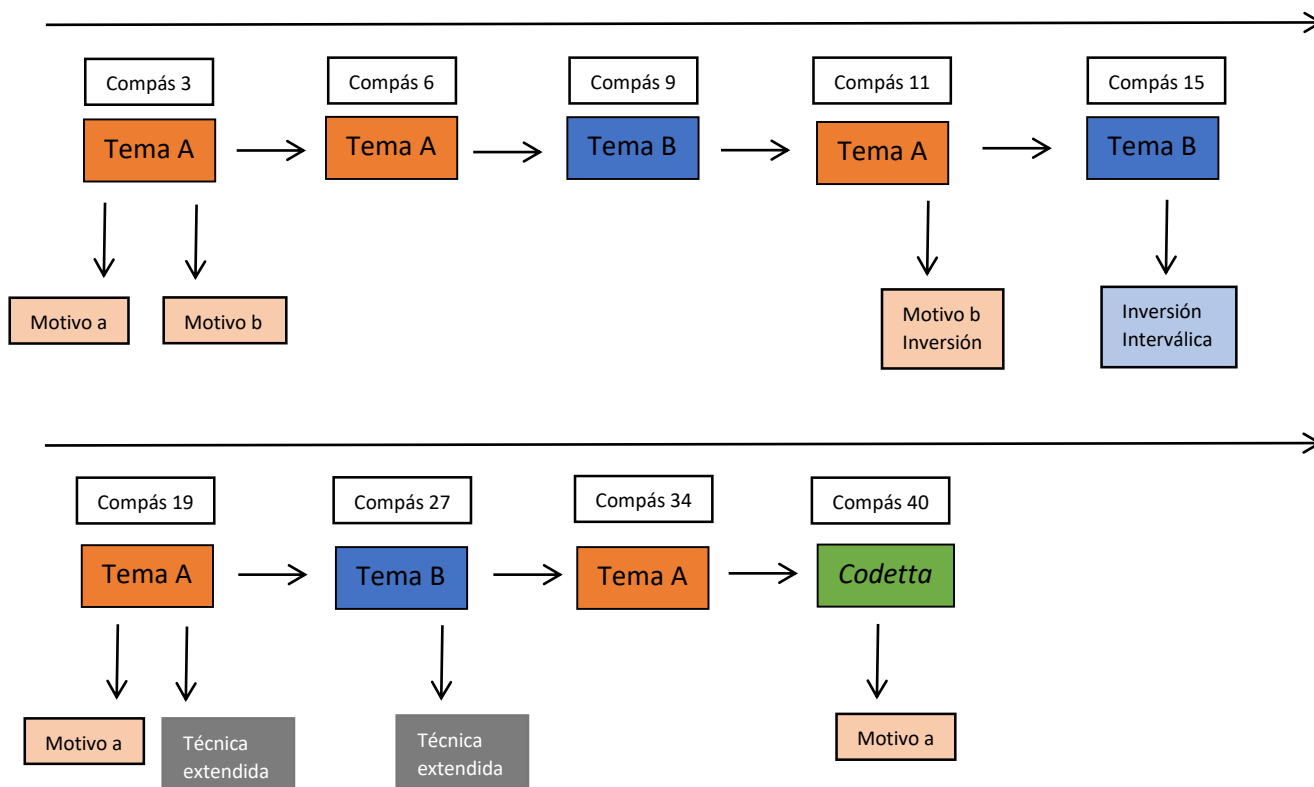


Ilustración 56. 3º movimiento. Esquema global.

Iniciamos el desglose de este tercer movimiento explicando brevemente el significado del literal del título. El *pajé*, traducido del guaraní, significa “hechizo”. También es el nombre con el que se conoce al chamán de las tribus guaraníes - el que se encarga de realizar diferentes conjuros o hechizos para remediar un sinnúmero de males.

El tercer movimiento es de carácter oscuro y misterioso, en este caso, nos situamos en “una siesta, (...) del Jasy Jateré, donde él está haciendo su pajé, su encanto, su hechizo” (Haase, 2020, p. 3). Este ambiente mágico, como de hechizo, permanece asociado a la música durante todo el movimiento, y ayuda a preparar el ambiente para la explosión del último movimiento del concierto.

Podemos señalar dos grandes secciones en este movimiento. En la primera se exponen los temas A y B. En la segunda sección escuchamos diferentes motivos de ambos temas que serán combinados con técnicas extendidas del clarinete. El tema A se divide en dos motivos. Por un lado, visualizamos en los compases 3 y 4 dos células que podrían ser relacionadas con el primer movimiento, aún más teniendo en cuenta la relación mitológica existente entre el *Mbói tu'í* y el *Jasy Jatere*, hijos de *Taú* y *Kerana*.

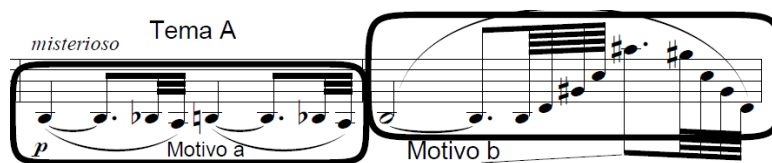


Ilustración 57. 3º movimiento. Compases 3-4. Tema A. Motivo a y b.

Luego de su primera aparición, podemos encontrar una re-exposición a partir del compás 6, a distancia de 2ª descendente, que logra mantener ese aire de encanto y misterio.



Ilustración 58. 3º movimiento. Compases 6-7. Tema A, 2ª descendente.

Seguidamente, encontramos el tema B en el compás 9. Es material contrastante, un tanto más meditativo y, aunque su participación sea breve, ese hecho es compensado con una línea de alto contenido melódico.

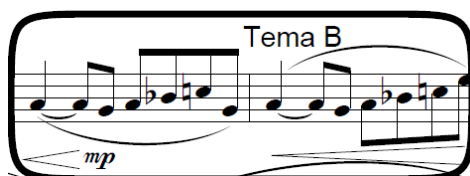


Ilustración 59. 3º movimiento. Compases 9-10. Tema B.

A continuación, y siguiendo con la relación descendente, el tema A comienza desde *sol#* en el compás 11, con una diferencia de dos octavas, creando así una sonoridad distinta. Es importante señalar que en esta oportunidad lo hace presentando un diseño del motivo b con dirección contraria.

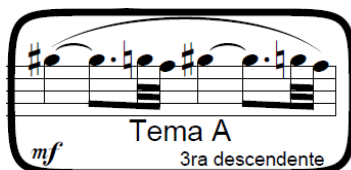


Ilustración 60. 3º movimiento. Compás 11. Tema A, 3ª descendente.



Ilustración 61. 3º movimiento. Compás 12. Tema A, motivo b invertido.

En el diseño del tema B, presentado en el compás 15, encontramos una inversión interválica, en esta ocasión en sentido contrario si la comparamos con su primera presentación. Si bien podríamos asociarlo con un diseño en espejo, las relaciones interválicas no son exactas: podemos apreciar mínimas variaciones realizadas en relación con la armonía del fragmento que finaliza su intervención al llegar a la nota más grave del instrumento solista.



Ilustración 62. 3º movimiento. Compases 15-18. Tema B. Inversión interválica.

La siguiente frase utiliza material del tema A. Esta sección, que comienza en el compás 19, está marcada por una fuerte presencia de variaciones sobre el motivo a, combinados con técnicas extendidas del clarinete.

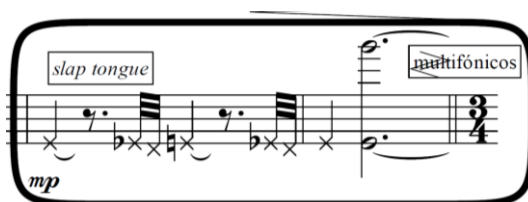


Ilustración 63. 3º movimiento. Compases 19-20. Tema A. Motivo a, con variación.

Una vez establecida esta atmósfera estática, la utilización de técnicas extendidas y la presentación de material del tema B proporciona el contraste necesario para concluir esta sección del movimiento.

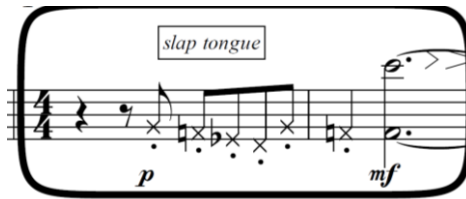


Ilustración 64. 3º movimiento. Compases 26-27. Tema B, con variación.

Finalizando, encontramos una nueva exposición del tema A, con variación. A partir del compás 40, se desarrolla una breve *codetta* que es, en esencia, una extensión del discurso melódico final en sustitución del tema B, cerrando así la idea y el movimiento.

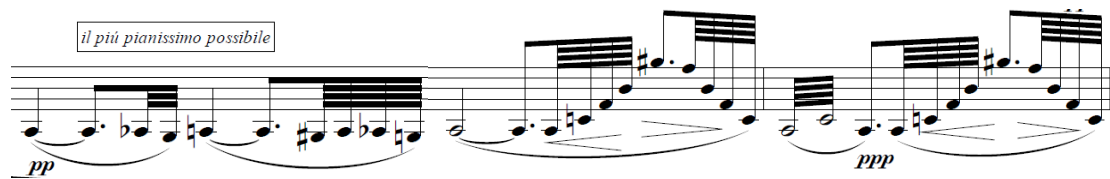


Ilustración 65. 3º movimiento. Compases 34-36. Tema A, re-exposición.



Ilustración 66. 3º movimiento. Compases 40-42. Codetta.

2.2.4 *Sarambi* (4º movimiento)

Como en los apartados previos, el inicio del análisis del último movimiento del concierto está marcado por la comprensión del título y un esquema global.

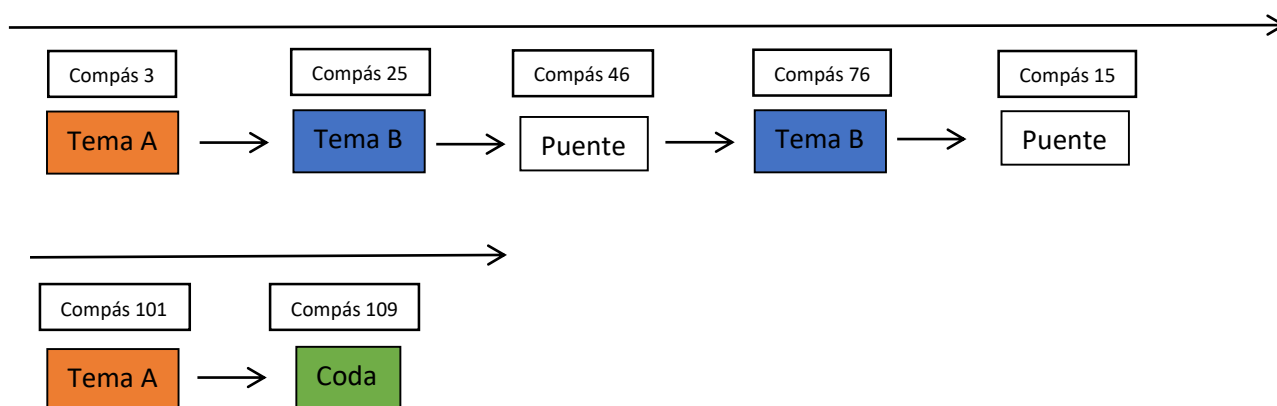


Ilustración 67. 4º movimiento. Esquema global.

La traducción literal del término guaraní *Sarambi* podría ser desastre o desorden. En este movimiento, el compositor intenta describir el momento en el que los familiares mayores descubren que el *Jasy Jatere* ha hechizado a los niños que fueron de paseo por las campiñas durante la siesta. Análogamente a lo que ya vimos en el segundo movimiento, Sánchez Haase de nuevo utiliza material temático de su obra “*Seis Postales de Asunción*”. En esta oportunidad es la sexta, *el Mercado Guasú*. El gran mercado asunceno, cuyos orígenes se remontan al año 1750, era el mayor centro de abastecimiento de la ciudad. A finales del siglo XX, se instaló en lo que actualmente es la Plaza de la Democracia y la Plaza O’leary, del centro histórico capitalino.



Ilustración 68. Mercado Guasú, postal número seis.

6 - El Mercado Guasú



Ilustración 69. Seis postales de Asunción. El mercado guasú. Diego Sánchez Haase.

El cuarto movimiento del concierto comparte el concepto de centricidad del segundo movimiento. Los acordes quebrados del acompañamiento en *ostinato*, la utilización de escalas de tonos enteros con diversas configuraciones en la línea melódica, y la ausencia de una estructura morfológica simétrica, todos concurren para crear un contexto de caótico desorden.



Ilustración 70. 4º movimiento. Compases 1-4. Centricidad.

Existe una organización para todo este caos aparente. El análisis revela, más que un interés por desarrollar pequeñas células o motivos, una construcción en gestos diseñados en grandes pinceladas. El tema A (ilustración 71) refleja en su conformación angular algo de este desorden. Podríamos deducir que, en toda esta primera sección, que inicia en el compás 3, se busca señalar la intervención de varios personajes u opiniones, que comienzan una búsqueda, que no es otra que la de resolver el conflicto. Esta idea se basa en los cambios súbitos, tanto de altura como de intensidad. La línea melódica del solista conjuga configuraciones diversas de notas de escalas de tonos enteros, y logra así la sonoridad deseada.



Ilustración 71. 4º movimiento. Compases 3-7. Tema A, tonos enteros.

La búsqueda planteada encuentra un punto de quiebre en el compás 15. En este lugar, la línea del solista converge con la de la orquesta, aunando criterios, mediante la unificación del discurso musical, donde se da pie al inicio del tema B.



Ilustración 72. 4º movimiento. Compases 15-19.

El tema B es presentado inicialmente por la orquesta en el compás 25. A diferencia de la parte anterior, aquí sí podemos dividir esta sección en dos frases. El aumento de la tensión en el tema B es provocado por el uso de los tritonos en la melodía y del *glissando* en el clarinete.

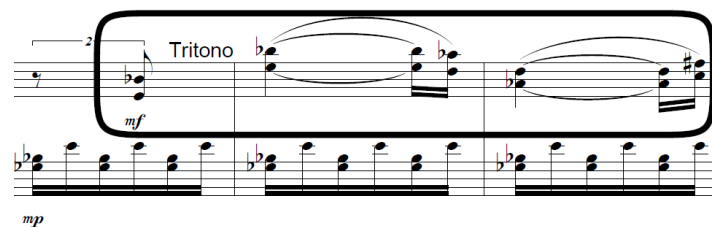


Ilustración 73. 4º movimiento. Compases 25-27. Tema B, tritono.



Ilustración 74. 4º movimiento. Compases 33-41. Tema B, glissando.

En el compás 57, encontramos un fragmento que funciona como puente, construido a partir de células del tema A y B.

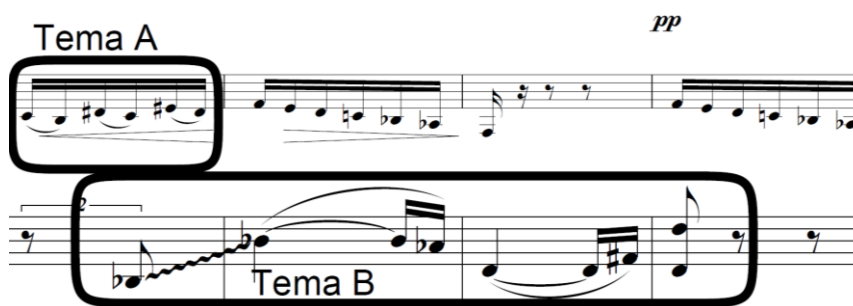


Ilustración 75. 4º movimiento. Compases 57-60. Puente, material temático A y B.

El tema B con variaciones es presentado en su totalidad por primera vez por el solista en el compás 72.



Ilustración 76. 4º movimiento. Compases 72-85. Tema B, con variaciones.

Luego de la re-exposición mencionada, encontramos una nueva sección (compás 95) que funciona como conexión con la *coda*. Mediante el desarrollo contrapuntístico de una de las células motíricas del tema A, en donde el factor secuencial no pasa desapercibido, el puente exhibe un diálogo entre los involucrados que, en una nueva intervención concertante, nos lleva a la parte final de la obra.

Ilustración 77. 4º movimiento. Compases 95-98. Puente. Desarrollo contrapuntístico.

Una última exposición de un fragmento del tema A (compás 101) evoca al desorden inicial. En esta ocasión, la música cobra un carácter más resolutivo, confirmando así el malestar creado por el *Pombero*, responsable de toda la situación. En el compás 109 comienza la *coda*, que es el resultado de una insistencia del discurso musical. La *coda* repite y aumenta en intensidad el mismo motivo en reiteradas ocasiones, generando una tensión que conducirá al desenlace final del concierto.

Ilustración 78. 4º movimiento. Compases 101-105. Tema A, re-exposición.

Ilustración 79. 4º movimiento. Compases 109-116. Coda.

2.3 Técnicas extendidas utilizadas en el concierto

La música contemporánea ha evolucionado estéticamente acarreado nuevas formas de interpretación. Esta evolución ha explorado el espectro sonoro de una forma más amplia y ha dado un protagonismo central al ruido en este proceso experimental. “*Hubo, en esta evolución, avances y retrocesos, intentos que no tuvieron consecuencias y momentos destacables cuyas repercusiones perduran hasta el día de hoy*” (Pinto, 2006, p. 9)¹¹. Se adaptaron técnicas, se descubren nuevos recursos instrumentales y se generan nuevas formas de expresión musical que estaban aún sin explorar tanto por intérpretes como compositores (Rojo, 1984, pp. 5-6).

El clarinete, por sus cualidades acústicas, ha ido ganando un protagonismo notorio como medio de expresión entre los compositores, que han encontrado en este instrumento a un poderoso aliado en esta búsqueda. En la edición revisada del libro *New directions for clarinet* (1994), el clarinetista estadounidense Phillip Rehfeldt clasifica la lista de técnicas extendidas del clarinete en cinco capítulos: Fundamentales, Digitación Monofónica, Sonoridades múltiples, Efectos adicionales y Aplicaciones electrónicas¹². Si bien cada capítulo expone en promedio unas diez técnicas extendidas, citaremos a continuación las utilizadas por Sánchez Haase en su concierto.

2.3.1 *Glissando*

El *glissando* representa un movimiento continuo de una nota a otra. La notación de esta técnica es hecha generalmente a través de una línea oblicua que une ambas notas (Paiva, 2018, p. 9). Esta técnica incorporada del *jazz*, consiste en abarcar un intervalo amplio de manera que el paso por las notas intermedias resulte inapreciable auditivamente, con la ayuda de la embocadura y de la posición de los dedos (Rojo, 1984, p. 89).

Este recurso es utilizado en dos momentos del concierto. En el primer movimiento intenta emular el grito del *Mbói Tu ã* que, según la leyenda, puede oírse a kilómetros de distancia.

¹¹ Traducción propia.

¹² Traducción propia. También lo son las citas restantes de este autor.

En el segundo movimiento el *glissando* aparece en un contexto burlesco, caracterizando las andanzas del *Pombero*.

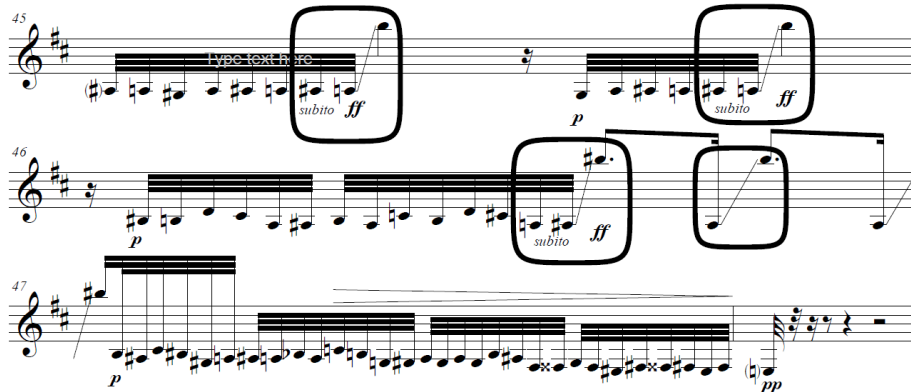


Ilustración 80. 1º movimiento. Compases 45-48. Glissando.



Ilustración 81. 2º movimiento. Compases 58-64. Glissando.

2.3.2 Multifónicos

Los multifónicos son sonidos generados normalmente por un instrumento monofónico en el cual conseguimos distinguir dos o más notas en simultáneo (Paiva, 2018, p. 11). Según Rehfeldt, “Cada digitación de los tonos fundamentales tiene la capacidad de producir, previa modificación de los labios y mandíbula, parciales superiores de acuerdo con la serie de armónicos estándar. En el caso del clarinete, solo están disponibles los parciales impares” (Rehfeldt, 1993, p. 41).

Sánchez Haase no ha especificado en la partitura la digitación recomendada para los distintos multifónicos empleados en el segundo y tercer movimiento, dejando este trabajo a criterio y consideración del intérprete.

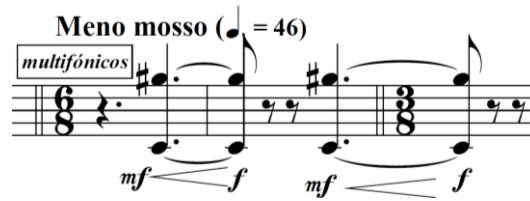


Ilustración 82. 2º movimiento. Compases 167-169. Multifónicos.



Ilustración 83. 3º movimiento. Compases 20-21. Multifónicos.

2.3.3 Frullato

Este efecto fue introducido por Richard Strauss en *Don Quijote* (1897), el *frullato* es ejecutable por todos los miembros de la familia de instrumentos de viento-madera. En el clarinete, puede producirse haciendo rodar la lengua sobre el paladar superior, como pronunciando “rrrrr”, o mediante una vibración gutural que obtenga el mismo resultado. El efecto es posible en toda la tesitura de ejecución normal, pero debido a que se requiere una mayor presión de aire, generalmente no es recomendado para dinámicas suaves en los niveles más altos del registro (Rehfeldt, 1993, p. 63).

Este recurso compositivo refuerza el momento más enérgico del segundo movimiento del concierto. El pasaje está construido como un movimiento escalar ascendente en *crescendo* que conduce a uno de los clímax de la obra.



Ilustración 84. 2º movimiento. Compases 118-124. Frullato.

2.3.4 *Slap tongue*

El *slap tongue* es un efecto originario de la música de *jazz*, que se ejecuta colocando una mayor cantidad de lengua en la punta de la caña y soltándola repentinamente. A menudo este efecto es acompañado con una caída de presión en la mandíbula, y simultáneamente con el inicio de la corriente de aire, esto hace que la caña se golpee contra la boquilla. Se obtiene así, una especie de "ruido sordo" (Rehfeldt, 1993, p. 65).

Utilizado por Sánchez Haase en reiteradas ocasiones, siempre en un contexto de *accelerando*, este efecto sirve de nexo entre las secciones lentas y rápidas del segundo movimiento del concierto.

The image shows a musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pn.) for measures 175-178. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The B♭ Cl. part starts at measure 175 with a 'slap tongue' effect marked with 'x' symbols under the notes, followed by an 'accel.' section. The piano accompaniment starts at measure 175 with a 'pp' dynamic and continues with a 'p' dynamic in measure 178. The score includes dynamic markings (pp, p) and performance instructions (slap tongue, accel.).

Ilustración 85. 2º movimiento. Compases 175-178. *Slap tongue*.

2.3.5 *Breath o Air Sounds*

Este efecto es también conocido como "ejecución sin tono", y se logra soplando a través del clarinete, pero con una presión de aire que no permite la producción de un tono normal, obteniendo un sonido entrecortado y de "ruido blanco". Es posible percibir una variación en la frecuencia solo en rangos dinámicos muy bajos, adaptándose mejor a las digitaciones fundamentales (Rehfeldt, 1993, p. 69).

El efecto es utilizado por Sánchez Haase en el tercer movimiento del concierto, combinándolo con sonido real. Esta técnica extendida es acompañada por un trémolo que

produce un efecto percutido en las llaves y un *crescendo*, logrando así reforzar la atmósfera de misterio e incertidumbre del movimiento.

The image shows a musical score for clarinet, measures 24-25. Measure 24 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notation includes a quarter rest followed by a half note. A box labeled 'aire' is positioned above the staff, with a long horizontal line underneath it that spans across measure 24 and into measure 25, indicating a sustained breath or air. Below the staff, there are ten 'x' marks, each with a vertical line extending downwards to the staff, representing key clicks. A text box below these marks reads: 'tremolando con los dedos de la mano derecha sobre las llaves de las notas indicadas'. Measure 25 starts with a 3/4 time signature and contains a quarter note followed by a half note. A dynamic marking '>' is placed above the first note of measure 25. Below the staff in measure 25, there are two groups of three vertical lines, each with a small 'x' at the top, representing key clicks.

Ilustración 86. 3º movimiento. Compases 24-25. Mutación sonido de aire a sonido real.

Capítulo 3. Propuesta Interpretativa

La búsqueda de un sentido más profundo en la música es quizás el mayor desafío del intérprete. El cultivo artístico y cultural del músico debe incluir una exploración interdisciplinaria capaz de formar y afianzar un criterio musical personal. He establecido tres parámetros que sugieren implicaciones musicales y desde los cuales explicaré mi propuesta interpretativa para el concierto de Sánchez Haase:

- **Implicaciones musicales de la narrativa mitológica.** Como ya hemos expuesto previamente, la relevancia que adquiere el contenido mitológico en la creación del concierto es esencial en la obra. El compositor busca crear diferentes ambientes relacionados con los personajes correspondientes que aparecen en cada movimiento. El estudio de la mitología guaraní, de esta forma, podrá promover un acercamiento más íntimo al mundo imaginario de la obra, ya que la sonoridad que transmitimos se forja, primeramente, en la imaginación.
- **Implicaciones musicales del análisis de la obra.** La realización de un análisis de la obra ha ayudado a comprender mejor la estructura interna del concierto y también ha suministrado un marco de referencias a la interpretación y la ejecución. Este trabajo analítico ha sido realizado sin el clarinete, a través de una audición intrínseca y haciendo énfasis a una visión netamente estructural. La idea de trabajar también sobre la partitura - no necesariamente pendiente de las exigencias técnicas del instrumento - es, en mi opinión, una tarea utilísima e imprescindible, a pesar de ser frecuentemente evitada por los intérpretes.
- **Implicaciones musicales de la música folclórica del Paraguay.** Considero que el intérprete debe sumergirse auditivamente en los géneros folclóricos paraguayos (polca paraguaya, guaranía) en su concepción más tradicional, para así poder reconocerlos cuando aparecen de forma más estilizada en el concierto. Es importante mencionar que el primer contacto del compositor con la música se da en un contexto popular a través del arpa paraguaya, y se presume que este hecho ha calado profundamente en su desarrollo como artista.

A continuación, se mencionan aquellos momentos del concierto que son merecedores de destaque desde un punto de vista interpretativo.

3.1 *Mbói Tu ï* (1º movimiento)

El *Mbói Tu ï* produce un efecto de inestabilidad, verificable desde varias perspectivas: su morfología híbrida y su textura física, su andar serpenteante, y su forma de comunicarse mediante gritos feroces que son oídos a kilómetros de distancia. Estos atributos pueden ser explorados en la interpretación del primer movimiento a través de la agógica, el rango dinámico y la articulación. Esa exploración permitirá que los atributos del personaje puedan ser eficazmente proyectados por el instrumento solista.

I - Mbói Tu 'i **DIEGO SÁNCHEZ HAASE**
(2019)

The musical score for the first movement of *Mbói Tu ï* (measures 1-8) is presented in three systems. The first system (measures 1-4) begins with a *Moderato* tempo marking and a *fp* dynamic. The second system (measures 5-8) includes a *libre* marking and a *ff* dynamic. The third system (measures 9-12) also features a *libre* marking and a *mf* dynamic. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is characterized by a serpentine melodic line and complex rhythmic patterns.

Ilustración 87. 1º movimiento. Compases 1-8.

En la ilustración previa se puede observar, como ya fue dicho en el análisis, la doble presentación del tema A (compases 1-4 y 5-8, respectivamente). En el compás 8 se invierte la dirección de la última semicorchea en relación a la última semicorchea del compás 4. Sugiero que la primera exposición (que finaliza en el compás 4) permanezca en una dinámica de *mf*, reservando el *f* para el compás 8, donde realmente culmina la sección.

La experiencia que ha supuesto la preparación de la obra con el compositor me ayuda a dejar plasmadas también las siguientes conclusiones:

- **Interpretar toda la frase a modo de “recitativo”.** La indicación *libre* aparece apenas en el segundo compás, acompañando el *accelerando* de las notas repetidas. Sin embargo, considero que la libertad en la ejecución debe hacerse extensiva a toda la primera sección (ilustración 87). La intervención orquestal en este fragmento es mínima, lo que permite una realización casi *a piacere* de la frase¹³. Recién en el tercer compás se insinúa un tiempo estable, aunque esta intención es efímera, ya que en el siguiente compás se reinicia toda la idea del principio.
- **La sustitución de la dinámica inicial.** Mi propuesta sería agregar a la primera nota un *ffp*, o bien un *sfpp* y un *ff* acentuado con calderón en la nota grave del segundo compás, que descienda de intensidad muy gradualmente. Esta notación ayudaría a captar la atención de la audiencia y a crear una atmósfera de incertidumbre desde el inicio.
- **Timbre.** Desde un punto de vista tímbrico, sugiero un sonido tosco y agreste que favorezca las dinámicas extremas y proyecte la angularidad de la escritura.
- **Molto Legato.** Los cromatismos que encontramos después de la caída por intervalos de 4ª del primer compás podrían ser pensados como entidades individuales de igual importancia, en las que ambas notas son conectadas a través de un *legato* muy pronunciado, y no meramente como notas de paso sin relevancia.

¹³ La propuesta sugerida ha sido agregada en la nueva edición de la partitura.

13

16

18

cantabile
mp

Ilustración 88. 1º movimiento. Compases 12-19.

Con el tema A1 (ilustración 88) el discurso comienza a “ganar cuerpo”, acumulando mayor tensión, lo que nos empuja a realizar un *affrettando* en la secuencia descendente de semitonos del compás 18. De esta forma, podemos entregar la sección a la orquesta con el último gesto de fusas en un *crescendo* muy pronunciado. Hacemos nuevamente énfasis en la importancia del *legato* en la línea melódica. En términos prácticos, esto se traduce en el intento de conectar los intervallos distantes, haciéndolos pasar como intervallos más próximos. Sumado a esto, un uso juicioso del *rubato* puede ayudar a caracterizar las andanzas diarias del *Mbói Tu ã*.

24

25

sciolte
p
subito ff
p

Ilustración 89. 1º movimiento. Compases 24-25.

Esta sección (compases 24 y 25) refleja explícitamente el andar arrastrado del personaje. La indicación *sciolte* parece sugerir al intérprete una intención “serpenteante”. En mi opinión, toda la frase debería ser interpretada con *rubato*, en *staccatissimo*, y en una dinámica muy suave, que sólo es interrumpida por el súbito *ff* del *glissando* en el compás 25.

Este efecto expresa el grito del *Mbói Tu ñ*, y siempre es utilizado como elemento contrastante. Por eso considero que debe ser ejecutado con suficiente presión de aire, de manera que logre transmitir el empuje necesario. Se ha consensuado con Sánchez Haase y con la autorización del mismo, se modificaron dos aspectos por la necesidad de lograr concretar mejor el *glissando*¹⁴:

- Se ha cambiado de octava la primera nota del compás 25, compensando la tesitura cambiada con una ejecución más acentuada y brusca del *glissando*.
- Se ha suprimido la última fusa de cada gesto, así permitiendo que la ejecución del *glissando* sea más cómoda y natural.



Ilustración 90. 1º movimiento. Compases 27-30.

Interpretativamente, podríamos pensar la indicación *cantabile* en el sentido de un *molto espressivo*. Eso nos ayudaría a condensar todo el dramatismo de esta sección. Con esta sección finaliza la presentación de todos los temas del primer movimiento. La utilización de un *tempo* más fluido en los compases 27 y 28 contribuirá para la mejor expresión del fragmento. También propongo reemplazar el *mf* del compás 27 por un *f*, para compensar las notas del registro de garganta¹⁵, y para que el *diminuendo* sea aún más notorio. Además, luego de la respectiva sugerencia al compositor, se ha modificado en la partitura

¹⁴ Estas sugerencias han sido incluidas por el compositor en la nueva edición que se adjunta en el anexo del trabajo.

¹⁵ Del inglés, *throat register*. Se refiere, en el registro del clarinete, a las notas comprendidas entre el *sol*3 y el *sib*3.

agregando un *ritenuto* en el compás 30. De ese modo es posible continuar el diálogo concertante con la orquesta de manera más delicada y orgánica.

The image shows five staves of musical notation for measures 43 through 48. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *subito ff* (suddenly fortissimo). There are also some *pp* (pianissimo) markings at the end of the section. The music has a highly rhythmic and textured quality.

Ilustración 91. 1º movimiento. Compases 43-48.

La segunda exposición del tema B (compás 43-48) sugiere un ambiente *agitato*. Esta idea se fundamenta en el tratamiento por disminución del motivo inicial. El gesto/grito del *glissando* adquiere protagonismo a medida que aumenta la tensión de la sección, preludiando el primer clímax del movimiento.

The image shows three staves of musical notation for measures 56 through 60. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation is more melodic and flowing than the previous section, with many slurs and ties. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *tr* (trill). The music has a more lyrical and expressive quality.

Ilustración 92. 1º movimiento. Compases 56-60.

En la transición entre los temas A1 y C (ilustración 92) el ritmo es responsable por el aumento de la tensión musical. Sugiero interpretarla teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- **Secuencia acentuada.** Sería útil destacar cada grupo de dos semicorcheas, volviéndolo más *marcato*.
- **Sección rítmica.** La experiencia de haber tocado el concierto con la orquesta provocó una reflexión sobre la gestión de la dinámica en este pasaje. Sugiero una mayor presión en el aire especialmente en aquellos registros en donde la proyección sonora es naturalmente menor.
- **Figuración modificada.** Conviene sustituir las blancas (compases 57 al 59) por negras con puntillo para permitir una ejecución más relajada de los grupetos.
- **Digitación sugerida.** La utilización de la llave 5, agregada a la digitación habitual del *mi*5 (compases 59 y 60), permitirá una mejor afinación con la orquesta.

3.2 Jarú (2º movimiento)

El segundo movimiento (*Vivace*) tiene como personaje principal al *Pombero*. En la música reina un aire distendido y jocososo, acorde a la caracterización del personaje.

II - JARU (Scherzo)

DIEGO SÁNCHEZ HAASE

Musical score for Jarú (Scherzo) by Diego Sánchez Haase, measures 1-19. The score is in treble clef, key of D major, and 3/8 time. It begins with a tempo marking of *Vivace* and a metronome marking of $\text{♩} = 106$. The first line (measures 1-6) features a melody starting with a half rest, followed by eighth notes, with dynamics *mf* and *f*. The second line (measures 7-12) continues the melody with dynamics *mf*, *ff*, and *mf*, including a triplet of eighth notes marked (3+2). The third line (measures 13-19) shows further melodic development with dynamics *ff* and *mp*, also featuring a triplet marked (3+2). The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

Ilustración 93. 2º movimiento. Compases 1-19.

Propongo centrar toda la energía en la articulación, exagerándola y acentuando ligeramente cada ligadura. Una buena gestión de la velocidad del aire ayudará a proyectar un sonido homogéneo durante todo el pasaje. Luego de haberlo interpretado con orquesta, concluí que se puede correr el riesgo de que la línea melódica (registro de garganta) se pierda por momentos, o que no destaque suficientemente sobre el acompañamiento.

Musical score for Jarú (Scherzo) by Diego Sánchez Haase, measures 1-5. The score is in treble clef, key of D major, and 3/8 time. It begins with a tempo marking of *Vivace*. The first line (measures 1-5) features a melody starting with a half rest, followed by eighth notes, with dynamics *mf* and *f*. The second line (measures 1-5) features a piano accompaniment with staccato eighth notes, with dynamics *ppp*, *resc. molto*, *mf*, and *f*. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

Ilustración 94. 2º movimiento. Compases 1-5.

La ilustración 94 comienza con tres compases en la orquesta, donde se repite un patrón rítmico acentuado. Este patrón aparece varias veces, y parece ser un guiño del compositor a una forma de interpretar la polca paraguaya en las peñas¹⁶. Es común encontrar esta forma de breve introducción antes de la aparición de la línea melódica. También es habitual la disminución en intensidad de esta introducción antes de la entrada de la melodía. Sánchez Haase recoge la misma idea a través de la orquestación.

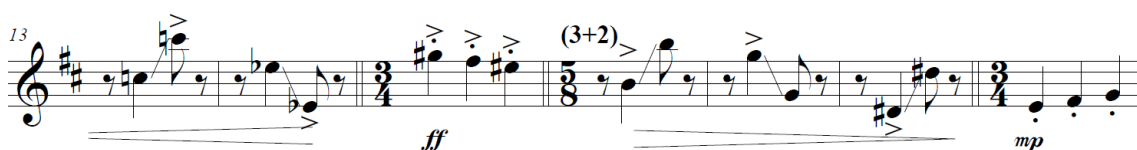


Ilustración 95. 2º movimiento. Compases 13-19.

En el segundo movimiento es deseable una ejecución relajada y distendida. Los *glissandi* de la ilustración anterior parecen representar la risa estridente del *Pombero*. Para su ejecución sugiero una interpretación rápida del efecto a través de la utilización de mayor velocidad de aire.

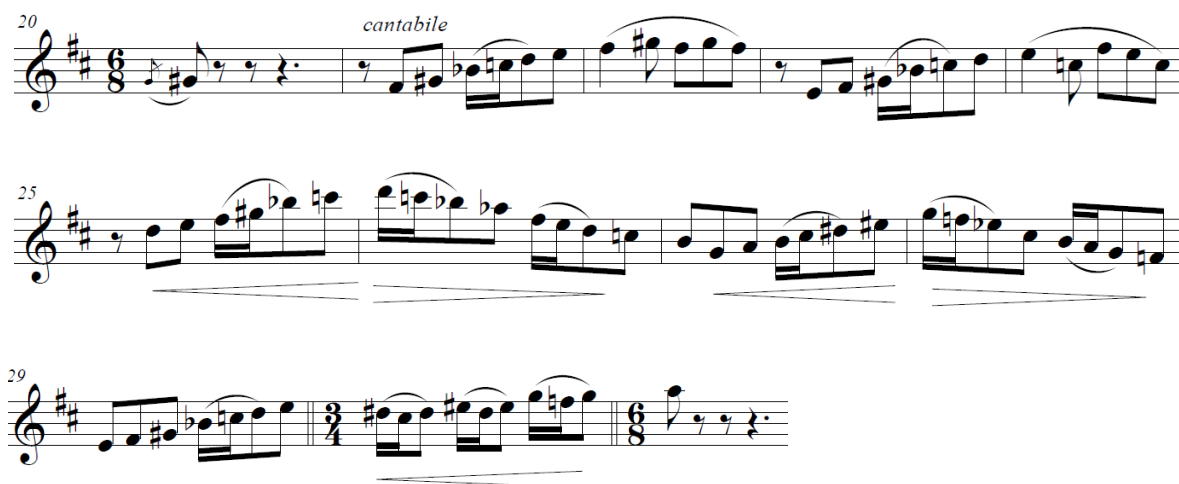


Ilustración 96. 2º movimiento. Compases 20-31.

¹⁶ Reuniones musicales informales, donde se toca música popular paraguaya y latinoamericana, normalmente son de ámbito más familiar o de amistades cercanas.

El fragmento de la ilustración anterior permite hacer otro paralelismo directo con las formas de interpretación de la música paraguaya. La banda *Koygua*¹⁷ es un tipo de agrupación que surge en los años sesenta y que tiene como referencia a Don Alejandro Cubilla (1929-2016). En la ilustración 96 encontramos una huella implícita de la sonoridad peculiar al estilo de la “*Bandita pu*”. En mi opinión, modificar la articulación de este pasaje puede actuar como nexo entre ambos elementos. Sugiero ligar las semicorcheas, separándolas de las corcheas, y acentuando cada célula rítmica¹⁸. Esta alteración logra una mayor cohesión del instrumento solista con la orquestación en *pizzicato* propuesta por Sánchez Haase en esta sección. Se debería también tener especial cuidado con la indicación *cantabile*, en mi opinión, evitando que un excesivo lirismo cancele el carácter primordialmente festivo de esta sección.



Ilustración 97. 2º movimiento. Compases 41-57.

La segunda exposición del tema A (Ilustración 97) está construida a partir del contraste tímbrico que produce la intervención del instrumento solista en sus diferentes tesituras. Sugiero un *accelerando* desde el compás 54 hasta finalizar esta sección. La misma sugerencia puede aplicarse a la repetición de la idea¹⁹.

¹⁷ Banda tradicional folclórica paraguaya caracterizada por la potencia de los instrumentos de vientos y la intensidad de la percusión, muy utilizado en fiestas patronales y populares. Tiene una formación base con los siguientes instrumentos: dos trompetas, dos trombones, dos saxofones, una tuba, acompañados por una caja redoblante, bombo y platillos (Noe, 2021).

¹⁸ Esta sugerencia fue modificada en la nueva partitura.

¹⁹ El compositor ha modificado la partitura original, agregando la sugerencia realizada.



Ilustración 98. 2º movimiento. Compases 58-64.

En la tercera sección (a partir del compás 58) Sánchez Haase indica textualmente “*alla guarania*”²⁰. Desde mi punto de vista se debería alterar el tempo para $\text{♩} = 40$ para lograr un contraste más notable con relación a las secciones anteriores. La orquestación de esta sección sugiere un tempo ligero y movido, pero es realmente necesario continuar en una atmósfera que, además de permitir trabajar el *glissando* sin prisa y abarcando todo el espectro sonoro del registro involucrado, logre el efecto contrastante deseado. Sugiero además un acercamiento a las versiones sinfónicas de obras como “*Nde Rendape Aju*” o “*Mburicao*” para una mejor comprensión de la sonoridad desarrollada por J. A. Flores en sus poemas sinfónicos. La familiaridad con esta música permitirá acceder, en mi opinión, a un concepto de sonoridad idóneo para este fragmento.

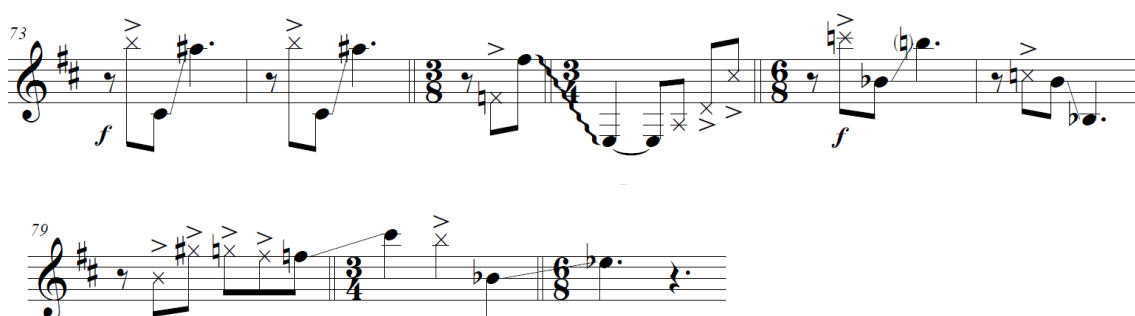


Ilustración 99. 2º movimiento. Compases 73-81.

El principio técnico y acústico que rige el efecto *slap tongue* conlleva el riesgo de dañar la caña, debido al fuerte impacto de la misma por la boquilla. Tras una conversación con el compositor, durante los ensayos de la obra, fue acordado sustituir el *slap* por *staccatissimo* para lograr una cohesión más orgánica con el *glissando* y minimizar el riesgo de dañar la caña.

²⁰ La guarania es un género popular paraguayo creado alrededor de 1920 por José Asunción Flores (1904-1972).



Ilustración 100. 2º movimiento. Compases 118-124.

La sugerencia sobre la interpretación del *frullato* en esta sección se resume en los dos siguientes puntos:

- Especial cuidado con la presión del aire, sobre todo cuando se pasa al registro sobreagudo. Es importante crear un soporte estable con la embocadura, evitando la rigidez.
- Una breve respiración antes de re del compás 121 deberá contribuir para mejorar la sonoridad del efecto.

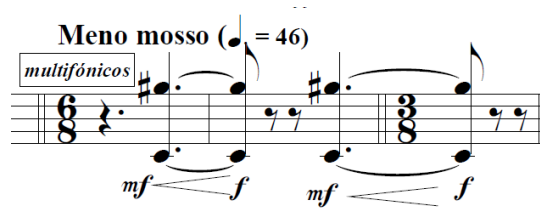


Ilustración 101. 2º movimiento. Compases 167-169.

Como ya se ha mencionado anteriormente, Sánchez Haase no propone digitaciones para los multifónicos en la partitura. Después de interrogar al compositor sobre la sonoridad deseada, y con la asesoría del maestro Antonio Saiote, propongo la siguiente digitación y su respectiva sonoridad aproximada recomendada para este pasaje:

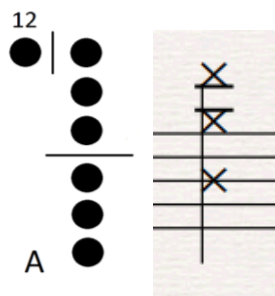


Ilustración 102. 2º movimiento. Digitación para el compás 167.

En las ilustraciones 103 y 104 señalamos las sugerencias para las digitaciones y las sonoridades aproximadas de los multifónicos que aparecen en los compases 171 al 173.

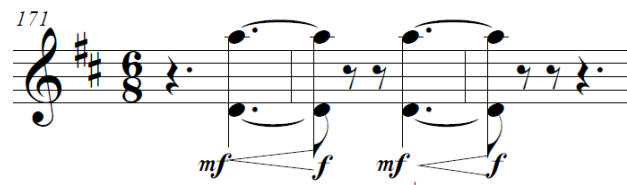


Ilustración 103. 2º movimiento. Compases 171-173.

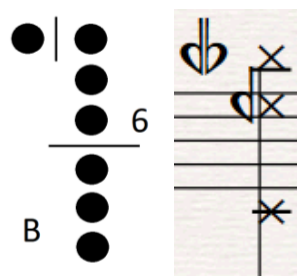


Ilustración 104. 2º movimiento. Digitación para el compás 171.



Ilustración 105. 2º movimiento. Compases 189-196.

La coda, escrita sin intervención orquestal, se nutre del material del tema A. En el compás 192 sugiero comenzar desde un *ppp*. Esto nos permitirá explorar una sonoridad íntima y personal. Mediante el uso del *rubato*, ya a partir del compás 192, se podrá conseguir mayor efectividad en el *crescendo* final. Se ha sugerido también la modificación de la última nota, bajándola una octava, ya que el compositor priorizó una ejecución más cómoda del *glissando*, si bien esta sugerencia no ha sido modificada en la nueva edición de la partitura.

3.3 Pajé (3º movimiento)

La música describe la aparición del *Jasy Jatere* durante una calurosa siesta paraguaya (Haase, 2020, p. 3). La evocación de mi contacto personal con esta creencia (ver capítulo 1.2.3) durante la infancia ha resultado de gran ayuda para comprender el tipo de sonoridad requerida por este movimiento. Las ideas de “incertidumbre” y “suspense” pueden ayudarnos a amplificar el sentido de la indicación *misterioso* en el inicio del movimiento.



Ilustración 106. 3º movimiento. Compases 1-7.

Sobre el pasaje de la ilustración anterior expondré las siguientes conclusiones:

- **Tempo rubato.** Si bien la orquestación de este fragmento sugiere un tiempo estático, es sobre este *tempo* que se debería proponer movimiento, siempre y cuando dicho movimiento no altere el conjunto de la sección. Podría ayudar que la interpretación del fragmento como sea pensado como un *recitativo*. A pedido del compositor se evita la ejecución de las semifusas del compás 3 de manera precipitada. Se sugiere, en algunos casos, pensar las fusas como semicorcheas, con una intención caprichosa o un tanto voluble, para lograr variedad en el pasaje.
- **Armonía.** En este movimiento el componente rítmico puede volver la interpretación monótona. Considero importante acompañar la intención de las progresiones armónicas para generar mayor o menor tensión. En este punto es imposible no crear un paralelismo de similitudes con el “*doucement monotone*” del primer movimiento de la *Sonata para Clarinete y Piano* de Francis Poulenc.



Ilustración 107. 1º movimiento. Compases 86-89. Sonata. F. Poulenc.



Ilustración 108. 3º movimiento. Compases 9-10.

Si bien en el tercer movimiento del concierto reina una atmósfera estática que tiene como principal protagonista al tema A. De la breve intervención del tema B podemos acotar lo siguiente:

- **Articulación.** El uso del *tenuto* en vez del *legato* podría ayudar a la interpretación dramática que sugiere el tema. Con un contenido lírico notable, este pasaje podría pensarse como una exploración interna que sea capaz de revelarnos una sonoridad realmente personal e íntima.

Seguidamente se exponen las digitaciones y sus respectivas sonoridades aproximadas relacionadas de los multifónicos de los compases 20-21 y 27-28.

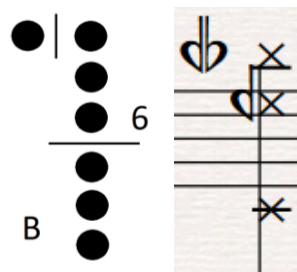


Ilustración 109. 3º movimiento. Digitación de compás 20.

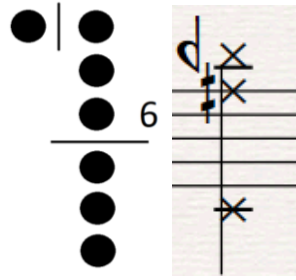


Ilustración 110. 3º movimiento. Digitación de compás 27.

El compositor ha comentado, durante los ensayos de la obra, que su idea es aprovechar todo el espectro durante la mutación del sonido de aire a sonido real (Ilustración 111). Para lograr conseguir el efecto, sugiero que la ejecución del fragmento sea realizada con aire frío, explotando el componente “ruidoso” del efecto.

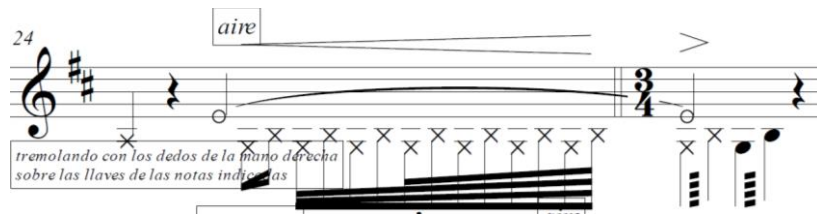


Ilustración 111. 3º movimiento. Compases 24-25.

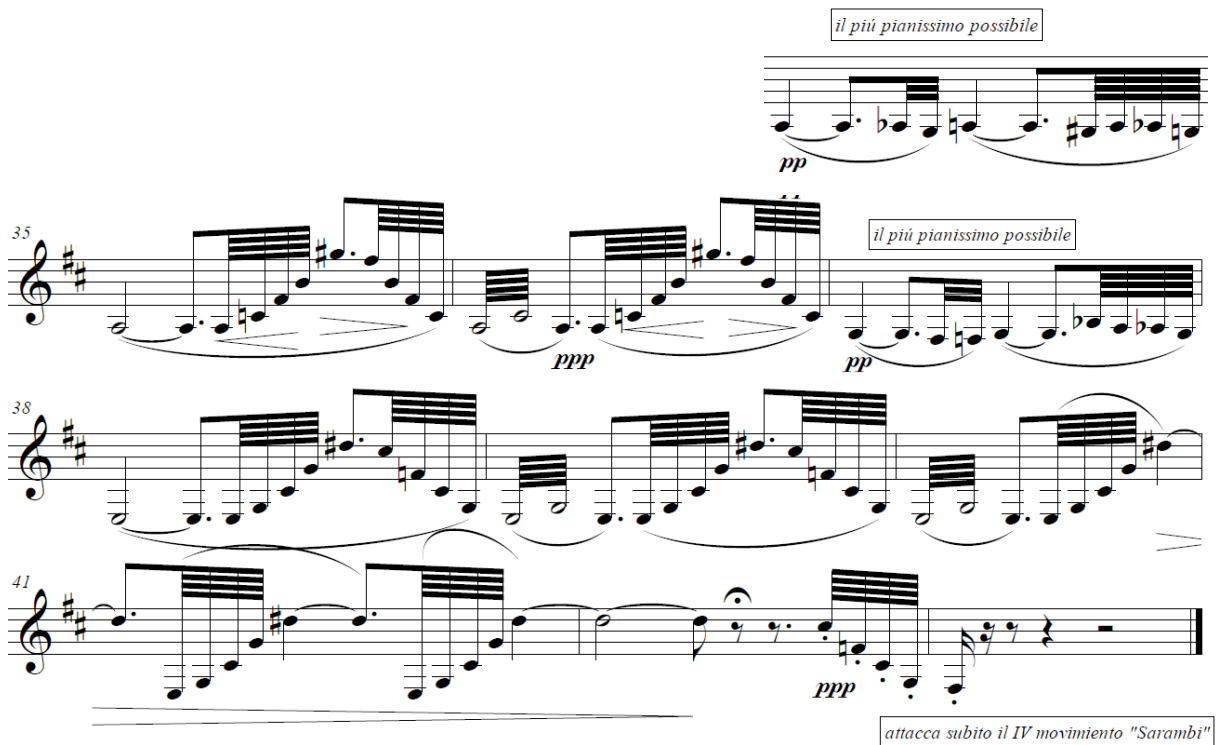


Ilustración 112. 3º movimiento. Compases 34-43.

Sánchez Haase escribe “*il pú pianissimo possibile*” en la coda. Considero que las pequeñas variaciones (grupo de cuatro semifusas en los últimos tiempos de los compases 34 y 37) merecen ser destacadas. También sugiero no comenzar con el *pp* indicado en la partitura, sino más bien con una sonoridad algo más presente, siempre acorde a la atmósfera del momento y a la orquestación de la frase, para que posteriormente, se logre una sonoridad que genere la sensación de distanciamiento²¹.

3.4 Sarambi (4º movimiento)

El último movimiento del Concierto se enmarca en algo que podríamos describir como una especie de ritual. Si bien no cambiamos de personaje, ya que continúa siendo el *Jasy Jatere* la fuente principal para la creación, con este “desorden” se busca poner fin al hechizo conjurado por el mismo.

Ilustración 113. 4º movimiento. Compases 1-23.

²¹ Sánchez Haase ha modificado la nueva partitura agregando la sugerencia.

De esta sección, sobre la cual Sánchez Haase desarrolla todo el último movimiento, podemos configurar las siguientes conclusiones interpretativas:

- **La ligadura inicial.** El efecto *legato* se deberá buscar con más presión y velocidad del aire. Pienso que para establecer el carácter del movimiento será fundamental lograr una sonoridad homogénea y consistente con el factor sorpresivo del comienzo.
- **Articulación.** Para conseguir el carácter vivo y virtuoso que el movimiento parece pedir, sugiero agregar algunas ligaduras en esta sección. Estas pueden ser mejor apreciadas en el anexo de la investigación, y deberán ser ejecutadas emulando una articulación que sea suelta en su totalidad.
- **Preguntas y respuestas.** Los diseños propuestos por la línea melódica presentan distintas tesituras y movimientos contrarios. Puede funcionar exitosamente el pensamiento de tener varios personajes intervinientes, y que más allá del caos evidente, sea como un diálogo entre las partes.
- **“Registro de garganta”.** Se ha resuelto en conjunto con el compositor - a partir de la experiencia interpretativa - buscando compensar la relación del solista con la orquestación del fragmento, modificar desde la última semicorchea (Do) del compás 19 y en adelante, subiéndolo una octava.



Ilustración 114. 4º movimiento. Compases 33-41.

En este fragmento se propone realizar el *glissando* de una manera más rápida en las dos primeras intervenciones, y en el compás 38 exagerar el efecto, llegando al *mi* sobreagudo recién en aproximadamente dos compases.

sciolte

p

51

pp

57

Ilustración 115. 4º movimiento. Compases 46-62.

Esta sección funciona como un puente que conecta los temas A y B del cuarto movimiento. En virtud de lograr mantener el virtuosismo del fragmento, y con la autorización del compositor, se ha modificado la articulación ligando las dos primeras semicorcheas de cada compás. Una vez establecido el tempo, destacar la primera semicorchea de cada compás contribuirá para dar más lirismo a la frase.

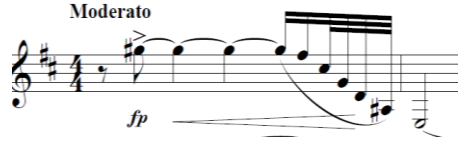

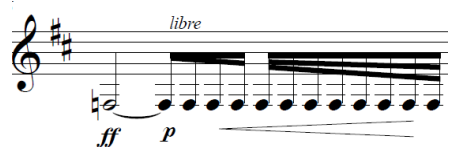
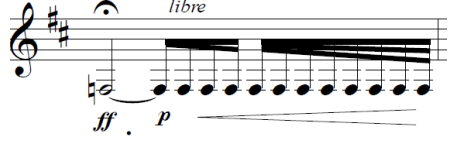
Conclusiones

Es mi deseo que la realización de este trabajo investigativo pueda tener un impacto real en la difusión pública del repertorio para clarinete de compositores paraguayos. Igualmente, espero que la información vertida en este trabajo ayude a dimensionar mejor la trascendencia histórica de la labor creativa de Diego Sánchez Haase. La experiencia de interpretar el Concierto con el propio compositor ha sido para mí una fuente de motivación e inspiración incalculable. En el proceso de la investigación he comprendido mejor la importancia que un diálogo dinámico entre compositor e intérprete puede tener para la eclosión de nuevas expresiones musicales. ¿Qué puede ofrecer el intérprete al compositor? Tal vez una perspectiva idiomática y ergonómica profunda de su instrumento. A través de su experiencia, el intérprete amplía la visión que el compositor fue formando sobre los límites y las posibilidades técnicas de un instrumento. Esto permite al compositor la oportunidad de re-editar su obra, después de valorar el impacto que las sugerencias del intérprete puedan tener en la expresión de su discurso musical y de su concepto artístico.

Por otro lado, en este caso, puede decirse que el intérprete se adentra en los dominios de la creación a través de la exploración analítica de la obra, y con su labor, adquiere el poder de transformarla. El Concierto en estudio yuxtapone el imaginario de la inspiración mitológica con formas musicales populares autóctonas - y hace eso dentro de un marco de referencia estético que podría describirse al mismo tiempo como contemporáneo y neoclásico. Existe aquí un juego entre lo antiguo (mitología guaraní, música popular, estructuras y formas que encuentran sus primeras fuentes en la música de Bach o Mozart) y lo moderno (técnicas extendidas en el clarinete, tratamiento de la disonancia y el contraste, distorsión de las mismas gramática y forma que sirven como estímulo a la creación). Este diálogo fértil entre los actores de la creación y la recreación puede ser capaz de generar nuevos y sorprendentes modos de expresión. Para el intérprete, este diálogo puede convertirse en un modo nuevo de hacer y comprender música.


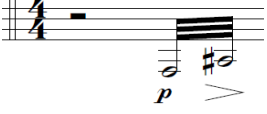

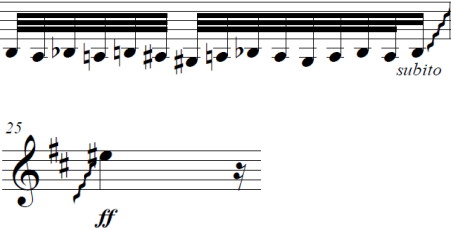




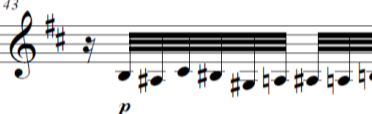
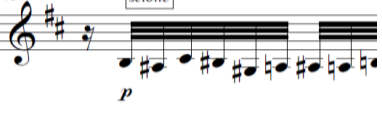


De momento, esta interacción concreta ha servido de punto de partida para una reflexión personal y conjunta, que se ha traducido en una revisión del Concierto. Así también, tengo mucha satisfacción al mencionar que esta investigación ha impulsado para la realización de una mesa redonda llamada “La obra, el compositor y el intérprete”. Este evento fue organizado en conjunto por el Centro Cultural de la República El cabildo, la Casa Bicentenario de la Música “Agustín Barrios” y el Instituto Paraguayo de Musicología. Está disponible en la página de la Orquesta Sinfónica del Congreso de la Nación del Paraguay²². Asimismo, se ha realizado una presentación sobre esta investigación, en conjunto con el compositor, para los alumnos del Conservatorio Nacional de Música de Asunción, el día 3 de noviembre de 2021.

Para finalizar, exponemos un cuadro en donde podremos observar en detalle las modificaciones realizadas por Sánchez Haase, a raíz de la interpretación que ambos hicimos del Concierto, el día 9 de septiembre del 2021, en el Teatro Municipal Ignacio A. Pane, de la ciudad de Asunción. La concordancia del compositor con mis sugerencias técnicas e interpretativas, esta referenciada en una carta que se puede consultar en el anexo II. La primera edición comercial del Concierto - presentada por Ediciones Hispania en Madrid el año próximo - recogerá todas las modificaciones que a continuación exponemos:






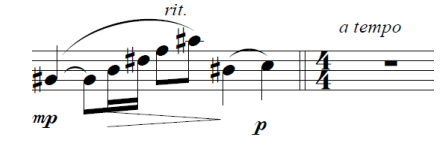








Movimiento	Compases	Partitura Original	Edición Modificada
<i>Mbói Tu ï</i>	1-2		
	6		
	10		

²² <https://www.facebook.com/OrquestaCongreso/videos/2184877904986276>







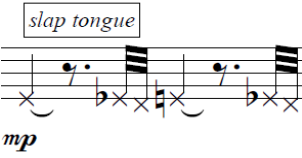









Propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Cuerdas de Diego Sánchez Haase
 José Daniel Cabrera Flores

			<i>(a tempo)</i> 
24-25			
30		<i>rit.</i> 	
35-36		<i>(libero, quasi recitativo)</i> 	
43		<i>(a tempo)</i> <i>sciolte</i> 	
45			
64-65			









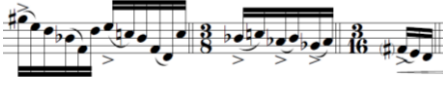






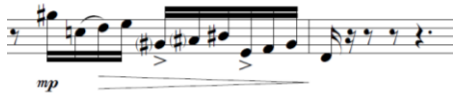
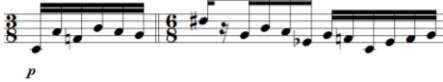
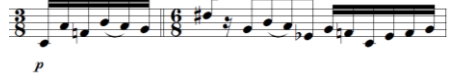
Propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Cuerdas de Diego Sánchez Haase
 José Daniel Cabrera Flores

			
	68-69		
	77-78		
Jarú	21		
	26-27		
	56-57		
	129-130		
	165-166		

Propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Cuerdas de Diego Sánchez Haase
 José Daniel Cabrera Flores

			
Pajé	9		
	16-17		
	19		
	23		
	26-27		
	30-31		
	34		

Propuesta interpretativa del Concierto para Clarinete y Cuerdas de Diego Sánchez Haase
 José Daniel Cabrera Flores

	42		
<i>Sarambi</i>	1	Allegro molto (♩. = 80) 	Allegro molto (♩. = 80) <i>imitando un sibido</i> 
	3-4	<i>sciolte</i> 	<i>sciolte</i> 
	11-12		
	19-21		
	50		
	64-65		
	91-92		
	101-102		

Bibliografía

- Colmán, N. R. (1937). *Ñande Ypykuera*. Asunción: Biblioteca Virtual del Paraguay.
- Corbella, D. (2019). Portuguesismos Atlánticos: Precisiones Lexicográficas (pp. 72-95). *Cuadernos de la ALFAL*.
- Flores, J. D. (Marzo de 2018). La música erudita para clarinete en el Paraguay: un acercamiento a las obras de Diego Sánchez Haase, Remigio Pereira, Marcos Lucena y Enrique Álvarez [Tesis de licenciatura]. San Lorenzo, Paraguay.
- Galleguillos, K. (23 de mayo de 2021). Entrevista a Kahtya Galleguillos. (J. Cabrera, Entrevistador).[incluida en el anexo IV].
- Gaona, S. (2013). *La creación Musical en el Paraguay*. San Lorenzo: Licenciatura en Música, Facultad de Arquitectura Diseño y Arte, Universidad Nacional de Asunción.
- Gimenez, F. (1997). *La música Paraguaya*. Asunción: El lector.
- Granda, G. d. (1979). *El español del Paraguay. Temas, problemas y métodos*. Asunción: Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asuncion".
- Haase, D. S. (2002). *La música en el Paraguay*. Asunción: El Lector.
- Haase, D. S. (2011). La musica del Paraguay. En *Paraguay en la visión de dos siglos* (pp. 768-799). Asunción: Comisión Nacional de Conmemoración del Bicentenario de la Independencia Nacional.
- Haase, D. S. (2018). Seis postales de Asunción [Partitura musical]. Asunción.[Edición personal del autor, no publicada].
- Haase, D. S. (2019). Concierto para Clarinete y Orquesta de Cuerdas [Partitura musical]. Asunción. [Edición personal del autor, no publicada].
- Haase, D. S. (1 de setiembre de 2020). Biografía Diego Sánchez Haase (Director de orquesta, compositor, pianista y clavecinista). Obtenido de <http://www.sanchezhaase.com/biografia>
- Haase, D. S. (15 de mayo de 2021). Entrevista a Diego Sánchez Haase. (J. Cabrera, Entrevistador) [incluida en el anexo III].
- López, I. A. (2014). *Las técnicas extendidas en el Clarinete del repertorio español (1970-1990): Estudio analítico comparativo* [Tesis de licenciatura]. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- López, M. (2019). El Estado en Paraguay durante el gobierno de Carlos Antonio López. Una propuesta teórica-histórica (pp. 1-29). *Revista digital de la Escuela de Historia*. Universidad de Rosario.
- Martínez, J. A. (14 de mayo de 2021). *Diccionario de Mitos y Leyendas*. Obtenido de <https://www.cuco.com.ar/guaranies.htm>
- Martínez, P. (2017). *La Guaranía: Sistematización de Elementos Estructurales presentes en la Práctica Musical* [Tesis de Licenciatura]. Foz de Iguazú: Universidad Federal de la Integración Latinoamericana.
- Meliá, B. (2006). Mitología Guaraní. En A. O. Rescaniere, *Mitologías Amerindias* (pp. 177-210). Madrid: Trotta, S.A.
- Montesino, J. (11 de octubre de 2021). *Mitología Guaraní*. Obtenido de <https://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Mitologia%20Guarani.pdf>.
- Noe, S. (4 de Octubre de 2021). *Ultima hora*. Obtenido de <https://www.ultimahora.com/bandas-folcloricas-agrupaciones-que-resisten-el-paso-del-tiempo-n1031999.html>
- Paiva, J. A. (2018). *Técnicas Expansivas para o Clarinete na música de Miguel Azguime* [Tesis de Maestría]. Oporto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
- Pinto, N. (2006). *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório* [Tesis de Doctorado]. Aveiro: Universidade do Aveiro.
- Portocarrero, C. (2013). *Mitos y Leyendas del Paraguay*. Fernando de la Mora: El Saber.
- Poulenc, F. (2000). *Sonata for Clarinet and Piano* [Partitura musical]. London: Chester Music Limited.
- R.A.E. (14 de Mayo de 2021). *Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/pombero>
- Rehfeldt, P. (1993). *New directions for clarinet*. Lanham and Oxford: Scarecrow Press, Inc.
- Rojo, J. V. (1984). *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto.
- UH. (25 de Agosto de 2015). *Ultima Hora*. Obtenido de <https://www.ultimahora.com/los-que-quisieron-prohibir-el-guarani-n924873.html>

Anexos

Anexo I. Edición revisada y modificada de la partitura de clarinete del concierto

A Kathya Galleguillos Diaz

CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CUERDAS

I - Mbói Tu'í

Moderato (♩ = 66)
(libero, quasi recitativo)

DIEGO SÁNCHEZ HAASE
(2019)

2

24 *sciolite*
p *subito*

25 *ff* *p*

26 *subito ff* *mf cantabile*

29 *rit.* *a tempo*
p

(libero, quasi recitativo) *mp* *libre*

35 *sf* *ff* *p*

37 *mf* *multifónicos*

39 *sf* *mf* *p* *pp*
(a tempo)

43 *sciolite*
p

44 *ff* *p*

45 *subito ff*

46 *p subito ff*

47 *p*

48 *pp mp espress.*

52 *mp mf*

56 *ff*

58 *tr*

60 *fff*

63 *mp* **2**

Detailed description: This page of a musical score contains nine staves of music for a clarinet. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with various dynamics and performance instructions. Measures 45 and 46 feature a 'subito' dynamic change to fortissimo (ff). Measure 47 is marked piano (p). Measure 48 starts with pianissimo (pp) and includes the instruction 'espress.'. Measures 52 and 56 show dynamics of mezzo-piano (mp) and fortissimo (ff) respectively. Measure 58 includes a trill (tr) instruction. Measure 60 is marked fortississimo (fff). Measure 63 is marked mezzo-piano (mp) and ends with a fermata and a '2' indicating a second ending.

4

68 *cantabile*
mp *mf*

71 *p* *sciolite* *subito*

72 *ff* *p*

73 *subito ff* *mf cantabile*

76 *rit.* *a tempo*
mp *p* *p*

80 *mp* *fp* *fff*

Detailed description: This page of a musical score contains six staves of music for a Clarinet and Strings. The music is in G major and 3/4 time. It begins at measure 68 with a *cantabile* marking and a dynamic of *mp*. The melody features flowing eighth and sixteenth notes with slurs. At measure 71, the dynamic changes to *p* and the texture becomes more rhythmic with sixteenth-note patterns. A *sciolite* (sciolite) marking is present. At measure 72, there is a *subito ff* (sudden fortissimo) dynamic. Measure 73 shows a *subito ff* followed by a *mf cantabile* section. Measure 76 includes a *rit.* (ritardando) and a return to *a tempo*. Dynamics of *mp* and *p* are used. Measure 80 features a *mp* dynamic followed by a *fp* (fortissimo piano) and a *fff* (fortississimo) dynamic.

II - Jaru (Scherzo)

DIEGO SÁNCHEZ HAASE

Vivace (♩ = 106)

2

mf *f*

7

mf *ff* *mf* (3+2)

13

ff *mp* (3+2)

20

cantabile

25

29

8

41

mf *p* *ff* *mp* *mf*

47

ppp *ff* *pp*

109

115

122

129

133

137

142

147

153

mp

f

fff

fp *ff*

p *pp* *pp*

mp *ppp*

mf

ff

Frullato

3

Detailed description: This page of a musical score contains nine staves of music, numbered 109 to 153. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various dynamic markings such as *mp*, *f*, *fff*, *fp*, *ff*, *p*, *pp*, *mp*, and *ppp*. A specific performance instruction, 'Frullato', is marked above the staff at measure 115. The score also features a triplet of eighth notes at measure 122. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests and slurs. The time signature changes from 3/4 to 6/8 and back to 3/4 throughout the page.

4

158 *ff* *pp* *ff*

164 *accel.* *p* *pp* *mf* *f* *mf* *f*

Meno mosso, alla Guarania (♩ = 40)

multifónicos

171 *mf* *f* *mf* *f* *pp* *slap tongue* *accel.*

178 *accel.* *p* *mf* *f*

Vivace (♩ = 106)

185 *ff*

189 *mf* *p* *p* *accel.*

194 *accel.* *mf* *f* *ff* *Presto*

Detailed description: This page contains six staves of musical notation for a clarinet part. The music is in G major and 3/8 time. It features various dynamics including fortissimo (ff), pianissimo (pp), piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). Performance instructions include 'Meno mosso, alla Guarania' with a tempo of 40 beats per minute, 'Vivace' with a tempo of 106 beats per minute, and 'Presto'. Specific techniques like 'multifónicos' and 'slap tongue' are indicated. The score includes slurs, accents, and dynamic hairpins throughout.

III- Paje (Hechizo)

DIEGO SÁNCHEZ HAASE

Lento (♩ = 52)

misterioso
p
pp
mp
ppp
mf
p
mp
pp
staccatissimo
multifonico
mp
staccatissimo
aire
mp
staccatissimo
multifonico
staccatissimo
p
mf
mp

©diegosánchezhaase2019

2

tremolando con los dedos de la mano derecha sobre las llaves de las notas indicadas

29 *aire* *staccatissimo*

32 *rit.* *a tempo*

36 *ppp* *pp*

39

42 *il più pianissimo possibile* *ppp* *attacca subito el IV mov. "Sarambi"*

2

51

pp

Musical staff 51-56: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains six measures of music. Measures 51-56 feature a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *pp* is placed below the staff at measure 54.

57

Musical staff 57-62: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains six measures of music. Measures 57-62 continue the eighth-note pattern from the previous staff.

63

6

f

ff

Musical staff 63-66: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains four measures of music. Measures 63-66 feature a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *f* is placed below the staff at measure 64, and *ff* at measure 66. A bracket with the number '6' spans measures 63-66.

77

3

ff

ff

ff

Musical staff 77-82: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains six measures of music. Measures 77-82 feature a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *ff* is placed below the staff at measures 77, 79, and 81. A bracket with the number '3' spans measures 79-81.

89

2

mp

2

Musical staff 89-92: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains four measures of music. Measures 89-92 feature a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff at measure 90. Brackets with the number '2' span measures 89-90 and 91-92.

93

mp

p

Musical staff 93-98: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains six measures of music. Measures 93-98 feature a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff at measure 93, and *p* at measure 95.

99

p

Musical staff 99-102: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains four measures of music. Measures 99-102 feature a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *p* is placed below the staff at measure 100.

103

Musical staff 103-105: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains three measures of music. Measures 103-105 feature a continuous eighth-note pattern.

106

mp

Musical staff 106-109: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The staff contains four measures of music. Measures 106-109 feature a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff at measure 107.

Musical score for Clarinet and Strings, measures 109-117. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. There are also accents (>) and slurs throughout the passage.

Measure 109: *mf*

Measure 112: *ff*, *fff*

Measure 117: *ff*

Anexo II. Carta de conformidad del compositor Diego Sánchez Haase



Congreso de la Nación



Por la presente, expreso mi conformidad respecto a las adaptaciones sugeridas y la propuesta interpretativa de mi Concierto para Clarinete y Cuerdas realizadas por el clarinetista **José Cabrera**, en el ámbito de desarrollo de su tesis de maestría en la Escuela Superior de Música y Artes del Espectáculo (ESMAE) de la ciudad de Oporto, Portugal.

El Prof. Cabrera ha interpretado con excelencia la citada obra bajo mi dirección, acompañado por la Orquesta Sinfónica del Congreso Nacional del Paraguay, en el concierto realizado en el Teatro Municipal de la ciudad de Asunción el 9 de setiembre de 2021, y he seguido muy de cerca todo el proceso de estudio y preparación de la obra desarrollada por el Prof. Cabrera.


Maestro Diego Sánchez Haase
Director Titular OSIC

Asunción, 8 de octubre 2021

Anexo III. Entrevista a Diego Sánchez Haase

Transcripción de la entrevista realizada por José Cabrera el 15 de mayo del 2021.

- **¿Qué información nos podría dar sobre la creación del concierto?**

Fue un encargo que me hizo Kathya Galleguillos por recomendación de José Luis Urquieta. Le recomendó que solicitase el concierto y ella me pidió - no recuerdo... si fue en el 2016 o 2017. [Yo] estaba componiendo la ópera y se fue postergando hasta que ella me dijo en el 2019: “*Mira tengo fecha de estreno y tenemos que presentar la obra*”. Yo había anotado algunos bosquejos y algunas cuestiones que me servirían de base, pero realmente trabajé la obra en enero del 2019. Lo que yo no sé es si alguna vez te comenté, es que en esta obra yo utilicé algunas ideas de una obra anterior, que había escrito en el 2018 que se llama *Seis postales de asunción*, para saxofón alto y vibráfono, que se estrenó en Italia en noviembre de 2018 [– me dieron un premio por esa obra]. Tiene algunas células por ejemplo del último movimiento del concierto y también del scherzo del 2do movimiento.

- **¿Fue compuesto antes del concierto de clarinete?**

Y esto me sirvió como base, pero obviamente aquí esto está mucho más desarrollado todo, específicamente en el segundo y cuarto [movimientos]. El primero y el tercero son independientes. Pero los otros aparecen más desarrollados. Y así fue, después se estrenó la obra en Chile, en junio del 2019. En el medio fuimos trabajando entre ella y yo, con algunas cosas que ella me sugería, de algunas cosas que yo escribí y que me dijo que iba a quedar mejor de tal forma, etc. Se estrenó en Chile y después acá en Paraguay en octubre del mismo año.

- **¿Qué implicancia de la mitología guaraní y la influencia del folklore hay en la pieza?**

A mí siempre me interesó nuestra mitología, por eso tengo el *Luisón del Ybyturusu*, por ejemplo. Después está esto, y el “*pitoguë*”, [así] que en un momento pensé en como juntar las 3 obras y publicarlas juntas, digamos algo así como 3 mitologías o mitos de mi tierra. Entonces cuando leí la historia del *Mbói Tu’i*, me llamó la atención el hecho de que dice la leyenda que se le escucha una especie de grito a lo lejos cuando esta por ahí, y me pareció que eso se podía imitar con el clarinete. Y también ese serpenteo de la víbora que también está representada en el primer movimiento. Entonces, trabajé en base a eso libremente. Creé esas células que podía representar lo onomatopéyico y en base a eso desarrollé el primer movimiento.

El segundo movimiento es una adaptación y ampliación de aquella pieza de las [Seis] *Postales de Asunción*. Me imaginaba, digamos, al *Pombero* haciendo sus bromas, que dentro de nuestra mitología es algo así, no es uno de los hijos de *Taú y Kerana*, pero también está... muy arraigado... En la campaña la gente cree en el *Pombero*. Por eso es que decidí incluirle también. Después me pareció (porque yo lo pensé la obra en tres movimientos) que le faltaba un movimiento lento, y decidí incluirle lo del tercero; como también una representación de la siesta y con el mito del *Jasy Jatere*, y con una forma bastante libre, porque es como una especie de prelude que tiene también el concierto para corno - tiene un movimiento de esas características y después el último movimiento. Así más o menos surgió. Esa es la implicancia de la mitología guaraní, que como el otro día hablamos, no sé si decir un invento, es una cuestión que en realidad impuso Rosicran en *Ñande Ypykuera*.

- **¿Qué podemos agregar sobre el estilo compositivo en el concierto?**

A mí me es muy difícil clasificar mi música, yo no te puedo decir: “*Mirá, está dentro de este estilo*”, pero te puedo decir que dentro de las características en el ámbito estructural, digamos, yo creo que la parte más tradicional podría ser la estructural. Vos podés decir: “*Pero el concierto tiene tres movimientos y este tiene cuatro*”. En ese sentido me tomé la libertad de poner un movimiento más, porque me parecía que faltaba un movimiento

contrastante, lento. Pero en el primero, segundo y cuarto, digamos que tiene una estructura así más clásica en el sentido de que tiene un tema... dos temas..., desarrolla ambos temas y tiene una especie de puentes. No sé si se puede catalogar dentro de la forma sonata, pero está más o menos pensado con los recursos de la forma sonata, un poco más libre, pero en el ámbito estructural como te digo, creo que es el aspecto más tradicional.

En el aspecto armónico, tampoco se puede decir que es una armonía vanguardista, porque no es. Son simples escalas que yo elijo o formo aleatoriamente y sobre eso armonizo. No tengo una regla para elegir, ese es un proceso que me lleva mucho tiempo. Eso también tengo que decir. Elegir las notas sobre las cuales voy a trabajar, la sonoridad. Depende mucho del carácter que le voy a dar a la obra, [y] a ciertos temas... Esa es la parte más complicada armónicamente para mí. Después también, algunas veces trato de liberarme de eso, no solamente hacer todo en base a una escala sino también en el medio hacer unas cosas que puedan contrastar con esa rigurosidad de la armonía en base a esa escala. Me acuerdo [de] que uno de los comentarios que recibí de la ópera "*Pancha y Elisa*", me [lo] dijo un compositor americano: "A veces se siente que está demasiado supeditado a la escala de tonos enteros", que tiene dos o tres salidas no más, es bastante limitado el cambio que ocurre. Entonces es todo un tema eso, y a partir de ese comentario, me dio para pensar. Y es cierto que esa rigurosidad tiene que ir combinada con otras libertades, digamos en el medio de una secuencia o un desarrollo armónico.

Y después, en el ámbito de la orquestación, fue impuesta. Va a ser con orquesta de cuerdas. Traté de usar (porque era una buena orquesta de cuerdas, y no es una orquesta muy pequeña) el máximo rango sonoro. El más bajo del contrabajo hasta el registro más agudo del violín.

- **¿Y sobre las técnicas extendidas utilizadas en el concierto?**

Lo que me cuestionó es que hay unas notas que son muy rápidas. No fue nada impuesto. Si bien, hay aspectos muy tradicionales en mi música (mismo la armonía), yo trato de combinar eso con aspectos más modernos, como por ejemplo las técnicas extendidas. Entonces, por eso estoy usando cada vez más. Fue algo de elección, y además son sonidos que también onomatopéyicamente podían imitar lo que yo me imagino que es el rumor del *Mbói Tu'ĩ*.

- **¿Algún consejo que pueda dejarnos sobre la interpretación del concierto?**

Yo creo que está[n] especificada[s] las cosas que se me ocurrieron. No quiero, pero en el caso de ella (que no era paraguaya) [Kathya Galleguillos, clarinetista que estrenó la obra] tuve que escribir al máximo lo que quería, sobre las cuestiones de las interpretaciones de nuestra música. Hay unos cambios de 6/8 a 3/4 que escribí así para que se hagan los cambios de los acentos que nosotros hacemos naturalmente.

- **Es interesante de mostrar porque es algo que está implícito en la interpretación de la música paraguaya...**

Ese tipo de cambios escribí, las hemiolas y demás cosas. El *glissando* es como imitando un silbido, importantísimo. El último movimiento, lo más rápido posible, tiene que ser realmente un *Sarambi* como dice su nombre; tiene que haber un caos, hay que tratar de tocarlo lo menos lindo posible, por así decirlo, más rústicamente. El segundo movimiento *quasi recitativo* ... El *slap* tiene que ser *stacattissimo*. En el tercer movimiento, la articulación [debe ser] utilizada también de manera rítmica, por eso todo suelto, y después, cuando tenemos aquel compás con los cambios de cifras, [eso ayuda] a marcar los cambios de acentos que hay.

Anexo IV. Entrevista a Kathya Galleguillos

Transcripción de la entrevista realizada por José Cabrera el 23 de mayo de 2021.

- **¿Cómo surgió la idea de proponer al maestro Sánchez Haase la composición del concierto?**

Mira, lo que pasa es que el maestro Diego trabajó con José Luis Urquieta - es un oboísta. Trabajaron juntos, se llevaron muy bien y José Luis me dijo: *“Mira, Diego Sánchez compone muy bien... ¿Por qué no le pides un concierto para clarinete? Podrías tocarlo con el Marga Marga, sería súper interesante”*. Acá hay una orquesta que se llama *Marga Marga*, que es de la Quinta Región. Como del centro de Chile, como a la misma altura que está Santiago, pero hacia la costa... Está Valparaíso y Viña del Mar. Y esa orquesta reside allá. Se especializan en música contemporánea, entonces ellos hacen todo el tiempo estrenos de compositores chilenos y latinoamericanos. Entonces, claro, yo tuve una reunión con el director y le conté. *“Mira, estoy hablando con un compositor muy reconocido... paraguayo... ¿te interesaría que estrenáramos la obra con ustedes?”* ... y él me dijo que sí, de inmediato. Le interesó mucho. Así surgió, y bueno, José Luis me contactó con el maestro Diego, y yo le propuse, y me dijo que bueno, todo se dio.

- **¿Qué nos puedes decir de la implicancia de la mitología guaraní y el folklore paraguayo en la obra desde una perspectiva del intérprete extranjero?**

Me parece súper hermoso y muy loable de parte de Diego hacer esto. Como que todas sus obras se relacionan con la cultura guaraní de alguna forma. Y lo del concierto, la verdad que me dio mucha inspiración igual, saber las leyendas. Cada movimiento, una leyenda... Saber eso igual te da un contexto como para imaginar. Nosotros siempre necesitamos imaginarnos para nutrir un poco, para interpretar, entonces fue súper bonito eso. También que, como latinoamericana, no me siento tan ajena a ese imaginario así de leyendas y cosas así. Para mí, fue súper interesante, uno siempre está en contacto por el fútbol, y me llamaba la atención de los partidos que veía como hablaban en guaraní para que no les entendieran. Eso lo encuentro súper lindo, como que conserven tanto su lenguaje ancestral, es muy bonito. Es muy valioso.

- **Durante el proceso de la creación del concepto interpretativo de la obra, ¿influyó alguno de esos elementos, la lectura de algún texto, o fue una cuestión personal?**

Cuando lo pedí a Diego que hiciera la obra me dijo que bueno ya, en diciembre y tal... [en] febrero está la pieza terminada. En ese momento de mi vida estaba con tantas cosas, y fue un pensamiento de *voy a hacer lo que pueda y tengo que seguir los designios del compositor*. Y estaba en ese lugar, y claro, medio que no cuestioné nada de lo que él me dijo. Había algunos [*glissandi*] que corta en el clarinete (del registro agudo al sobreagudo). Siempre soy muy optimista y pienso que alguna me va a salir, pero eso no... Pienso que un consejo te puedo dejar: *si hay algo que no te acomoda no deberías ser como yo, aún más si tienes la confianza para charlarlo con él*.

- **La propuesta interpretativa que se realiza es un trabajo en el ámbito académico y sugiere varios cambios que facilitarían a nivel técnico...**

Yo en ese momento no me estaba planteando así, y fue un error. Si yo volviera a tocar ese concierto, también haría una propuesta interpretativa. Yo en ese momento fue como: *“pucha, es primera vez que un compositor de afuera me escribe un concierto, tengo que seguir a la pata lo que él quiere”*. Yo pensé así, pero fue un error, no debería haberlo hecho. Yo debería haberle dicho, maestro, con todo el respeto, esto no, o tal vez podríamos solucionarlo así. Yo te voy a ser súper sincera, yo hice varios *staccatissimo* y no *slap*. No sé si él se dio cuenta, es que es el mismo efecto, es muy parecido. Como yo no tenía confianza con el maestro, cuando lo hice aquí con marga marga, el director me dijo: *“Mira, todas las obras tenemos que adaptarlas a ti, y no tú adaptarte a la obra. Normalmente, sobre todo música contemporánea, como que tienes que hacer tu versión”*, claro, pero eso me lo dijo ya cuando íbamos a entrar al concierto. Y después, cuando fui a Paraguay, lo estudié mucho, y claro, ahí lo vi a Diego en vivo y fue como que: *“No, yo no puedo decirle nada a él”*. Como que me sentí un poco intimidada, claro, porque él es una personalidad. Es como hablar con Izquierdo... Entonces no me sentí como capaz de hablarle y decirle las cosas que yo pensaba que había que modificar un poco. Así que, si tienes la posibilidad de hablarle y todo, genial. Y después me gustaría tener esa versión. Siéntete con toda la confianza de decirle a Diego que hablaste conmigo y que yo pienso igual que tú.

- **¿Algún comentario sobre el estilo del compositor?**

Igual el concierto tiene varias influencias. El movimiento lento es como Poulenc. Cuando toqué el concierto tuvo una buena recepción. Es una experiencia para la gente que lo escucha, y al tocarlo también. Es súper rítmico, parece Stravinsky.

- **Consejos a la hora de abarcar la pieza (aspectos técnicos, proceso de aprendizaje de la obra).**

Un consejo: trata de tocarlo (cuando ya lo [hayas estudiado completamente]) de hacerlo de arriba abajo, porque es rudo mantener el concierto, es muy intenso el concierto. Otro consejo es que siempre estamos con los movimientos rápidos y, claro, el lento uno lo deja así para el último. No, no hagan eso, porque es difícil el movimiento lento. Yo no me lo estudié tanto así, y al final si mal no recuerdo, (...) pero creo que ese fue el que más me falló. No me sentí tan fuerte tocándolo. Es largo y rudo, uno llega al final muy cansado. Cuidado con la elección de la caña: porque tienes que hacer multifónicos, sobreagudos y los efectos. Tiene que ser una caña fantástica que te funcione todo.

Anexo V. Biografía Diego Sánchez Haase

Director de orquesta, compositor, pianista y clavecinista. Considerado como la figura más brillante, completa y versátil de la nueva generación de la música culta del Paraguay. Realizó sus estudios musicales básicos en Paraguay, perfeccionándose luego en Alemania, Italia, Venezuela, España y Estados Unidos, bajo la guía de maestros de fama mundial, como Helmuth Rilling, Armin Thalheim, Mario Benzecry, entre muchos otros. En la *Internationale Bachakademie* Stuttgart profundizó el estudio de la música de J.S. Bach, con el célebre maestro Helmuth Rilling.

A lo largo de sus más de 20 años de carrera, se presentó en los más importantes escenarios de Paraguay, Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Venezuela, Bolivia, Panamá, Estados Unidos, Italia, Alemania, España, Inglaterra y Corea. En 1998 ha resultado ganador del Primer Premio por Unanimidad, en el Concurso “Segunda Selección de Directores Latinoamericanos”, en la ciudad de Mendoza, Argentina. En el año 2001 ha sido designado Director Titular Exclusivo de la Orquesta de la Universidad del Norte, de Asunción, cargo que ha ejercido hasta enero de 2012, y con la cual ha realizado una intensa actividad en el campo de la música sinfónica, la ópera, la música antigua y la música contemporánea.

Ha sido fundador y director artístico del “Festival Internacional de Música Barroca de Asunción”, y del “Festival Internacional de Música Contemporánea de Asunción”. En el año 2005 ha sido designado *Music Director and Conductor* de la Newton Mid-Kansas Symphony de los Estados Unidos, constituyéndose en el primer director paraguayo nombrado titular de una orquesta sinfónica extranjera. Principal difusor y estudioso paraguayo de la obra de J.S. Bach, ha fundado el Coro Bach de Asunción, el Bach Collegium Asunción y la Sociedad Bach del Paraguay, de la cual es presidente.

Como compositor, es autor de numerosas piezas orquestales y de cámara, que han sido estrenadas en Paraguay, Argentina, Brasil, Italia, Alemania, Estados Unidos e Inglaterra. La editorial VP Musica Media de Italia ha publicado sus obras. Es autor de los libros “La música en el Paraguay. Historia y análisis”, publicado por la editorial El Lector, de Asunción, y “La obra de J.S. Bach en la enseñanza musical paraguaya”, publicado por la

Universidad del Norte. Entre los numerosos galardones obtenidos se destacan: el Premio Nacional de Música 2003, máximo galardón otorgado por el Parlamento Nacional, la Medalla de Oro “José Asunción Flores 2004”, otorgada por el Ministerio de Educación de Cultura, el “Gran Premio Oscar Trinidad”, ha sido declarado “Hijo Dilecto de la Ciudad de Villarrica”, por la Junta Municipal de dicha ciudad, y ha sido reconocido con el galardón “Maestros del Arte 2011” por el Centro Cultural de la República “El Cabildo” y el Parlamento Nacional. En marzo de 2012 ha sido designado, por concurso, Director Titular de la Orquesta del Congreso Nacional del Paraguay, y ha sido nombrado Director General del Centro de Investigación y Creación Musical de la UNVES, y Director Titular del Ensamble de Música Antigua de dicha casa de altos estudios. En junio de 2012 ha recibido el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Villarrica del Espíritu Santo, en reconocimiento a su aporte a la cultura paraguaya. En enero de 2013 ha sido designado Primer Decano de la Facultad de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Villarrica del Espíritu Santo.

Anexo VI. Biografía Kathya Galleguillos Díaz

Inicia su transitar con el clarinete en la Escuela Experimental de música Jorge Peña Henn y continúa en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde recibe el título de Intérprete Musical mención Clarinete con distinción máxima. Sigue sus estudios en el Conservatorio Nacional Regional de Versalles, en la clase de Philippe Cuper, donde obtiene los diplomas CEPI y Perfeccionament.

Magister de la Universidad de Chile, titulándose con mención máxima, el cual hizo bajo la tutela de Luis Rossi. Es profesora de la cátedra de clarinete de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso desde el año 2011 a la fecha. El año 2020 abrió una nueva cátedra de clarinete en la Universidad Mayor (Santiago, Chile) y desde el año 2021 en la Universidad Alberto Hurtado.

Se ha presentado como solista con diferentes agrupaciones de su país como la Orquesta de Cámara de Chile, Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena, Orquesta Sinfónica de Copiapó, Banda Sinfónica de la FACH durante las 50 Semanas musicales de Frutillar, Orquesta Marga Marga, entre otras.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Clarinete

Propuesta interpretativa del
Concierto para Clarinete y Cuerdas
de Diego Sánchez Haase

José Daniel Cabrera Flores

