

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO Y CLARINETE  
"La capacidad expresiva inigualable de la voz humana y la grandiosidad sonora  
del clarinete"

ANA ELIZABETH CAICEDO RIVERA

OSCAR JAVIER CERVELION BASTIDAS

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2009

RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO Y CLARINETE  
"La capacidad expresiva inigualable de la voz humana y la grandiosidad sonora  
del clarinete"

ANA ELIZABETH CAICEDO RIVERA

OSCAR JAVIER CERVELION BASTIDAS

Recital interpretativo presentado como requisito parcial para optar el título de  
Licenciado en Música.

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2009

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo siguiente son de responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo 1º del Acuerdo No. 324 del 11 de octubre de 1966, emanado del Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACION

---

---

---

---

---

---

---

Firma del asesor

---

Firma del asesor

---

Jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, 27 de Noviembre de 2009

## AGRADECIMIENTOS

A Dios por hacernos conocer y amar el arte de la música.

A la Universidad de Nariño, Facultad de Artes, Programa de Licenciatura en Música, por brindarnos la oportunidad de compartir experiencias en un ambiente de cordialidad donde más que compañeros y maestros encontramos amigos.

A nuestros familiares por su apoyo permanente.

Nuestra gratitud inmensa a los maestros Consuelo López C. y Edward Zambrano por creer en nosotros, por su dedicación, paciencia y apoyo al transmitirnos sus conocimientos y experiencias.

A la especialista Lyda Tobo M. por aceptar ser la asesora de nuestro proyecto de investigación.

Al maestro Andrés Ramírez V. por la confianza al facilitarnos las obras para este formato de canto y clarinete.

A los maestros Javier Fajardo Ch. y Edward Zambrano A. por sus composiciones que colmaron de gran esperanza para poder continuar con la realización de este recital de grado.

Dedico este trabajo a mi familia que han sido de gran apoyo en éste proceso, a mis maestros por brindarme su conocimiento y tener fe en mí.

A mi padre Nelson Caicedo, porque desde pequeña cultivo en mi ese gran amor por la música.

Ana Elizabeth

A mis padres José Alvaro y Aura Marina de quienes conocí y aprendí la responsabilidad para el trabajo.

A todos los estudiantes de música para quienes dejo abierto éste trabajo, y aporten con sus conocimientos para enriquecerlo.

Oscar Javier

## RESUMEN

El presente documento contiene una investigación bibliográfica enfocada a la preparación de un recital interpretativo de canto y clarinete con obras del periodo Romántico: Der Hirt Auf Dem Felsen op. 29 de Franz Schubert, Sechs deutsche Lieder op.103 de Louis Spohr, y de los compositores nariñenses, Póstumo de Edward Zambrano A. y Sentimiento de Javier Fajardo Ch.

Se ha realizado con cada una de las obras un análisis musical en cuanto a la armonía, melodía, ritmo y forma. Existe también un análisis contextual e interpretativo de las obras a presentar, para ello se utilizó diversos recursos como libros, entrevistas y diarios de campo. Abarca de igual manera un manejo técnico del canto y el clarinete, en donde se da a conocer aspectos generales como la respiración, postura, articulación, digitación, etc. Contiene una recopilación de partituras de las obras encontradas para este formato, esto con el objeto de permitir a las nuevas generaciones conozcan este tipo de repertorio.



## ABSTRAC

The present document contains a bibliographical investigation focused to the preparation of a interpretative recital of song and clarinet with works of the Romantic period: Der Hirt Auf Dem Felsen op. 29 of Franz Schubert, Sechs deutsche Lieder op.103 of Louis Spohr and the composer nariñenses, Póstumo of Edward Zambrano and Sentimiento of Javier Fajardo Ch.

It has been made with each one of works a musical analysis as far as the harmony, melody, rate and forms. A contextual and interpretative analysis of works also exists to present/display, for it I am used diverse resources like books, interviews and newspapers of field. Sandal of equal way a technical handling of the song and clarinet, in where one occurs to know general aspects like the breathing, position, joint, to digitar, etc. It contains a compilation of scores of works found for this format, this with the intention of allowing the new generations know this type repertoire.

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	16
1. TÍTULO.....	17
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	18
2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	18
2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	18
3. OBJETIVOS.....	19
3.1. OBJETIVO GENERAL.....	19
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	19
4. JUSTIFICACIÓN.....	20
5. MARCO DE REFERENCIA.....	21
5.1. MARCO TEÓRICO.....	21
5.1.1. Historia del canto en el Romanticismo.....	21
5.1.1.1. La respiración en el canto y el clarinete.....	24
5.1.1.2. Técnica del canto.....	26
5.1.2. Historia del clarinete en el Romanticismo.....	27
5.1.2.1. Técnica del clarinete.....	31
5.1.3. Interpretación del Romanticismo en el canto y clarinete.....	33
5.1.4. Pasillo Colombiano.....	34

5.1.5. Biografía de los compositores.....	35
5.1.6. Análisis musical.....	39
5.1.6.1. Der Hirt Auf Dem Felsen, D. 965. Franz Schubert.....	39
5.1.6.2. Sechs Deutsche Lieder op. 103. Louis Spohr.....	48
5.1.6.3. Póstumo. Edward Nilson Zambrano Acosta.....	64
5.1.6.4. Sentimiento. Javier Fajardo Ch.....	68
6. METODOLOGÍA.....	72
CONCLUSIONES.....	74
RECOMENDACIONES.....	75
BIBLIOGRAFÍA.....	76

## LISTA DE CUADROS

Pág.

Cuadro 1. Matriz de categoría.....	73
------------------------------------	----

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Esquema Der Hirt auf dem Felsen D.965 de Franz Schubert.....	40
Figura 2. Tema “a”.....	40
Figura 3. Reexposición del tema “a” en la soprano.....	41
Figura 4. Imitación entre la soprano y el clarinete.....	42
Figura 5. Tema “b”.....	43
Figura 6. Tema “c”.....	44
Figura 7. Cadencia clarinete.....	45
Figura 8. Tema “a” sección B.....	46
Figura 9. Tema “b” sección B.....	47
Figura 10. Coda.....	48
Figura 11. Esquema de la obra Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.	48
Figura 12. Esquema Sei still mein Herz	49
Figura 13. Tema en clarinete	49
Figura 14. Tema soprano.....	50
Figura 15. Esquema Zwiegesang.....	52
Figura 16. Motivo clarinete.....	53
Figura 17. Tema soprano.....	53
Figura 18. Esquema Sehnsucht.....	55

Figura 19. Tema soprano.....	55
Figura 20. . Esquena Wiegenlied.....	57
Figura 21. Tema soprano.....	58
Figura 22. Esquema Das heimliche Lied.....	59
Figura 23. Tema soprano.....	60
Figura 24. Esquema Wach auf.....	62
Figura 25. Tema soprano.....	63
Figura 26. Esquema de la obra Póstumo de Edward Zambrano A.....	65
Figura 27. Cadencia clarinete.....	66
Figura 28. Primer motivo mezzo-soprano.....	66
Figura 29. Segundo motivo mezzo-soprano.....	67
Figura 30. Tema “a”. Sentimiento de Javier Fajardo Ch.....	69
Figura 31. Tema “b”.....	70
Figura 32. Tema “c”.....	71

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Formato de entrevista de clarinete.....	79
Anexo B. Formato de entrevista de canto.....	80
Anexo C. Registro de observación de canto.....	81
Anexo D. Registro de observación de clarinete.....	82
Anexo E. Score Der Hirt Auf Dem Felsen Op. 129 de Franz Schubert.....	83
Anexo F. Score Sechs deutsche Lieder op.103 de Louis Spohr.....	99
Anexo G. Score Póstumo de Edward Zambrano A.....	120
Anexo H. Score Sentimiento de Javier Fajardo Ch.....	130
Anexo I. Score L`esule de Giuseppe Verdi.....	137
Anexo J. Introducción, Tema y Variaciones para Clarinete y Orquesta de Gioachino Rossini.....	147

## INTRODUCCIÓN

Este documento presenta los resultados de una investigación enfocada a la recopilación de partituras para el formato de canto y clarinete. De éste mismo se han encontrado las obras del periodo Romántico *Der Hirt Auf Dem Felsen* D. 965 de Franz Schubert, *Sechs deutsche Lieder* op.103 de Louis Spohr y las obras *Póstumo* de Edward Zambrano A. y *Sentimiento* de Javier Fajardo Ch. A cada una de estas obras se ha realizado un estudio teórico y musical, con el fin de ejecutar una buena interpretación en el recital de canto y clarinete, que servirá como requisito para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

Dentro del documento se encuentran puntos básicos como el planteamiento del problema, objetivos, justificación, marco de referencia, análisis contextual y musical de las obras, bibliografía y las partituras de las obras a interpretar.

Esta investigación es un referente para quienes pretendan en un futuro realizar recitales en donde los protagonistas sean el canto y el clarinete, contribuyendo así a una buena interpretación.



## 1. TÍTULO

### RECITAL INTERPRETATIVO DE CANTO Y CLARINETE

"La capacidad expresiva inigualable de la voz humana y la grandiosidad sonora del clarinete"

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño es la primera vez que se realiza un recital interpretativo de canto y clarinete, éste es un formato poco usual y es difícil acceder a composiciones originales, sin embargo se han encontrado las obras Der Hirt auf dem Felsen D. 965 del compositor Franz Schubert , Sechs deutsche Lieder op.103 de Louis Spohr y las obras Póstumo de Edward Zambrano A. y Sentimiento de Javier Fajardo Ch. compuestas especialmente para éste recital, en las que se explaya la combinación tímbrica de la voz y el clarinete, mostrando unas características muy versátiles y apropiadas como medio expresivo que vale la pena resaltar.

### 2.2. FORMULACION DEL PROBLEMA

¿Cuál es el repertorio pertinente de canto y clarinete para optar el título de Licenciado en Música?

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1. OBJETIVO GENERAL

Presentar un recital interpretativo compartido de canto y clarinete con obras de los compositores románticos Franz Schubert, Louis Spohr y de los compositores nariñenses Edward Zambrano A. y Javier Fajardo Ch. para optar el título de Licenciado en Música.

#### 3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

3.2.1 Realizar un análisis musical y contextual de las obras a presentar.

3.2.2. Estudiar individual y grupalmente las obras en sus aspectos técnicos e interpretativos.

3.2.3. Ensamblar los respectivos instrumentos con el piano acompañante.

3.2.4. Interpretar en público el recital de grado.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

En el medio es novedoso la realización de un recital interpretativo de canto y clarinete, ya que por diversas razones generalmente se ha dado más uso a otro tipo de formatos, como son clarinete y piano, canto y piano o también dúo de cantantes; es así como se ha decidido realizar este recital que tiene como propósito en primer lugar, culminar el proceso formativo de pregrado y obtener de parte de los proponentes el título de Licenciados en Música y en segundo lugar indagar en el manejo tanto técnico como interpretativo del canto y clarinete como recursos expresivos que amalgamadamente han escogido algunos compositores para la creación de obras musicales muy particulares.

Este recital permitirá una experiencia sonora interesante al público asistente recreando de una manera diferente la proyección de la idea musical. Así mismo servirá como referente para quienes pretendan en un futuro realizar recitales en donde los protagonistas sean el canto y el clarinete. Es importante resaltar que dentro del repertorio escogido se dará a conocer los diferentes ritmos tradicionales de algunas regiones de Colombia, lo cual podrá servir de inspiración para la creación de nuevas propuestas musicales.

Se debe precisar que el Departamento de Música de la Universidad de Nariño no posee actualmente repertorio de obras para canto y clarinete, por lo tanto el presente documento legará las partituras obtenidas, con el fin de permitir a las nuevas generaciones de músicos explorar esta posibilidad expresiva.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1. MARCO TEÓRICO

5.1.1. Historia del canto en el Romanticismo. No sólo el hombre si no también numerosas especies de animales tienen “voz,” su misión originaria es la expresión de un impulso, un medio para elegir pareja, un grito alarmante. El lugar que ocupa el órgano vocal en el organismo difiere considerablemente en los diferentes animales.

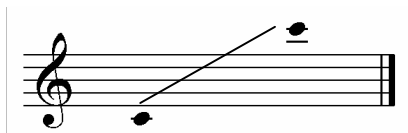
El perfeccionamiento del órgano vocal depende del grado de su desarrollo y de sus necesidades. “El canto es una posibilidad innata en todo ser humano, sin embargo su depuración es algo que requiere cierta dedicación, constancia y paciencia”<sup>1</sup> La voz humana se hace posible gracias a la respiración y articulación. La respiración cumple dos funciones: en primer lugar la absorción de oxígeno por el organismo, en segundo lugar el aire aspirado no asimilado, puede utilizarse sea para hablar o cantar, de manera que al igual que el clarinete la voz es un instrumento de viento.

La articulación tiene como objetivo, que el sonido producido tenga el carácter necesario. Ésta se produce por medio del aparato bucal, de todos los músculos de fonación (mejillas, labios, lengua), por la posición de los dientes la mandíbula y finalmente por la cooperación del velo palatino. “Cuanto mejor articule el cantante mejor se le comprenderá” (Hamel F. Hurliman M.1980).

La voz humana se clasifica en voces femeninas (soprano, mezzosoprano y contralto) y voces masculinas (tenor, barítono y bajo)

#### Soprano

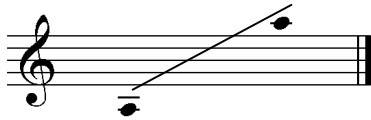
Es la voz femenina más aguda con un timbre claro y brillante.



<sup>1</sup> <http://www.correodelmaestro.com/antiores/2007/agosto/1artistas135.htm>. Septiembre de 2008.

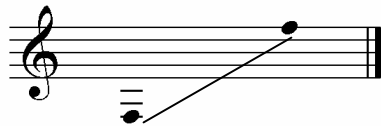
### Mezzosoprano

Es la voz femenina media que se encuentra entre la soprano y la contralto con un timbre rotundo y mucho más grave que la soprano.



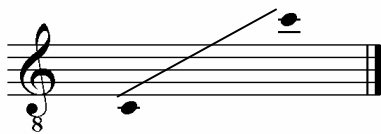
### Contralto

Es la voz femenina más grave y se destaca por la rica sonoridad y amplitud.



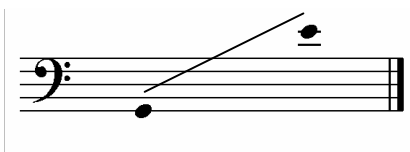
### Tenor

Es la voz masculina más aguda. Se escribe una octava arriba del sonido real.



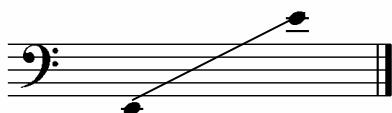
### Barítono

Es una voz más grave y aterciopelada que la del tenor.



### Bajo

Es la voz masculina más grave con un timbre muy oscuro.



La evolución del virtuosismo vocal fue precipitado por las escuelas eclesiásticas de canto de los primeros tiempos de la edad media, el cual tuvo un gran auge el elemento vocal masculino ya que en aquella época las mujeres no cantaban y las voces agudas las cantaban los llamados “castrati”, sin embargo en los siglos XV y XVI se da un lugar adecuado para que la mujer cante.

Durante la época del renacimiento, la cantante virtuosa se convirtió en la estrella de las cortes principescas. Los madrigales burlescos de ricas ornamentaciones los cuales se interpretaron durante las representaciones teatrales, le brindaron múltiples oportunidades para exhibir todos los artificios de su virtuosismo vocal.

Posteriormente toma una increíble fuerza en el Barroco ya que la voz era el instrumento de máxima importancia.

Nace una nueva forma musical llamado Lied: “en alemán este término significa canción, es un poema con pretensiones literarias puesto en música por un compositor.”<sup>2</sup> Entre sus máximos representantes se encuentran Franz Schubert, Robert Schumann, Félix Mendelssohn, Johannes Brahms, Hugo Wolf y Louis Spohr, el término refiere a una composición, típica del país germánico y escrita para un cantante con acompañamiento de piano. Este tipo de composición, que surgió en la época clásica (1760 – 1820), floreció durante el Romanticismo y evolucionó durante el siglo XX. Es característica la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana (*Volkslied*).

En la historia de la música clásica europea, se aplica el término alemán, porque los inicios y los primeros Lieder, fueron obras de compositores alemanes. En Alemania se aplica el término “Kunstlied” canción culta para distinguir el género de la canción popular (*Volkslied*).

El Lied se desarrolló con el compositor alemán Franz Schubert en 1814, aunque tuvo sus antecedentes en Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven y Louis Spohr.

Con Franz Schubert, el Lied fue liberado de todas las convenciones de aria de ópera y reducido al núcleo de la forma, el poema, la melodía y la ilustración a través del piano. Schubert escogía textos de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller y también amigos de sus círculos en Viena, Johann Mayrhofer (1787-1836) entre otros. El poeta más importante fue Wilhelm Müller (1794-1827), quien escribió los textos para Die Schöne Müllerin (La Bella Molinera) y Winterreise (Viaje en invierno), en esos ciclos, Schubert agrupó poemas en un orden que sigue a tramas imaginarias, en ambos casos, se describe el sufrimiento

---

<sup>2</sup> Diccionario Harvard de Música. Madrid, 1997. Pág. 596

y la muerte de individuos expulsados de la sociedad por un conflicto entre amor y orden social; también escribió algunos versos de la obra para soprano, clarinete en Bb y piano “Der Hirt Auf Dem Felsen”.

Sin embargo Schubert no describió los actos mismos de la trama, sino los sentimientos del protagonista al haber experimentado ciertos actos como destierro, rechazo amoroso, soledad, locura y muerte. Aunque Schubert tendía a tematizar los lados tristes y oscuros de la vida, muchos de sus canciones son considerados canciones populares hoy en día, como es el caso de “Am Brunnen vor dem Tore” “Das Heideröslein” y “Der Hirt Auf Dem Felsen”.

Robert Schumann (1810-1856) desarrolló la técnica del ciclo de Lieder más allá de la trama lineal. Ejemplos son el *Liederkreis nach Joseph Eichendorff*, y los ciclos con poemas de Heinrich Heine (*Der arme Peter*, *Myrthen*, *Dichterliebe*, *Liederkreis*). En diferencia a Schubert, la mayoría de los ciclos de Schumann ya no obedece a una lógica de trama lineal, sino los poemas son ordenados intuitivamente para crear una “trama intuitiva”.

La colección de canciones populares fue la fuente principal de inspiración para los Lieder de Johannes Brahms (1833-1897). Su colección “Deutsche Volkslieder” es el gemelo musical de la colección de Cuentos de los hermanos Grimm. En esa obra, el límite entre colección y creación propia es difícil de identificar. Sus propias canciones también fueron fuertemente inspiradas por textos y melodías populares, en las cuales Brahms sentía un acceso directo a un mundo de sentimientos básicos y honestos. El Lied “Die Schöne Magelone” revela también influencias del historicismo, la interpretación del pasado alemán en el sentido de la utopía de una sociedad guiada por virtudes del caballero medieval.

Los Lieder de Félix Mendelssohn (1809-1847) son relativamente pocos y generalmente presentan una calidad modesta, aunque algunos no han perdido su popularidad.

Hugo Wolf (1860-1903) introdujo la armonía de Richard Wagner a pequeña forma del Lied. Además de sus Lieder sobre textos de Johann Wolfgang von Goethe, Joseph Eichendorff, Michelangelo, Eduard Mörike y otros autores, escribió los notables ciclos sobre poemas populares de España e Italia, los “Spanisches Liederbuch” e “Italianisches Liederbuch”.

5.1.1.1. La respiración en el canto y el clarinete. El aparato respiratorio de la raza humana consta de las siguientes partes: fosas nasales y boca, faringe, tráquea, bronquios, y pulmones. En los pulmones tiene lugar el intercambio de gases con la sangre, por lo que las restantes partes se denominan vías respiratorias, ya que



actúan a modo de conductos cuya función, es la de conducir el aire desde el exterior hasta el interior de los pulmones.

Para obtener una buena proyección de la voz en el canto, es necesario obtener el control de la respiración. Para realizar una respiración correcta se debe tener una postura adecuada.

La inspiración deberá ser siempre nasal pues la nariz funciona como un filtro del aire. Si se inspira por la boca se estará inspirando todas las impurezas logrando ocasionar dolencias inflamatorias en el aparato respiratorio, sin embargo existen algunos casos especiales en donde las obras que se interpretan presentan un tempo muy rápido y entre frase y frase hay muy poco espacio para respirar es aquí entonces donde se utiliza la boca para inspirar.

Como instrumentos de viento, el canto y el clarinete se abastecen de aire, es decir, que es el aire su fuente de alimentación y es el cantante o instrumentista, por medio de la respiración, quien lo proporciona. El aire al salir por la boca del instrumentista a gran presión, percute sobre la caña y la pone en movimiento, y ésta a su vez comunica dicha vibración a la columna de aire que está contenida en el tubo, produciendo así el sonido.

Es importante nombrar cuatro formas principales de respiración:

- La respiración alta o clavicular, es la menos aconsejada para el estudio de un instrumento de viento o del canto porque requiere demasiado esfuerzo para almacenar muy poca cantidad de aire, ya que consiste en guardar el aire en la parte alta de los pulmones.
- La respiración media o intercostal, es un poco mejor que la anterior, pero no del todo conveniente, debido a que cuando se practica, se llena de aire solamente la parte media de los pulmones. Por ser de más fácil práctica y algo más descansada es la que se realiza cuando se respira normalmente.
- La respiración abdominal-diafragmática o baja, es aún mejor que las anteriores porque llena de aire la parte baja de los pulmones ya que es la más amplia y la que más cantidad de aire puede albergar.
- La respiración completa, es la que llena en su totalidad ambos pulmones, consiste en introducir el aire hasta la parte baja de los pulmones, concretamente a la zona más próxima al diafragma. Ésta es la mejor y por eso es la más recomendable para tocar el clarinete y cantar, ya que proporciona tratamiento correcto y adecuado del aire del que se dispone, también se debe tener en cuenta que este tipo de respiración es el único que cumple las condiciones y requisitos

más próximos de cara a las exigencias técnico-acústicas de nuestro instrumento y que son de vital importancia para el correcto funcionamiento del mismo.

El diafragma es un músculo a modo de membrana que se encuentra en la parte baja de la cavidad torácica y que provoca, según la forma y el grado de curvatura que adopte, la inspiración o la espiración.

#### 5.1.1.2. Técnica del Canto

##### Postura

Es muy importante siempre estar relajado, no se debe tener ninguna tensión en los músculos del rostro, los brazos y el cuerpo en general.

Cuando se canta de pie se debe tener una abertura de las piernas paralela a los hombros, las rodillas un tanto flexionadas, la mirada siempre al frente.

##### Resonadores

Existen varios tipos de resonadores, los de pecho y los de cabeza. Regularmente los resonadores del pecho están asociados a las notas graves o bajas, y los resonadores de cabeza están asociados principalmente a las notas medias y medias altas. De manera que si se canta en el registro grave será más fácil notar lo ancho de la columna de aire, particularmente en la zona de la garganta. Y si se canta muy agudo, la columna de aire se estrechará un poco y se genera la tendencia a cerrar la boca inconscientemente. Esto es un error intuitivo, ya que a pesar de que la columna de aire se estrecha con estas notas agudas, se debe tratar de mantenerla lo más amplia y relajada posible, al igual que la boca. “Realizando correctamente el apoyo y abertura de manera consciente, los resonadores comenzarán a activarse paulatinamente y se nota las vibraciones en distintas zonas del cráneo”<sup>3</sup>. Particularmente en la nariz y entrecejo, ayudadas con la “M” y la “N”.

##### Impostación

La impostación también llamada colocación de la voz, es saber dar uso a las cavidades óseas que el cuerpo posee, lugares elegidos para que la voz una vez lleno el diafragma de aire y enviada hacia el exterior, pasando por las cuerdas vocales las que vibraran al paso del aire se coloquen en esas cavidades o resonadores que se encuentran en todo nuestro cuerpo pero particularmente en la cara, llamados por los técnicos del canto “resonadores de la máscara”.

---

<sup>3</sup> <http://www.correodelmaestro.com/antiores/2007/agosto/1artistas135.htm>. Septiembre de 2008.

### Aparato fonador

Es el conjunto de los diferentes órganos que intervienen en la articulación del lenguaje en el ser humano. Estos órganos son laringe, cavidad bucal, labios, lengua, paladar, cavidad nasofaríngea.

El aparato fonador está compuesto por 3 grupos de órganos:

- Órganos de respiración (Cavidades infraglólicas: pulmones, bronquios y tráquea).
- Órganos de fonación (Cavidades glóticas: laringe, cuerdas vocales y resonadores: nasal, bucal y faríngeo).
- Órganos de articulación (cavidad supraglólicas: paladar, lengua, dientes, labios y glotis).

Además, el correcto funcionamiento del aparato fonador lo controla el sistema nervioso central, pues más allá de la mera fonología, está el significante. Específicamente, se sabe que el control del habla se realiza en el área de Broca situada en el hemisferio izquierdo de la corteza cerebral. Es el lugar donde se produce el sonido, al pasar el aire a través de las cuerdas vocales. La laringe contiene las cuerdas vocales y es el elemento brillante de la voz.

5.1.2. Historia del clarinete en el Romanticismo. El clarinete es un instrumento musical perteneciente al grupo de los aerófonos de viento-madera. Consiste en tubo cilíndrico cerrado, fabricado de madera o de pasta, el cual está perforado por una serie de agujeros dispuestos matemáticamente con la finalidad de producir los diferentes sonidos de su extensión. Consta de cinco partes, que enumerados de arriba abajo son: boquilla, barrilete, cuerpo superior, cuerpo inferior y campana o pabellón. Posee veinticuatro agujeros y un nada sencillo, mecanismo de llaves.

El clarinete es un instrumento transpositor. Se denomina de esta manera aquellos en que las notas que suenan son más altas o más bajas que las escritas en el pentagrama.

El moderno clarinete es descendiente directamente del chalumeau, un instrumento bastante popular durante la Edad Media en Francia. Consistía en un tubo cilíndrico con ocho o nueve agujeros. Tenía lengüeta simple (la palabra francesa chalumeau significa caña).

“El chalumeau fue sustancialmente mejorado, según algunos, por Johann Cristoph Denner, aproximadamente en 1700. El nuevo instrumento creado tenía dos llaves, y además con respecto a su antecesor, poseía más agujeros, y la embocadura dispuesta de modo tal que la lengüeta quedara en contacto con los labios del

músico. Como sonaba similar al registro agudo de la trompeta (clarín) se lo llamó clarinete. Con ese nombre ya aparece en una lista de instrumentos de 1710.”<sup>4</sup> Posteriormente el clarinete fue perfeccionado por distintos fabricantes de instrumentos. También con el tiempo ha ido variando la técnica empleada en su ejecución. El clarinete no reemplazó inmediatamente al chalumeau y durante cierto tiempo se tocaban ambos.

La verdadera invención del clarinete se debe a Jacob Denner (hijo de Johann Cristoph), pues se asegura que su padre sólo construyó un chalumeau mejorado. La primera inclusión del clarinete en la orquesta se debe al compositor y organista J. A. J. Faber (nacido a fines del siglo XVII) en una misa cuya partitura se ha perdido y que dataría de 1720. Ocasionalmente apareció en otras obras del Barroco, pero su instalación definitiva como miembro de la orquesta fue en el periodo siguiente: el Clasicismo.

Poco a poco iba a imponerse el sistema de Boehm, el clarinete de Boehm acabó siendo aceptado hacia mediados del siglo XIX por las orquestas sinfónicas. Es el instrumento que se utiliza en la actualidad de forma generalizada excepto en Alemania, donde predomina el sistema Oehler, distinto del anterior.

El clarinete mantuvo la popularidad adquirida en la última parte del siglo XVIII, el Romanticismo. Su extensión era mayor que la de la flauta, su más directo competidor en círculos amateurs, y su caña simple era más barata y fácil de hacer que la doble del oboe, además de ser más sencillo de construir por tener el cuerpo cilíndrico en vez de cónico. La razón de que en esta época se desarrollara el sistema de llaves, fue la tendencia generalizada de hacer las cosas más fáciles para el ejecutante.

A comienzos del siglo XIX el clarinete tenía cinco o seis llaves, con zapatillas confeccionadas a base de piel de cabrito. La caña se ataba con cuerda, y se colocaba de manera que se apoyaba en el labio superior. Poco después todo esto cambió, principalmente debido al alemán Iván Müller (1786- 1854), quien añadió siete nuevas llaves, suficientes para eliminar las notas especialmente delicadas o difíciles de realizar con digitación cruzada. Además comenzó a usar zapatillas hechas a manera de pequeña bolsa de tripa de animal rellena de lana. Estas zapatillas eran más elásticas y eliminaban el riesgo de escapes de aire. Comenzó a usar abrazaderas de metal y centró todos sus esfuerzos en convencer a los otros instrumentistas para tocar apoyando la caña en el labio inferior, en vez de hacerlo en el superior, como hasta entonces se tocaba.

“Uno de los más activos inventores fue el Belga Adolphe Sax quien en 1835 fabricó un clarinete de veinticuatro llaves, añadió un par de anillos en el cuerpo

---

<sup>4</sup> [http://www.secretarygalleries.com/Emilio Martínez](http://www.secretarygalleries.com/Emilio_Martinez). Enero de 2009.

inferior y amplió en un semitono la nota más grave del clarinete, llegando así al mi bemol (sonido transportado)<sup>5</sup>. Entre las ventajas está el no tener que utilizar y cambiar entre el clarinete en Si bemol y el clarinete en La, ya que simplemente se puede transportar la parte del clarinete en La medio tono más grave y tocarla con un clarinete en Si bemol. A pesar de esto la mayoría de los clarinetistas prefirieron realizar un desembolso económico mayor y seguir usando los dos clarinetes. Hay varias razones para ello. En primer lugar, al tener que alargar el clarinete, se desafinaban algunas notas. Otra razón es que los editores no transportaban la música ya editada para clarinete en La, y el músico tenía que transportar mentalmente medio tono bajo. Sólo en América se ha hecho corriente imprimir estas partituras ya transportadas. Una tercera razón es que los tres tamaños más usados (Do, Si bemol y La), tienen diferencias en el timbre y en el color del sonido. Por tener el mismo diámetro se puede usar la misma boquilla para los tres instrumentos. Como la proporción entre el diámetro y el largo del clarinete es distinto, así sería también distinto el timbre. El clarinete en La tiene un timbre más cálido y un sonido más redondo que los demás, y el clarinete en Si bemol tiene un carácter más brillante. De los tres el menos utilizado es el clarinete en Do, que en la actualidad no es tan usado.

Otro sistema rival se fabricó en Francia. Louis Auguste Buffet, junto con el gran clarinetista francés Henri Klosé habían estado intentando adaptar el sistema Boehm al clarinete. La mayor parte se basaba en el mecanismo que Buffet y Boehm habían creado para la flauta.

Este instrumento se hizo rápidamente popular en Francia, a pesar de que había muchos intérpretes reacios a aprender otra digitación. “El clarinete Buffet-Klosé era un instrumento mejorado técnica y acústicamente. Además, dio de lado los feos rebordes sobre los que otros clarinetes posaban sus llaves, adoptando una apariencia estética digna de él. Era gracioso, sutil y elegante.”<sup>6</sup>

En otros países permanecieron durante algún tiempo sistemas como el Albert (en Bélgica o Inglaterra). A los clarinetistas ingleses no les gustaba la complejidad del sistema Boehm, y el sonido más brillante, que era “demasiado” para su gusto.

En Alemania, y en parte de Europa, todavía existe esta inconformidad con el sonido de los instrumentos Boehm. Durante muchos años se han usado varias modificaciones del sistema Müller. Las más importantes son las realizadas por Carl Bärmann, un gran instrumentista, así como profesor y autor de un importante método.

A muchos alemanes les gustó el método escrito por Bärmann, y adoptaron su digitación. A finales del siglo XIX, el sistema Bärmann fue revisado y mejorado por Oskar Oehler, cuyas modificaciones fueron tan radicales como las realizadas por

---

<sup>5</sup> GIL, Francisco. El Clarinete: Técnica e Interpretación. Granada, 1991. Pág. 28-29.

<sup>6</sup> Ibíd. Pág. 28

Klosé y Buffet en clarinete Francés. El mecanismo resultante es un poco más complicado que el francés, pero preferido por los clarinetistas del Rin. El aporte del sistema Oehler en el clarinete era que las llaves a utilizar por el dedo meñique de la mano izquierda utilizan el sistema de palanca para tapar los agujeros, en vez del sistema de giro sobre el eje longitudinal, como hace el sistema Boehm. Como la boquilla tiene forma ligeramente curvada, muchos instrumentistas prefieren atarla con cuerda en vez de usar la abrazadera metálica, introducida por Müller y usada en el sistema Boehm.

Los principales compositores del periodo Romántico que escribieron música para clarinete ya sea con orquesta o piano, fueron Carl María von Weber, Robert Schumann, Johannes Brahms, entre otros; pero los compositores más relevantes que escribieron música para canto, clarinete y piano fueron los alemanes Franz Schubert y Louis Spohr.

Franz Schubert escribió un Lied para soprano y clarinete, un notable *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 (El pastor sobre la roca) con Clarinete obligado. “No es muy frecuente encontrar un Lied con acompañamiento de piano y clarinete, y menos aún que el piano, el instrumento rey del Lied, ceda totalmente su protagonismo al clarinete”<sup>7</sup>. Pero este Lied no es la única composición de Schubert para soprano y clarinete. En su *Singspiel Das hausliche Krieg* (La guerra del hogar o domésticos), Schubert compuso un hermoso dueto exquisitamente para soprano y clarinete titulado Romanza: *Ich und schleiche*. Franz Lachner, amigo de Schubert escribió dos canciones para voz, clarinete y piano, en gran medida bajo la poderosa influencia de la memoria de Schubert. También compuso el octeto en fa mayor D 803, Op. 166 que incluye el clarinete.

Louis Spohr escribió 4 conciertos para clarinete y orquesta, también compuso para soprano, clarinete y piano el Lied *Sechs deutsche* Op.103 en el año de 1838.

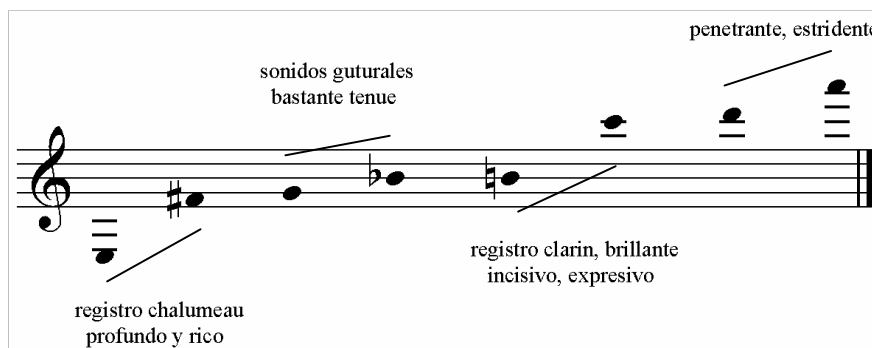
El clarinete tiene el registro más homogéneo de todas las maderas, sin importar en qué parte de su registro toque. Un buen clarinetista puede tocar todo el espectro dinámico, del *pianissimo* más débil al más poderoso *fortissimo*, del más grave al más agudo de los registros del instrumento.

Algunos de los registros del clarinete se designan con nombres que evocan los antepasados de la familia del clarinete. El registro más grave se conoce como chalumeau, precursor del clarinete moderno. El tercer registro, que es el más amplio, se llama clarín, según termino italiano para la trompeta barroca que tocaba las partes más agudas. La palabra “clarinete” es un diminutivo de “clarín”; cuando el clarinete pasó a formar parte de la orquesta sinfónica en el siglo XVIII se le llamaba clarinetta (pequeña trompeta), ya que las partes que se le asignaban se parecían a las de la trompeta clarín.

---

<sup>7</sup> <http://cantanellas.blogspot.com/2008/03/chubert-el-pastor-sobre-la-roca-der.html>. Enero de 2009

Estas son algunas características del registro del clarinete (sonido escrito):



“El clarinete es un elemento indispensable en todo género de conjuntos musicales: en la orquesta sinfónica y de teatro, música de cámara, en las bandas, donde ocupa el lugar del violín, y en los tiempos actuales, en la música del jazz” . (Gil, Francisco. 1991)

#### 5.1.2.1. Técnica del Clarinete

##### Postura

Lo primero que debe tenerse presente al tomar el clarinete en las manos es tocar siempre en posición natural, suprimiendo la rigidez y la contracción en toda parte del cuerpo, sin inclinar la cabeza hacia adelante ni hacia atrás, manteniendo los brazos un poco separados del cuerpo de modo que los dedos puedan moverse libremente.

##### Embocadura

De la correcta posición de la embocadura depende la buena calidad de sonido. Lo más usual es apoyar los dientes en la parte superior de la boquilla ya que permite mayor resistencia.

##### Digitación

El pulgar derecho sostiene el instrumento por medio del apoyo situado en el dorso de la parte inferior, el índice, el medio y el anular de la mano derecha tapan los agujeros de la parte inferior del clarinete, y los mismos dedos de la mano izquierda tapan los de la parte superior, quedando el pulgar izquierdo para accionar la llave del portavoz o tudel y para tapar el agujero del dorso, y ambos meñiques para las llaves a su alcance.

Articulación en el Clarinete. Existen varias formas de articular los sonidos:

### El legato

Consiste en la consecución de una serie de sonidos sin que exista la menor separación entre ellos ni el mínimo indicio de ataque de lengua en cada uno de los mismos, el efecto que provoque el legato deberá ser suave, en el sentido de que los dos sonidos deberán estar perfectamente unidos dando la sensación de relleno, coherente, flexible y en idénticas condiciones de sonoridad, a no ser que musicalmente se indique otra cosa. Para conseguir este bello efecto, se debe emplear, todos los recursos técnicos disponibles, así pues, se muestra la técnica como medio y servicio de una buena y correcta interpretación.

### El picado

Es una forma de articular los sonidos que consiste en percutir la caña con la lengua. Es la separación entre dos sonidos causada por la acción de la lengua sobre la caña.

Existen diferentes formas de picado:

- Picado normal: la lengua debe tocar la caña, para separar ese sonido del siguiente, en el preciso instante en el que el sonido haya tomado toda su duración teórica.
- Picado-ligado: consiste en conseguir el movimiento de la lengua en sí, cuando vaya a incidir sobre la caña, sea lo más rápido posible para que ésta deje de vibrar durante un espacio de tiempo sumamente corto, dando así la sensación de que los sonidos están tan unidos que parecen estar ligados.
- Picado corto ó staccato: la lengua debe tocar rápidamente la caña cortando el suministro de aire. La lengua corta el sonido cuando, de nuevo, vuelve a tocar la caña antes de retirarse hacia atrás para comenzar el siguiente sonido.
- Subrayado-ligado: los sonidos deben dar la sensación de continuidad. La lengua deberá actuar de una forma rápida, al igual que la repercusión de la columna de aire consistirá esta vez en pequeños impulsos del diafragma sobre ésta para la obtención de cada sonido que bajo el signo de esta articulación se encuentre.
- El acento ó sforzando: consiste en la retirada de la lengua seguida de un golpe de aire provocado por un impulso sobre la columna de aire debido a una contracción del diafragma. No debe haber separación audible entre los sonidos a los que afecta, aunque sí una disminución gradual de su intensidad desde el comienzo hasta el final de los mismos.
- Sforzando-picado: se ejecuta de forma idéntica que el acento, pero con la separación audible entre los sonidos.



- Sforzando-ligado: la primera nota de la ligadura deberá ser atacada con un acento o sforzando normal, mientras que las demás restantes deberán mantenerse unidas sin ser cortadas con la lengua, pero si con golpes de aire.

Ataque dal niente: es un “efecto que en el clarinete puede lograrse mejor que en cualquier otro instrumento de viento-madera. Consiste cuando un sonido empieza desde un silencio casi total, sin articulación y crece hasta llegar a un *piano* para desaparecer gradualmente hasta la nada”<sup>8</sup>

### 5.1.3. Interpretación del Romanticismo en el canto y clarinete.

Interpretar en música es ejecutar una composición musical teniendo en cuenta una serie de parámetros específicos los cuales servirán para darle un sentido y unidad a la obra.

“La misión del intérprete es la de transmitir íntegramente las sensaciones sonoras con sus correspondientes efectos y características estéticas que el compositor quiso plasmar en la obra en el momento de su creación”<sup>9</sup>

El intérprete no solo debe fijarse en el solfeo, debe ir mucho más allá de esto ya que hay cosas que no están escritas en la partitura y es necesario investigarlas para tenerlas siempre presentes a la hora de interpretar una obra. Es necesario conocer a fondo al compositor ya sea leyendo libros de su biografía o conociendo a fondo el empleo de su armonía, el ritmo la melodía, las formas musicales y el periodo de las obras a interpretar.

El Romanticismo se caracteriza por tener una gran expresividad, es aquí donde los compositores expresan sus emociones con inmenso furor. Se encuentran también nuevas formas, nuevas combinaciones armónicas, una nueva forma de concebir la vida, etc.

Es importante mencionar que en este periodo se da una espectacular visión de futuro para el clarinete como instrumento en sí, mencionando la interpretación de algunos aspectos técnicos se tiene el vibrato como elemento embellecedor del sonido cuya expresividad evoca los sentimientos de hermosura más grandes que haya conocido la historia. Para algunos compositores como Brahms y Schumann el sonido del clarinete debía poseer muchos armónicos superiores, con mucho cuerpo, más estable que lineal.

En el canto nace una devoción especial por el lied y la ópera. Schubert deja una gran huella en el lied, lleva a cabo su floración y su grandeza definitiva, se convierte en una obra compleja y profunda “un microcosmos dramático”; sin embargo es Schumann quien la lleva a su máxima perfección.

---

<sup>8</sup> ADLER, Samuel. El Estudio de la Orquestación: Sección de instrumentos de madera, 2006. pág. 208

<sup>9</sup> Óp. Cit. GIL. pág. 154

Los románticos de la época modificaron la importancia del papel que tiene el acompañamiento en relación a la parte vocal. Fue Schumann quien propuso la independencia del piano y la voz para lograr un dialogo necesario entre estos dos instrumentos, realiza también una relación íntima entre la poesía y la música por lo tanto se incluye cierto dramatismo tanto en el texto cantado como en su expresión.

Al mismo tiempo en la ópera, el acompañamiento reclama una función siempre en aumento hasta llegar a la canción concebida instrumentalmente con una parte vocal o declamatoria, a las escenas operísticas imaginadas sinfónicamente se superponía la parte vocal.

Ahora bien, hablando en términos generales que se aplican en el canto y el clarinete, están los rubatos, en esta época el rubato siempre se lo interpreta en un lapso de tiempo muy corto ya sea muy lento o acelerando, la manera en que interpretan los trinos es muy diferente a la del clasicismo o de cualquier otra época, los trinos de esta época empiezan lentos y finalizan rápidos.

#### 5.1.4. Pasillo Colombiano

Es un ritmo folclórico andino, que se hizo popular desde el siglo XIX. Es un descendiente del vals europeo, convertido en baile de moda con ritmo más rápido o sea de pasillo.

En sus inicios el pasillo era solamente instrumental y su ejecución se basaba en los tres instrumentos básicos de la música andina colombiana: bandola, tiple y guitarra. Luego viene el pasillo con letra, el cual tuvo un gran auge productivo, sin embargo, la forma instrumental se sigue cultivando por varios compositores de la época actual. Igualmente, a principios del siglo XX se amplía su instrumentación con vientos y percusión: flauta, clarinete, tuba, chuchos, cucharas y otros más entran a formar parte de los grupos intérpretes del pasillo colombiano.

En la interpretación de los pasillos se encuentra dos tipos representativos:

- El pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares y bailes de bodas.
- El pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y reuniones sociales.

Con más de 200 años de existencia, el pasillo sigue siendo uno de los aires andinos más difundidos en Colombia.

### 5.1.5 Biografía de los compositores.

Franz Schubert. (1797-1828)

Compositor austriaco, nace Lichtenathal, distrito de Viena. Duodécimo de catorce hijos, manifiesta desde muy pequeño su talento musical. Estudio en el Real Colegio de la ciudad, toma clases de composición con Antonio Salieri y es el primer violinista de la orquesta del internado. Estudia canto y órgano y se familiariza con la obra de Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Su primer opera es el castillo del diablo (1813). Ejerce como maestro en Währing, lo que permite salir de su crisis económica. Se traslada en 1818 a Zelesz en Hungría donde es contratado como profesor privado de las hijas del conde Esterházy.

Durante los años de docencia compuso regularmente sinfonías, música de cámara, misas y también intento entrar en el teatro vienes.

En Viena, Schubert llevó una vida bohemia rodeado de intelectuales, amante de las tabernas y de los ambientes populares, alejado de los salones y de la etiqueta de la nobleza. De este entorno procede el famoso término de schubertiadas: reuniones de artistas de todos los ámbitos que formaban un círculo brillante y animado dedicado a la música y a la lectura.

A la edad de 31 años se matricula para realizar sus estudios en fuga. Pero una sífilis, complicada finalmente con una fiebre tifoidea, lo llevaron a la muerte el 19 de noviembre de 1828, sin haberse acercado nunca a su admirado Beethoven, cuyo nombre fue la última palabra que pronunció antes de expirar.

Obras:

Las obras de Schubert comprenden 9 sinfonías, 22 sonatas para piano, una gran cantidad de piezas para piano a dos y a cuatro manos, 35 obras de cámara, seis misas, 17 obras del género operístico y más de 600 lieder.

Entre sus obras más importantes se destaca la sinfonía Inconclusa, el cuarteto de cuerda Rosamunde, la misa en Mi bemol, que es quizá la obra religiosa más grande e impresionante de Schubert, su opera Alfonso y la estrella.

Tuvo una extensa obra vocal debido a la cantidad de Lied que compuso, entre los más famosos se encuentran: Gretchen am Spinnrade, Heidenroslein, Erlkonig, Du bist die Ruh, Die forelle, Der Tod und das Madchen, también se destaca de su ciclo de lieder "La bella molinera" y "viaje de invierno" cuyos poemas fueron escritos por Wilhelm Müller.

## Louis Spohr

Nació en Brunswick, al norte de Alemania. De pequeño ya mostró talento para el violín y a los 15 años se incorporó a la orquesta del duque de Brunswick. Tres años más tarde fue enviado, con el apoyo del duque, a realizar un viaje de estudios a San Petersburgo con el virtuoso violinista Franz Anton Eck.

En 1805 Spohr fue nombrado director de orquesta de la corte de Gotha, donde permaneció durante siete años. Allí conoció a Dorette Scheidler, arpista de 18 años, con la que se casó al año siguiente. Juntos formaron un dúo de violín y arpa que tuvo un considerable éxito.

Después del periodo en Gotha, Spohr, ya casado, se instaló con su mujer en Viena, donde fue el director de orquesta del *Theater an der Wien* desde 1813 hasta 1815. En esa época conoció a Beethoven, con el que mantuvo una relación amistosa. Dos años más tarde aceptó el cargo de director de orquesta de la ópera de Fráncfort del Meno, que le dio la oportunidad de representar sus propias óperas. La primera de ellas, Fausto, había sido rechazada en Viena. Spohr y su esposa se quedaron dos años en Fráncfort. En 1822, por recomendación de Carl Maria von Weber, se le ofreció el puesto de director de orquesta en la corte de Kassel. Allí permaneció hasta su muerte.

Spohr fue un compositor prolífico, que compuso más de 150 obras, aunque de éstas la mayoría no se interpretan en la actualidad. Entre sus obras más apreciadas se encuentran sus conciertos para clarinete, que se han ganado merecidamente un puesto en el repertorio de los clarinetistas. Sus numerosos conciertos para violín también tienen éxito entre el público actual. Spohr compuso también nueve sinfonías, que reflejan claramente la evolución del estilo musical a lo largo de los años en los que las escribió.

En música de cámara Spohr destacó igualmente, ya que compuso un número elevado de cuartetos de cuerdas y otros cuartetos y obras para diversos instrumentos, incluidos dúos para violín y arpa que interpretaron él y su esposa. Las óperas de Spohr fueron representadas con éxito durante el siglo XIX y bien entrado el siglo XX. Finalmente compuso también Lieder, así como obras corales y una misa.

Spohr fue un virtuoso violinista que inventó el apoyo del mentón del violín. Asimismo fue un gran director de orquesta y el primero en utilizar una batuta.

Edward Nilson Zambrano Acosta.

Músico Nariñense, nació en el municipio de Ancuya (N), su pasión por la música la descubre a sus 13 años escuchando la banda municipal de su pueblo, a la cual se vincula como clarinetista y saxofonista; queriendo mejorar sus técnicas como instrumentista viaja a la ciudad de Pasto donde recibe clases de clarinete con el maestro Lauro Jiménez, quien le hace grandes aportes sobre la interpretación de ese instrumento.

En el año de 1994 es admitido en la Universidad del Cauca para estudiar música donde su visión de este arte se le agranda enormemente, obteniendo en el año 2.000 el título de Licenciado en Música con Énfasis en Clarinete; llega posteriormente una etapa de estudios particulares en los cuales realiza cursos de arreglos para bandas, dirección de bandas y clases maestras de Clarinete, campo en el cual conoce al maestro italiano de altísimas capacidades interpretativas en ese instrumento, llamado Ivan Petruzzello, quien le aporta grandes conocimientos y destrezas para la ejecución e interpretación del clarinete.

A finales del año 2006 es admitido en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, donde culminó la Maestría en Dirección Sinfónica; en el lapso de su estadía en Bogotá conoce al Maestro Gustavo Parra, reconocido compositor Nariñense, quien después de un año de insistencia lo recibe como alumno particular de composición moderna en su academia GAPA en la cual estudia rigurosamente técnicas de composición moderna, armonía del romanticismo, contrapunto escolástico y rearmonización. Su faceta como compositor es reciente, entre sus obras encontramos 2 tríos, uno para violín, clarinete y piano y el otro para mezzo-soprano, clarinete y piano, también ha compuesto una miniatura para piano, una fanfarria para bronces y percusión, obras para saxofón y piano, clarinete y piano, violín y piano, percusión y banda etc.

Actualmente es integrante de la Banda Departamental de Nariño y docente hora cátedra de la Universidad de Nariño.

Javier Emilio Fajardo Chávez

Nació en Pasto el 22 de mayo de 1950. Pianista, compositor, arreglista, cantante y director de coros. Licenciado en Música y Maestro de piano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, especializado en educación musical en el Intem de Chile.

Ha participado en numerosos talleres de canto, técnica vocal y coro, armonía contemporánea y composición e informática musical con distinguidos maestros como Detlef Scholz, Raymond Koster, Juan Carlos Rivas, Mario Gómez Vignes, Mario Arenas Blas, Emilio Atehortua.

También ha participado en numerosos cursos como tallerista en dirección coral y coros, actualmente profesor asociado del Programa de Licenciatura Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño y tiene a su cargo la cátedra de piano.

Como pianista, estuvo activo de los años 1970 - 1980. Desde entonces, ha sido principalmente director coral y ha fundado y ha dirigido numerosos coros exitosos, incluso el más reciente, Ars Musicae.

Fue profesor de piano y solfeo en el Conservatorio Pedro Morales Pino en Ginebra-Valle en 1979 – 1980, después, fue director de la Escuela de Música en la Universidad de Nariño de 1981 hasta 1998.

#### Obras

Entre sus obra corales se destacan: Alegorías sobre un paisaje, a una historia y una raza para solistas coro mixto y orquesta pequeña, El Carnaval, para coro mixto, Chamonés, Los Chihuacos, El Cuco, Curillo, El cuspe, En mi tierra la del sur para 2 voces, Ensueño para soprano, tenor y barítono, Laberintos, Raíz Americana, Tus Manos, El vendaje vecino, Voces al viento, entre otras.

Sus obras para piano son Evocación, Nocturno, Romanza, Siete aforismos concertantes para piano a 4 manos, Siete bocetos, Vals Tatiana

Sus obras orquestales son: Divertimento con aire sureño nariñense para 2 clarinetes, xilófono, orquesta pequeña; Morasurco al Amanecer, para orquesta pequeña; Tres Estructuras para orquesta sinfónica, Cantata Universidad de Nariño 100 años para coro y orquesta.

Música de cámara: Mi Nariño para cuarteto de cuerdas y bajo continuo, 2003; Tres estampas musicales colombianas para clarinete y piano, 2003; Bagatela para saxo

alto y piano; Díptico Elegíaco para violín y piano; Intermezzo para saxo alto y trompeta; Largo Sostenuto y danza para trompeta y piano; Nocturno para clarinete y piano; Preludio para flauta y guitarra; Suite Colombiana no. 1 para trompeta y piano; Suite Colombiana no. 2, para trompeta y piano.

Entre sus arreglos más destacados están : Agualongo (Luis "Chato" Guerrero) para coro mixto; La Banda navideña (Luis Pazos), coro mixto; El Cachirí (Luis "Chato" Guerrero), coro mixto; Chambú (Luis E. Nieto), coro mixto; La Guaneña (anónimo), coro mixto; Himno de Pasto, coro mixto y piano; Himno de la Universidad de Nariño, coro mixto y piano; Himno del Departamento de Nariño, coro mixto y piano; Himno Nacional de Colombia, coro mixto y piano; La Llorona (José Barros), coro mixto; El Miranchurito (anónimo), coro mixto.

#### 5.1.6. Análisis Musical

##### 5.1.6.1. Der Hirt Auf Dem Felsen, D. 965 Franz Schubert

La obra fue compuesta para canto (soprano), clarinete en Bb y piano en 1828 durante los últimos meses de la vida de Schubert. De los seis versos, los primeros cuatro procedían de la poesía de Wilhelm Müller, mientras que los dos últimos fueron escritos por Wilhelmina von Chézy.

Der Hirt auf dem Felsen es un Lied que fue escrito como una solicitud de la famosa soprano Anna Milder-Hauptmann (1785 - 1838) de Austria que era amiga de Franz Schubert. Ella había pedido una obra maestra que le permitiera expresar una amplia gama de sentimientos. Algunos podrían decir que se ajusta mejor en la categoría de un aria de ópera. Se publicó un año y medio después de la muerte de Schubert. Este Lied se distingue de la mayoría de los demás lieder para voz solista, no sólo porque se le califica para un segundo instrumento, sino también por sus múltiples secciones.

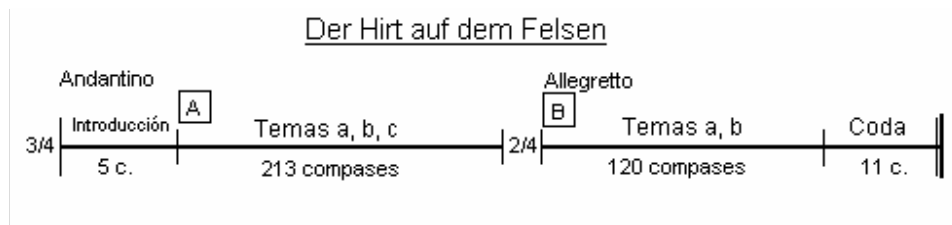
La obra está dividida en dos secciones, "con un inicio de graciosa melodía, el clarinete, haciendo de eco sobre las palabras del pastor, al que sigue una melodía mucho más amplia y melancólica, y el cambio de humor en la sección final acabando en allegro, como si se tratara de una cabaletta"<sup>10</sup>

Tonalidad: Sib Mayor  
Forma: Binaria compuesta  
Idioma: Alemán

---

<sup>10</sup> <http://cantanellas.blogspot.com/2008/03/chubert-el-pastor-sobre-la-roca-der.html>. Febrero de 2009.

Figura 1. Esquema de la obra Der Hirt auf dem Felsen D.965 de Franz Schubert



Fuente: Ésta investigación.

### Introducción

Con un tempo andantino y compás de tres cuartos, el piano inicia con una pequeña introducción que va desde el compás 1 con anacrusa hasta compás 6 terminado éste en calderón con un acorde Re Mayor (dominante de la relativa) dando paso al clarinete.

### Sección A

En calderón, en el segundo tiempo del compas 6, el clarinete comienza con un *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo* y *piano*, exponiendo el primer tema “a” que en toda ésta primera sección lo harán tanto el clarinete como el canto, el tema va del compás 6 segundo tiempo hasta la negra con puntillo del primer tiempo del compas 8.

Figura 2. Tema “a”. Compases 7 con anacrusa al 8. Sonido real en el clarinete.

Partitura musical para el tema "a" en los compases 7 y 8. Se muestran tres staves: Klarinette in Bb, Singstimme y Klavier. El tiempo es 3/4. El clarinete comienza en el compás 6 con un *pp* y un *p*. El canto y el piano acompañan.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.



El clarinete va desde el compas 7 con anacrusa al compas 38, cuatro periodos, en el cual reexpondrá el tema en la segunda frase del segundo periodo (compás 19 con anacrusa); aquí se puede percibir el amplio registro del clarinete ya que abarca notas graves y agudas dándole un sonido oscuro y brillante.

El piano acompaña armónicamente al clarinete con las funciones de tónica y dominante (Sib, Fa7) y en algunos pasajes en subdominante (do menor) como son los dos primeros compases de la primera frase del segundo periodo (compás 15) y los dos primeros compases de la segunda frase cuarto periodo. En su gran mayoría el piano interpreta la mano derecha en clave de fa, excepto la segunda frase del primer y tercer periodo y la primera frase del segundo y cuarto periodo, en donde la mano derecha pasa a clave de sol.

La estructura rítmica del piano consiste en que el bajo, mano izquierda, marca el primer y segundo tiempo de cada compas con una redonda que generalmente es una nota y su octava, en algunos compases, 14 y 15 entre otros, marca el primer y tercer tiempo de cada compas con negras; la mano derecha marca los acordes con sus respectivas inversiones con un silencio de corchea de tresillo y dos corcheas de tresillo en el primer tiempo y dos tresillos en el segundo y tercer tiempo.

La soprano reexpone el tema “a” en el compás 39 con anacrusa.

Figura 3. Reexposición del tema “a” en la soprano. Compases 39 con anacrusa al 40.

The image shows a musical score for two parts: Klarinette in Bb and Singstimme. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Klarinette part has a whole rest in measure 39 and a whole rest in measure 40. The Singstimme part starts in measure 39 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. In measure 40, there is a quarter note C5, followed by a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The lyrics are: "Wenn auf dem höchsten". There are triplets over the notes in measures 39 and 40.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.

Aquí comienza un dialogo entre la soprano y le clarinete, y en algunas frases por imitación, compases 47 con anacrusa al 50.

Figura 4. Imitación entre la soprano y el clarinete. Compases 47 con anacrusa al 50.

The image shows a musical score for two parts: 'Klarinette in Bb' and 'Singstimme'. The music is in 3/4 time and B-flat major. Measures 47-50 are shown. The vocal line (Singstimme) has lyrics: 'und sin - ge, und sin - ge'. The clarinet line (Klarinette in Bb) imitates the vocal line. The vocal line starts with an anacrusis in measure 47. The clarinet line starts in measure 48, imitating the vocal line's melody.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert. La voz tiene gran dificultad, por los intervallos de octava, obligando a la soprano cantar las notas con precisa afinación, ya que por lo general el clarinete por imitación hace lo mismo. Desde el compás 39 con anacrusa hasta el 60, la soprano canta los dos primeros versos:

#### Verso 1

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',  
In's tiefe Tal hernieder seh',  
Und singe.

Cuando estoy sobre la roca más elevada,  
miro desde allí el profundo valle  
y canto.

#### Verso 2

Fern aus dem tiefen dunkeln Tal  
Schwingt sich empor der Widerhall  
Der Klüfte .

Lejano, desde el profundo y oscuro valle,  
se eleva el eco  
del abismo rocoso.

En el compás 64 con anacrusa la soprano expone el tema "b" y lo reexpone en los compases 60 y 66. Armónicamente es una región de Sol b Mayor. También existe una imitación entre la soprano y el clarinete (compases 68 y 69).

Figura 5. Tema “b” Compases 64 con anacrusa al 65.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.

La soprano canta el tercer y cuarto verso que va del compás sesenta y cuatro hasta el ochenta y uno, repitiendo el tercer verso en la última parte.

#### Verso 3

Je weiter meine Stimme dringt,  
 Je heller sie mir wieder klingt  
 Von unten.

Cuanto más lejana llegue mi voz  
 tanto más límpida regresa  
 de las profundidades.

#### Verso 4

Mein Liebchen wohnt so weit von mir,  
 Drum seh'n' ich mich so heiß nach ihr  
 Hinüber.

Mi bien amada habita, tan alejada de mí,  
 que yo suspiro apasionadamente  
 por ella.

Desde el compás 81 hasta el 95, el clarinete hace un interludio *pianissimo* en un registro medio con frases largas que se prestan para una buena interpretación. El piano acompaña armónicamente en *pianissimo* en una región de Re Mayor.

En tonalidad axial (Sib) y con el mismo desarrollo temático (excepto los compases 112 al 116 que tiene diferentes funciones) la soprano en el compás 96 con anacrusa retoma el tema “a”, repitiendo el primer y segundo verso. El piano en el compás 114 cambia de clave de fa a clave de sol en la mano derecha.

Desde el compás 120 hasta el 125 el clarinete y el piano (mano derecha) hacen melodía, en algunos pasajes al unísono y en otros en intervalos de sexta y cuarta.

La soprano expone el tema “c” en el compás 129 con anacrusa y lo reexpone en el 141. Aquí el piano acompaña armónicamente en la relativa menor (sol menor) y cambia rítmicamente a una blanca y silencio de negra en la mano izquierda y en la mano derecha un silencio de corchea y cinco corcheas.

Figura 6. Tema “c”. Compases 129 con anacrusa al 131.

The image shows a musical score for three parts: Klarinete in Bb, Singstimme, and Klavier. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Klarinete part has rests in measures 129, 130, and 131. The Singstimme part has a melodic line starting in measure 129 with the lyrics 'In tie - - - - - fem Gram'. The Klavier part has a rhythmic accompaniment consisting of a half note in the left hand and a quarter note followed by a quarter rest in the right hand.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.

Desde el compás 129 con anacrusa al 205 primer tiempo, la soprano canta el quinto y sexto verso. En ésta parte la melodía de la voz está compuesta por frases muy largas en un registro agudo y piano, logrando así una melancolía única en la sección y una gran exigencia para la cantante tanto en la técnica como en la interpretación.

El clarinete aparece en pasajes muy cortos en medio de las frases largas de la soprano, dándole así un protagonismo a la cantante.

#### Verso 5

In tiefem Gram verzehr ich mich,  
 Mir ist die Freude hin,  
 Auf Erden mir die Hoffnung wich,  
 Ich hier so einsam bin.

Me consume un profundo tormento  
 para mí no hay más alegría,  
 sobre la tierra ha desaparecido la  
 esperanza, estoy tan solo aquí.

#### Verso 6

So sehndend klang im Wald das Lied,  
 So sehndend klang es durch die Nacht,  
 Die Herzen es zum Himmel zieht  
 Mit wunderbarer Macht.

El canto resonó con nostalgia en el bosque,  
 así, nostálgico, resonó en la noche  
 atrayendo los corazones hacia el cielo  
 con maravillosa fuerza.

El clarinete finaliza ésta primera sección con frases largas y con una pequeña cadencia o puente en los dos últimos compases, 217 y 218, para dar paso a la siguiente sección. El piano queda suspendido en calderón en dominante.

Figura 7. Cadencia clarinete. Compases 217 y 218.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.

### Sección B

Con tempo allegretto, tonalidad axial (Bb) y compás de dos cuartos el clarinete expone el tema “a” de ésta segunda sección. Se puede apreciar el tema “a” como un dialogo entre el clarinete y la soprano, como también frases construidas por imitación y otras como pregunta y respuesta.

El piano, en los cinco primeros periodos de ésta sección B, acompaña armónicamente con las funciones de tónica (Si bemol) y dominante con séptima (Fa7); rítmicamente el bajo (mano izquierda) marca con una negra el primer tiempo de cada compás con una nota y su octava, y la mano derecha, también en clave de fa, marca silencio de corchea y tres corcheas el acorde correspondiente por compás.

Figura 8. Tema “a” sección B. Compases 219 al 222.

The musical score for measures 219-222 is presented in three staves. The top staff is for the Clarinet in Bb, the middle for the Soprano voice (Singstimme), and the bottom for the Piano (Klavier). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p' for the clarinet and 'pp' for the piano. The key signature has two flats (Bb) and the time signature is 2/4. The clarinet part begins with a melodic phrase in measure 219, which continues through measures 220, 221, and 222. The vocal part is silent throughout these measures. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with a consistent bass line and chords in the right hand.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.

La soprano canta reexponiendo el tema “a” el último verso.

#### Verso 7

Der Frühling will kommen,  
Der Frühling, meine Freud',  
Nun mach' ich mich fertig  
Zum Wandern bereit.

La primavera se acerca,  
la primavera, mi gozo,  
yo me preparo, por tanto  
a iniciar mi camino.

En la primera frase del sexto periodo (compases 259 al 262) el piano (con clave de sol en la mano derecha) hace un pequeño pasaje para ir al tema “b”.

En forte y con anacrusa la soprano expone el tema “b” (compases 263 al 266), el cual imita la misma temática del tema “b” de la sección A aunque más desarrollado. La soprano canta el verso tres repitiéndolo varias veces hasta el compás 287. El piano acompaña armónicamente el tema “b” en región de Re Mayor (Re Mayor y La Mayor), rítmicamente con saltillos (corchea con puntillo y semicorchea) en ambas manos (claves de sol y fa).

Figura 9. Tema “b” sección B. Compases 263 con anacrusa al 266.

The image shows a musical score for three parts: Klarinete in Bb, Singstimme, and Klavier. The score is in 2/4 time and B-flat major. Measures 263-266 are shown. The Klarinete part has rests in measures 263 and 264, then enters in measure 265 with a melodic line. The Singstimme part has lyrics: "Je wei - ter mei - ne Stim - me dringt, je hel - ler sie mir wi - derklingt, je". The Klavier part provides harmonic accompaniment with chords and a bass line. Dynamics include *f* and *mf*. Accents are marked over notes in measures 263, 264, 265, and 266.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.

El tema “b” se reexpone en los compases 275 con anacrusa al 278.

Desde el compás 289 con anacrusa la soprano vuelve a cantar el séptimo verso y reexpone el tema “a” en los compases 293 al 295 y 307 al 310.

Los tres últimos periodos (sin contar la coda) en tonalidad axial (Sib) el tempo se acelera (*più mosso*) y la soprano reexpone el tema “a” pero desarrollado y dialoga con el clarinete por imitación. La soprano canta para finalizar el tercer verso.

La cantante reexpone el tema “b” en los compases 330 al 333 y acaba la frase en un registro agudo y fuerte dando paso a la coda que la hace el clarinete.

#### Coda

La coda inicia en el compás 339 hasta el final de la obra. El piano acompaña armónicamente con acordes de Sib, Fa, Sol, Do, Sib, Sol7 y termina con una semicadencia de Sib (Do mayor, Fa Mayor con séptima y Sib Mayor). El clarinete hace en semicorcheas escalas y arpeggios en los distintos acorde, terminado en tónica con una negra.

Figura 10. Coda. Compases 339 al 349.

Fuente: Tomado del score Der Hirt auf dem Felsen D 965 de Franz Schubert.

#### 5.1.6.2. Sechs Deutsche Lieder op. 103 Louis Spohr

Louis Spohr tomo poemas de grandes escritores de la época e hizo de una magnífica recopilación de Lieder llamada Sechs Deutsche Lieder (Seis canciones alemanas).

Forma: Seis Lieder  
Idioma: Alemán

Figura 11: Esquema de la obra Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

Sechs Deutsche Lieder					
1° Lieder	2° Lieder	3° Lieder	4° Lieder	5° Lieder	6° Lieder
Fa m	Fa	Mib	Sib	Sol m	Lab
Forma libre	Forma libre	Forma libre	Forma libre	Binaria Simple	Ternaria Simple

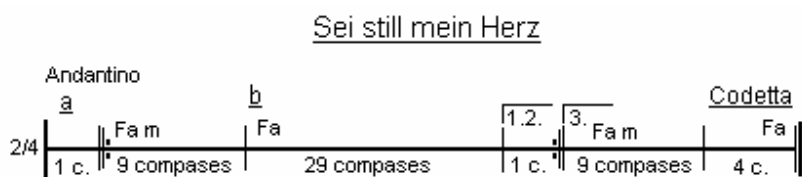
Fuente: Ésta investigación



Sei still mein Herz. (Estate quieto corazón mío)

Es el primer Lied alemán con texto de Carl B. Von Schweitzer. Tiene una forma libre, compuesto por a, b y codetta.

Figura 12: Esquema Sei still mein Herz



Fuente: Ésta investigación

En tonalidad de Fa menor, compás de dos cuartos y tempo andantino el clarinete y el piano inician en *forte*, durante los 10 primeros compases (parte “a”) el clarinete expone el tema, obteniendo así un papel protagónico en esta parte. Armónicamente el piano acompaña en funciones de tónica, subdominante y dominante.

Figura 13: Tema en clarinete compases 1 y 2.

The musical score shows the first two measures of the piece. The tempo is marked Andantino. The instruments are Clarinetto Bb, Singstimme, and Pianoforte. The key signature is three flats (F minor) and the time signature is 2/4. The Clarinetto Bb part starts with a *f* dynamic and features a melodic line. The Singstimme part is silent. The Pianoforte part provides harmonic support with chords and a bass line. The first measure is marked with a first ending bracket (1) and the second measure with a second ending bracket (2).

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

Con cambio de modo (Fa mayor) la soprano entra exponiendo el tema en el compás 11 con anacrusa (parte “b”). La soprano es la protagonista en ésta parte mientras que el clarinete acompaña contrapuntísticamente a la soprano.

Figura 14: Tema soprano compases 11 y 12.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinetto Bb, Singstimme (Soprano), and Pianoforte. The score is in 2/4 time and features three staves. Measure 10 shows the clarinet and piano accompaniment. Measure 11 shows the soprano entering with an anacrusis, singing 'Ich wahr - te die'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

La soprano canta los siguientes textos:

Primer texto:

Ich wahrte die Hoffnung  
 tief in der Brust  
 die sich ihr vertrau end erschlossen  
 mir strahlten die Augen voll Lebenslust  
 wenn mich ihre Zauber umflossen,  
 Wenn ich ihrer schmeichelnden Stimme  
 gelauscht,  
 im Wettersturm ist ihr Echo ve rauscht,  
 Sei still mein Herz, und denke nicht dran,  
 das ist nun die Warhr heit das Andre war  
 Wahn.

Alguna vez albergue una esperanza  
 en lo profundo de mi corazón  
 el cual confiaba en ella  
 mis ojos estaban radiantes  
 con la alegría de vivir  
 mientras su magia me rodeaba  
 pero cuando escuchaba su voz  
 seductora  
 el eco se iba apagando la tormenta.  
 Mi corazón calmado no sentía mis  
 pensamientos  
 Esto es ahora es realidad lo demás fue  
 desilusión.

### Segundo texto:

Die Erde lag vor mir im Frühlingstraum,  
Den Licht und Wär me durchglühte,  
Und wonnetrunken durchwallt ich den  
Raum,  
Der Brust entsproßte die Blüte  
Der Liebe Lenz war in mir erwacht  
Mich durchriselt Frost,  
In der Seele is Nacht  
Sei still mein Herz, und denke nicht dran,  
das ist nun die Warhr heit das Andre war  
Wahn.

### Tercer texto:

Ich baute von Blumen und Sonnenglanz  
eine Brücke mir durch das Leben  
auf der ich wandelnd im Lorbeerkrantz  
mich geweiht dem hochedelsten Steben  
der Menschen Dank war mein schönster  
Lohn  
laut auf lacht die Menge mitfreche Hohn,  
Sei still mein Herz, und denke nicht dran,  
das ist nun die Warhr heit das Andre war  
Wahn.  
Sei still mein Herz, und denke nicht dran,  
das ist nun die Warhr heit das Andre war  
wahn.

La tierra me envolvió en un sueño de  
primavera  
bañado con cálido rayo de luz.  
Lo tome con alegría y flote atraves del  
espacio  
las flores brotan desde el fondo de mi  
corazón  
el amor de primavera despertó en mi  
ahora un escalofrió recorre mi alma esta  
noche.  
Mi corazón calmado no sentía mis  
pensamientos  
Esto es ahora es realidad lo demás fue  
desilusión.


Fuera de la luz y las flores construí  
un puente pasajero en la vida, cual  
corona de laurel  
me dedique a nobles esfuerzos  
la gratitud del hombre era mi sutil  
recompensa.  
La gente ríe a carcajadas con imprudente  
desprecio.  
Mi corazón calmado no sentía mis  
pensamientos  
Esto es ahora es realidad lo demás fue  
desilusión.

La pieza repite a Da Capo tres veces con casillas en los compases 40 y 41, por cada repetición la soprano canta un diferente texto. La soprano siempre mantiene el mismo esquema rítmico al iniciar cada frase, mientras que por aumentación y disminución rítmica el clarinete se diferencia de la soprano; existiendo así un protagonismo equitativo en la voz y el clarinete.

A partir de la tercera casilla (compás 40) existe un puente en tonalidad axial (Fa menor) para llegar a la codetta. El piano mantiene pedal en la tónica (Fa) mientras realiza funciones de tónica y subdominante. La soprano repite la última estrofa y termina con desinencia masculina en el compas 48. En algunos pasajes como en los compases 43 y 44 el clarinete es igual rítmicamente a la soprano.

La codetta (compás 49 con anacrusa) que la hace el clarinete con el piano, está basada en la tonalidad axial de la obra destacando la parte menor en los tres primeros compases y terminado en modo mayor (Fa Mayor) en los últimos compases de la codetta.

En el análisis interpretativo de la pieza se encuentran diferentes variantes sobre el tema que realiza la soprano.

Tema soprano, compás 11: 

1ª Variante, compás 13: 

2ª Variante, compás 26: 

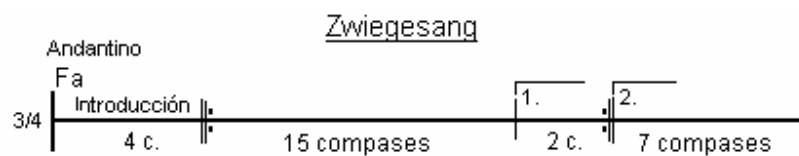
3ª Variante, compás 30: 

También se encuentran en la pieza matices y ornamentos como forte, forzando, trinos, diminuendos, pianos, ritardandos, crescendos, apoyaturas, pianissimo, stringendo

### Zwiegesang (Dúo)

Es la segunda pieza alemana con texto de R. Reinick. Tiene una forma libre con una pequeña introducción y una sola sección.

Figura 15. Esquema Zwiegesang



Fuente: Ésta investigación.

En tonalidad de Fa Mayor, compás de tres cuartos y tempo andantino el piano y el clarinete inician con una pequeña introducción los cuatro primeros compases, la dinámica del piano es *piano* mientras que la del clarinete es *pianísimo y piano*.

Figura 16. Motivo clarinete. Compás 2 con anacrusa.

The musical score for Figure 16 consists of three staves: Clarinetto Bb, Singstimme, and Pianoforte. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino'. Measure 1 shows the Clarinetto Bb starting with a rest, followed by a melodic line starting in measure 2 with a dynamic marking of *pp*. The Singstimme part is silent in these measures. The Pianoforte part provides accompaniment with a dynamic marking of *p*. The Clarinetto Bb part includes first and second endings, with a trill (*tr*) in the second ending.

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

La soprano expone el tema en el compás 5 con anacrusa, inicialmente es acompañada con el piano hasta el compás 7 y luego por contrapunto con el clarinete.

Figura 17. Tema soprano. Compás 5 con anacrusa.

The musical score for Figure 17 consists of three staves: Clarinetto Bb, Singstimme, and Pianoforte. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Measure 4 shows the Clarinetto Bb playing a melodic line with trills (*tr*). The Singstimme part is silent in measure 4. Measure 5 shows the Singstimme starting with a melodic line, with the lyrics 'Im Flie-der - busch ein' underneath. The Clarinetto Bb part is silent in measure 5. The Pianoforte part provides accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 5.

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

La soprano canta los siguientes textos:

Primer texto:

Im Fliederbusch ein Völein Saß in der stillen, schönen Maiennacht, darunter ein Mägdlein im hohen Gras in der stillen, schönen Maiennacht Sang Mägdlein, hielt das Vöglein Ruh, Sang Vöglein, hört das Mägdlein zu, Und eeithin klang der zwiegesang das mondbeglänzte Tal entlang.

En un arbusto de sauco se poso un pajarillo en la silenciosa y hermosa noche de mayo. De bajo sobre la alta hierba yacía una doncella en la silenciosa y hermosa noche de Mayo. Canto la doncella y observo el pajarillo en silencio! canto el pajarillo y escucho la doncella, a lo lejos sonó la pareja con el brillo de la luna a lo largo del valle.

Segundo texto:

Was sang das Vöglein im Gezwig durch die Stille schöne Maiennacht? Was sang doch wohl das Mägdlein gleich durch die Stille schöne Maiennacht? Von Frühlingssonne das Vögelein Von Liebeswonne das Mädelein; Wie der Gesang zum Herzen drang, vergeß ich nimmer mein Lebelang

Que canto en el ramaje el pajarillo en la silenciosa y hermosa noche de Mayo? Que canto la doncella en la silenciosa y hermosa noche de Mayo? Del sol de la primavera el pajarillo De las delicias del amor, la doncella Canto del corazón que nunca olvidara en su existencia.

La soprano canta el primer texto hasta el compás veintiuno y repite hacia el compás cinco donde canta el segundo texto hasta el compás veinte en el que se encuentra una casilla, finalmente se repiten las dos últimas estrofas terminando con desinencia masculina en el compás veinticinco.

El clarinete después de la introducción acompaña por contrapunto a la soprano, mientras que armónicamente el piano realiza funciones de tónica, subdominante y dominantes secundarias.

En el análisis interpretativo de la pieza se encuentran diferentes variantes sobre el tema que realiza la soprano.

Tema soprano, compás 5: 

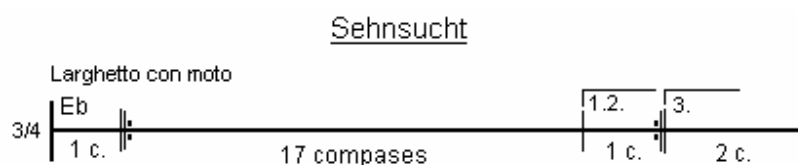
1ª Variante, compás 9: 

2ª Variante, compás 14: 

También se encuentra en la pieza matices como pianísimo, piano, crescendos, fortes, decrescendos, morendo, disminuyendo y ornamentos como trinos y apoyaturas

## Sehnsucht (Melancolía)

Figura 18. Esquema Sehnsucht



Fuente: Ésta investigación.

Es la tercera pieza alemana con texto de Emanuel Geibel. Tiene una forma libre a una sola sección.

En tonalidad de Mib Mayor, compás de tres cuartos y tempo larghetto con moto el piano y el clarinete inician los seis primeros compases, la dinámica del piano y el clarinete es *forte*.

La soprano inicia con el primer texto exponiendo el tema en el compás siete con anacrusa

Figura 19. Tema soprano. Compás 7 con anacrusa.

6 7

Clarinetto Bb

Singstimme *dimin...*

Pianoforte *p*

Ich blick in mein Herz und ich

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

La soprano canta los siguientes textos:

Primer texto:

Ich blick in mein Herz  
Und ich blick in die Welt  
bis von schwimmenden  
Auge die Träne mir fällt,  
Wohl leuchtet die Ferne  
mit goldenem Licht,  
doch halt mich der Nord,  
ich erreiche sie nicht.  
O die Schranken so eng  
Und die Welt so weit,  
Und so flüchtig die Zeit,  
so flüchtig die Zeit.

Miro en Corazón  
Y miro en el mundo  
desde los acuosos ojos  
lagrimas caer,  
brillar con luz dorada  
la distancia allá el Norte  
el cual no puedo alcanzar  
Oh! Las barreras son tan estrechas  
y el mundo tan vasto  
y el tiempo tan furtivo  
y el tiempo tan furtivo.

Segundo texto:

Ich weiß einLand,  
Wo aus sonnigem Grün  
Um versunkene  
Tempel die Traubenglühn,  
wo die purpurne  
Woge das beschäumt  
Und von kommenden  
Sangern der Lobeer träumt.  
Fern lockt es und winkt  
Dem ferlangenden Sinn,  
und ich kann nicht hin,

ich kann nicht hin.  
Yo conozco una tierra  
de la cual un soleado verdor  
alrededor de un templo  
en donde las olas purpuras  
que bordean la orilla por donde viene  
el cantor del laurel soñando  
en la distancia le atrae y llama  
y luego el ansiado sentir  
no lo puedo alcanzar  
no lo puedo alcanzar.



Tercer texto:

O hätt'ich Flügel durch  
Blau derLuft,  
wiewollt ich  
baden im Sonnenduft!  
Doch umsonst!  
Und Stunde auf  
Stunde entflieht,  
Vertraure die Jugend,  
begrabe das Lied.  
O die Schranken so eng  
Und die Welt so weit,  
Und so flüchtig die Zeit,  
so flüchtig die Zeit.

Oh si tuviera alas y atraves  
Del azulado cielo  
Como yo quisiera bañarme en  
asoleado perfume  
sin embargo en vano  
las horas poco apoco  
se escapan, se va la juventud  
se muere la cancion  
Oh! Las barreras son tan estrechas  
y el mundo tan vasto  
y el tiempo tan furtivo  
y el tiempo tan furtivo.

La pieza repite Da Capo tres veces con casillas en los compases 19 y 20. Por cada repetición la soprano canta un diferente texto.

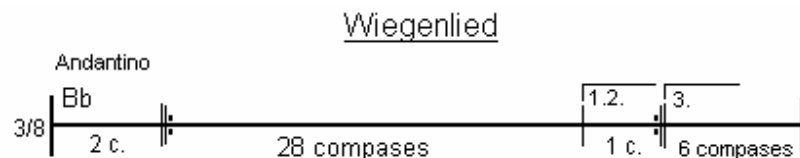
El piano acompaña armónicamente con funciones de tónica, subdominante y dominante. Se puede observar el amplio registro del clarinete en la melodía, abarcando notas graves y agudas.

En el análisis interpretativo de la pieza se encuentran matices como forte, disminuyendo, dulce, crescendos y piano.

Wiegenlied (Canción de cuna)

Es la cuarta pieza alemana con texto de Hoffmann von Fallersleben. Tiene una forma libre a una sola sección.

Figura 20. Esquema Wiegenlied.



Fuente: Ésta investigación.

En tonalidad de Sib Mayor, compás de tres octavos y tempo andantino inicia el piano en *pianissimo*. En el tercer compás la soprano entra exponiendo el tema en *piano*.

Figura 21. Tema soprano. Compases 3 y 4.

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr. El clarinete entra en el quinto compás con anacrusa y acompaña con el piano a la soprano con una melodía contrapuntística.

La soprano canta los siguientes textos:

Primer texto:

Alles still in süßer Ruh  
 drum mein Kind,  
 so schlaf auch du.  
 Draußen säuselt nur der Wind,  
 su, su, su schalf ein mein Kind!

Todo esta en dulce calma  
 por eso duerme tu también mi niño  
 afuera solo silba el viento, su, su, su  
 duerme mi niño, duerme mi niño.

Segundo texto:

Schließ du deine Äugelein,  
 laß sie wie zwei Knospen sein  
 Morgen wenn die Sonn'erglüh't,  
 sind sie wie die Blum erblüh't, sind sie  
 erblüh't.

Cierra tus ojitos y déjalos ser como dos  
 capullos  
 mañana cuando el sol brille  
 serán como flores floreciendo  
 como flores floreciendo.

Tercer texto:

Und die Blümlein schauich an,  
und die Äuglein küß ich dann,  
und der Mutter Herzvergißt,  
daß es draußen Fröling ist, daß Fröling  
ist.

Y mirare las florecillas  
y besare los ojotos luego  
y el corazón materno olvidara  
que afuera es primavera  
que afuera es primavera.

La pieza repite tres veces (del compás 30 al 3) con casillas en el compás 30, y en cada repetición la soprano canta un diferente texto. La soprano finaliza en el compás 22 con desinencia masculina.

El piano acompaña armónicamente con funciones de tónica, subdominante y dominante y algunos pasajes con dominantes secundarias.

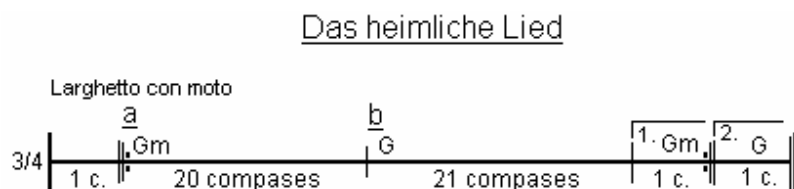
La pieza finaliza con el piano y el clarinete con poco ritardando y morendo en tonalidad axial.

En el análisis interpretativo de la pieza se encuentran matices como pianissimo, piano, crescendo, diminuendo, forte, mezzo-forte, poco ritardando y morendo.

Das heimliche Lied (La canción callada)

Es la quinta pieza alemana con texto de E. Koch. Tiene una forma binaria simple, ("a" y "b").

Figura 22. Esquema Das heimliche Lied



Fuente: Ésta investigación.

En tonalidad de Sol menor, compás de tres cuartos y tempo larghetto con moto, el clarinete comienza en *forte* la primera sección “a”, seguido del piano en el segundo compás con un *forzando*, en éste compas existen puntos de repetición, a continuación (tercer compás con anacrusa) entra la soprano exponiendo el tema con el primer texto. La sección “a” va hasta el compás 21.

Figura 23. Tema soprano. Compases 2 al 4.

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

Armónicamente el piano acompaña ésta primera sección con funciones de tónica (Sol menor), subdominante (Do menor), y dominante (Re7).

Se puede observar el dialogo entre la soprano y el clarinete.

La sección “b” inicia en el compas 22 con cambio de modo (Sol Mayor). En ésta sección el clarinete acompaña a la soprano contrapuntísticamente y el piano con funciones de tónica (Sol Mayor), subdominantes (La menor y Do Mayor), y dominante (Re7). La sección “b” va hasta el compás 43 donde se encuentran puntos de repetición y primera casilla en Sol menor.

La soprano canta los siguientes textos:

Primer texto:

Es gibt geheime Schmerzen,  
sie klaget nieder Mund,  
getragen tief im Herzen  
sind sie der Welt nicht kund.  
Es gibt ein heimlich Sehnen,  
das scheuet stets das Licht,  
es gibt verborgne Tränen,  
der Fremde sieht sie nicht.  
Es gibt ein still Versinken  
in eine innre Welt,  
wo Friedensauen Winken,  
Sternenglanz erhellt,  
Wo auf gefallen Schranken die  
Seelen Himmel baut,  
Und jubelnd den Gedanken  
den Lippen anvertraut.

Hay dolores secretos  
se quejan en lo profundo de la garganta  
en lo profundo del corazón soportados  
son desconocidos para el mundo  
hay anhelos secretos  
que tímidamente iluminan de luz  
hay lagrimas de tormenta  
que los extraños no perciben.  
Hay un silencio ensimismado  
en la interioridad que titila  
tranquilamente cual brillantes estrellas  
en donde agradables barreras  
el alma del cielo levanta  
y jubilosos y confiados los  
labios agradecidos.

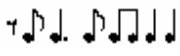
Segundo texto:

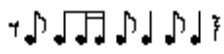
Es gibt ein still Vergehen  
in stummen, öden Schmerz,  
und Niemand darf es sehen,  
das schmergepreßte Herz.  
Es sagt nicht was ihm fehlet,  
und wens im Gramebricht,  
verblutend und zerquälet,  
der Fremede sieht es nicht.  
Es gibt einen sanften Schlummer,  
wo süßer Frieden weilt,  
wo stille Ruh den Kummer  
der müden Seele heilt.  
Doch gibt´s ein schöner  
Hoffen, das Welten überfliegt,  
da woam Herzen offen  
das Herz voll Liebe liegt.


Hay un silencioso transcurrir  
en muda oda del dolor  
y nadie puede ver  
los sufrimientos del corazón  
y nadie dice lo que le falta  
en la aflicción que lo destroza  
desangrando y atormentando,  
ningún extraño ve.  
Hay un gentil sueño  
en donde yace una dulce paz  
en donde una silenciosa calma  
cura el tormento de las cansadas almas  
sin embargo hay una hermosa  
esperanza que cubre al mundo  
en donde a los corazones abiertos  
un corazón pleno de amor yace.

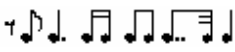
La pieza repite una vez en los puntos de repetición ya mencionados anteriormente, y finaliza en la segunda casilla en Sol mayor. La soprano en la repetición canta el segundo texto y termina en el compás 36 con desinencia masculina.

En el análisis interpretativo de la pieza se encuentran diferentes variantes sobre el tema que realiza la soprano.

Tema soprano, compás 3 con anacrusa: 

1ª Variante, compás 7 con anacrusa: 

2ª Variante, compás 11 con anacrusa: 

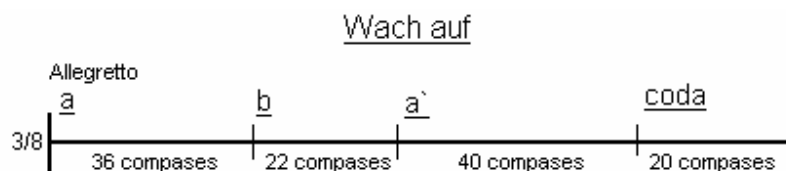
3ª Variante, compás 19 con anacrusa: 

También se encuentran matices como forte, forzando, crescendo, diminuendo, piano, poco ritardando, a tempo, pianissimo, y ornamentos como apoyaturas y trinos.

### Wach auf (Despierta)

Es la sexta y última pieza alemana con texto de autor desconocido. Tiene una forma ternaria simple( "a", "b", "a" y coda).

Figura 24. Esquema Wach auf.



Fuente: Ésta investigación.

En tonalidad de Lab Mayor, compás de tres octavos y tempo allegretto inician la sección "a" el clarinete y el piano, la soprano inicia exponiendo el tema en el quinto compás con anacrusa.

Figura 25. Tema soprano. Compases 5 y 6 con anacrusa.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinetto B $\flat$ , Singstimme (Soprano), and Pianoforte. The score is in 3/8 time and features a key signature of three flats (B $\flat$ , E $\flat$ , A $\flat$ ). The soprano part begins with an anacrusis (measures 4 and 5) and has the lyrics "Was stehst - du lan - ge und". The piano part starts with a forte (f) dynamic in measure 4. The clarinet part has dynamics *fz* and *p*. The piano part has dynamics *f* and *p*.

Fuente: Tomado del score Sechs Deutsche Lieder Op. 103 de Louis Spohr.

La sección “a” va hasta el compás 36. Armónicamente el piano acompaña ésta primera sección con funciones de tónica (Lab), subdominante (Re bemol Mayor), dominante (Mib) y dominantes secundarias (Sib7). El clarinete acompaña a la soprano con una melodía contrapuntística y en piano.

La soprano canta el primer párrafo en la sección “a”.

Was stehstdu lange und sinnest nach?	Estas desorientado y sin ningún sentido?
ach schon so lange ist Liebe wach!	ha despertado el amor hace rato!
hörst du das klingen allüberall?	escuchas el tintinear de campanillas por
die Vöglein singen mit sü ßem Schall;	todas partes?
aus Starrem sprießet Baumblättlein	los pajarillos trinan dulcemente alrededor
weich das	de las húmedas hojitas del arbolito
Leben fließet um Astund Zweig.	Corre la vida desde el tallo a las ramas.

La sección “b”, con cambio de modo (Lab menor), inicia en el compás 37 hasta el 68. El clarinete en semicorcheas va ascendiendo en segundas, luego en tresillos de semicorchea y concluye en fortíssimo en un trino. En ésta sección la soprano expone un nuevo tema que es tomado de la primera variante del tema de la sección “a”.

La soprano canta el segundo párrafo:


Das Tröpflein schlupfet aus  
waldeschacht,  
das Bächlein hupfet mit Wallungsmacht;  
der Himmelneiget in´s Wellenklar,  
die Bläuezeitet sich wunderbar,  
ein heitres Schwingen zu Form und  
Klang ein ew´ges Frügen im ew´gen  
Drang!

Las gotitas escapan de los pozos  
boscosos  
El riachuelo salta con arrebatadamente  
El cielo se inclina en oleadas claras  
El cielo azul se torna maravilloso  
Serenamente batir las alas  
Una perpetua fuga  
En un perpetuo impulso.

La sección “a`” inicia en el compás 69 con tonalidad axial (La<sup>7</sup>) y con la misma temática de la primera sección. La soprano repite el primer párrafo y termina con desinencia masculina en el compás 98.

La coda inicia donde termina de cantar la soprano (compás 98). Es realizada por el clarinete y el piano. El piano hace funciones de tónica (La bemol Mayor), dominante (Mi<sup>7</sup>) y nota pedal en La bemol. El clarinete realiza arpeggios por las diferentes funciones y finaliza en ritardando y calderón.

En el análisis interpretativo de la pieza se encuentran diferentes variantes sobre el tema que realiza la soprano.

Tema soprano, compases 5 y 6: 

1ª Variante, compases 13 y 14: 

También se encuentran matices como piano, forzando, crescendo, diminuendo, forte, pianíssimo, fortíssimo, ritardando, calderón y ornamentos como apoyaturas y trinos.

### 5.1.6.3. Póstumo

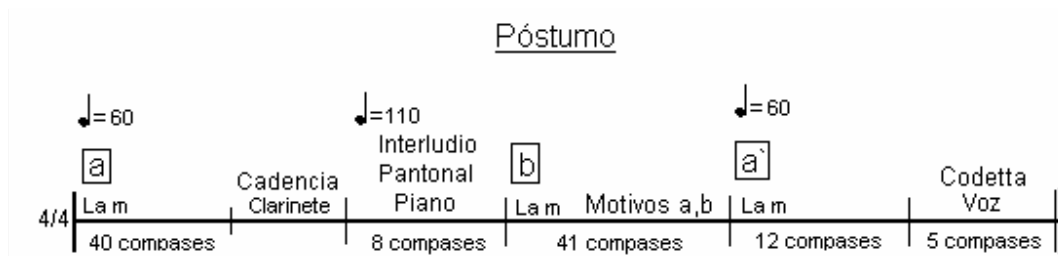
Edward Nilson Zambrano Acosta

La obra fue compuesta para mezzo-soprano, clarinete y piano en el año 2009. Póstumo fue escrito como solicitud especial de la cantante Elizabeth Caicedo R. y el clarinetista Oscar Cervelión B. para el recital de grado.

Tonalidad: La menor  
Forma: Ternaria Simple  
Idioma: Español



Figura 26. Esquema de la obra Póstumo de Edward Zambrano A.



Fuente: Ésta investigación.

La obra está dividida en tres secciones a, b con un interludio, a` y una pequeña codetta.

#### Sección a.

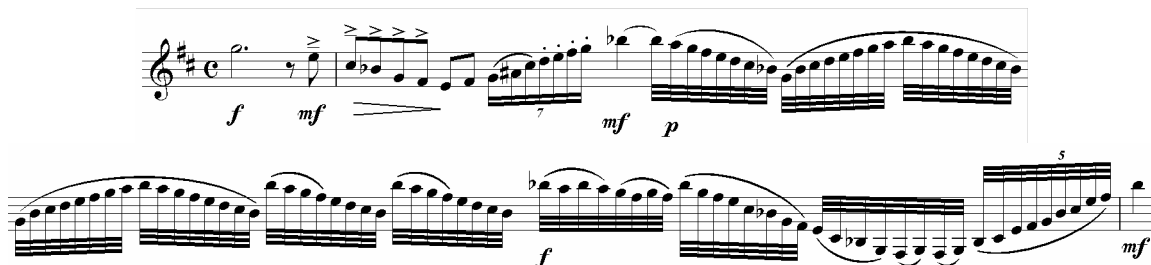
En tonalidad de La menor con notas agregadas, compás de cuatro cuartos y tempo de negra igual a sesenta inician la primera parte de ésta sección el piano y el clarinete. El piano armónicamente hace acordes de A9, Bb5 6, B°6, Bb +4 y E9. El clarinete comienza en el segundo compás con una melodía en mezzo-forte en un registro grave, crece gradualmente de intensidad para llegar a un forte en registro medio agudo y desciende al registro grave en disminuyendo dando paso a la mezzo-soprano.

La mezzo-soprano inicia con acompañamiento del piano en el compás trece en mezzo-piano en registro medio. El piano realiza los mismos acordes que en la primera parte.

En el compás veintidós al treinta y dos entra el clarinete acompañando a la mezzo-soprano con una melodía contrapuntística y los siguientes cuatro compases (33 al 36) el clarinete con el piano y la mezzo-soprano (los dos últimos compases 36 y 37) realizan una prolongación de tónica con nota pedal en el piano en la fundamental.

Desde compás treinta y siete al cuarenta el clarinete con el piano realizan un pequeño puente para pasar a la cadencia que realiza solo el clarinete.

Figura 27. Cadencia clarinete. Sonido escrito.



Fuente: Tomado de score Póstumo de Edward Zambrano A.

A continuación (compás 45) el piano realiza un interludio pantonal de diez compases con un cambio de tempo de negra igual a ciento diez. Los acordes en función de dominantes que realiza el piano son A maj7, F maj7 9, Bb maj7 9, Eb maj7 9, D maj7 9, E13 y A maj7.

### Sección b

En tonalidad axial y tempo de negra igual a ciento diez ésta sección inicia en el compás cincuenta y tres con la exposición del primer motivo en la mezzo-soprano acompañada del piano con acordes de Am9, G#7 y Am9.

Figura 28. Primer motivo mezzo-soprano. Compases 53 con anacrusa y 54.

Fuente: Tomado de score Póstumo de Edward Zambrano A.

La segunda frase (compases 57 al 60) de ésta sección el clarinete realiza una melodía con mucha ornamentación y contrasta con notas pedales en la siguiente frase. El clarinete expone el primer motivo en la cuarta frase (compases 65 con anacrusa al 68).

Posteriormente la mezzo-soprano expone el segundo motivo. El clarinete realiza pequeñas contestaciones al motivo y luego con ornamentación, el piano acompaña armónicamente con acordes de C9, G9, Dm9 y Am9.

Figura 29. Segundo motivo mezzo-soprano. Compases 69 y 70. Sonido real en el clarinete.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet Bb, Mezzo-soprano, and Piano, covering measures 69 and 70. The time signature is 4/4. The Mezzo-soprano part has the lyrics "quie ro ser la luz de tu mi ra da \_". The Clarinet Bb part has a melodic line with some ornamentation. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Fuente: Tomado de score Póstumo de Edward Zambrano A.

La mezzo-soprano reexpone el segundo motivo en el compás 81 y luego hace dueto con el clarinete (rítmicamente en paralelo). El piano realiza los mismos acordes de C9, G9, Dm9 y Am9. Ésta sección termina con el clarinete y el piano

#### Sección a`

En tonalidad axial (La menor con notas agregadas), compás de cuatro cuartos y tempo primo (negra igual a sesenta), el clarinete y el piano realizan la sección a` que es lo mismo que la primera parte de la sección a.

La obra finaliza con la codetta que comienza en el compás 106 y la realiza la mezzo-soprano con el piano.

Texto que canta la mezzo-soprano en toda la obra:

Ya no está y pienso solo lo que pudo ser  
si a mi lado estuviera y poder decirle  
que siempre está en mi corazón  
y siempre lo voy a querer  
Ya partió quedándome  
su fiel amor que el siempre me entrego  
para que fuera muy feliz  
pero hoy solo queda la tristeza  
de que ya no está  
ya no está.

Con tu partir dejaste de sufrir  
tu gran amor por siempre lo tendré  
en mi recuerdo tu voz  
recuerdo tu ser te tengo en mi  
y partirás jamás

Quiero ser la luz de tu mirada  
reflejar tu grande y fiel cariño  
ya tú no estás te llevo en mi ser  
ya se marchó deo de sufrir

Ya no estás padre mío.

#### 5.1.6.4. Sentimiento Javier Fajardo Ch.

La obra fue compuesta para canto, clarinete y piano en el año 2009.  
Sentimiento es un pasillo colombiano que fue escrito como solicitud especial de la cantante Elizabeth Caicedo R. y el clarinetista Oscar Cerveli3n B. para el recital de grado.

Tonalidad: Do Mayor  
Estructura: ABC  
Ritmo: Pasillo colombiano  
Idioma: Espa3ol

## Sección A

Con tempo moderato y compas de tres cuartos inicia la obra con el clarinete y el piano realizando una introducción de catorce compases con repetición de casillas en el compás 9. Armónicamente el piano acompaña hasta la repetición de la primera casilla con funciones de re menor, mi menor, Do Mayor y en la segunda casilla con re menor, Do Mayor, la menor y termina en Do Mayor.

En el compás 15 la soprano expone el tema con un calderón en el segundo tiempo, tacet (silencio) en el clarinete y piano. Luego el clarinete concerta con la voz y el piano realiza el acompañamiento.

Figura 30. Tema "a". Compases 15 al 17.

The musical score for measures 15-17 is presented in three staves. The top staff is for Clarinet in Bb, the middle for Soprano, and the bottom for Piano. The time signature is 3/4. Measure 15 shows the soprano with a fermata on the first note, followed by a melodic line in measures 16 and 17. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics for the soprano are: "Co - mo te/a - a - mo..! co - mo te/a" and "Co - mo te quie - ro...! co - mo te/es".

Fuente: Tomado del score Sentimiento de Javier Fajardo Ch.

La frase antecedente (compás 15) de ocho compases es tética<sup>11</sup>, está compuesta armónicamente con acordes de re menor, Sol Mayor y Do Mayor (cadencia simple autentica con desinencia femenina). Luego la frase consecuente (compás 23) de diez compases con la casilla 1 y uno más de la casilla 2 constituida con acordes de Do Mayor, re menor, Mi Mayor, la menor, Fa Mayor, Sol Mayor, y una cadencia plagal en el compás 31 (Do mayor, Fa Mayor, Do Mayor) y Da Capo. En el compás 32 (segunda casilla) termina con una semicadencia en Do Mayor que es la dominante de Fa Mayor con desinencia masculina.

A continuación el clarinete y un puente de 8 compases con repetición y casilla en el compás 37, terminando con modulación a la subdominante Fa Mayor en el

<sup>11</sup> Coincide con el primer tiempo del compas

compás 41. Armónicamente desde el compás 34 hace napolitano de Do Mayor (Reb, Do, Reb y Do), en la primera casilla hay una semicadencia a la dominante de Fa Mayor (o sea Do Mayor) y desde la segunda casilla 3 compases de subdominante de Fa mayor (sib menor), 2 de dominante (Do7) y tónica (Fa Mayor).

### Sección B

Ésta sección comienza en el compás 42, compuesta con una frase antecedente de 12 compases en bloque cerrado y casilla 1 en el compas 45 seguida de una cadencia autentica sobre Fa Mayor con desinencia masculina, repetición y pasa a la casilla 2. En ésta frase la soprano y el clarinete exponen el tema “b”.

A continuación una frase consecuyente (compás 54) de 12 compases sobre armonía modulante hacia la subdominante de Fa Mayor (Fa7, Sib Mayor, Fa Mayor, Re7, Sol mayor, Do7 y Fa mayor) terminando con una cadencia autentica.

Figura 31. Tema “b”. Compases 42 y 43.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Soprano, and Piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. It covers measures 42 and 43. The Soprano part has lyrics: 'Tu/a-mor ... es mi-i-lu-sión' in measure 42 and 'Tu/a-mor ... es mi-re-li-gión' in measure 43. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Fuente: Tomado del score Sentimiento de Javier Fajardo Ch.

### Sección C

Sobre Fa Mayor e imitando la parte temática de la sección A comienza ésta última sección (compas 66) con una frase antecedente de 10 compases y casilla 1. En dúo intervienen la voz y el clarinete en el compas 66 (el piano tacet) exponiendo el tema “c”. El piano a partir del compas 67 pronuncia el acompañamiento en ritmo de pasillo y en funciones de dominante y tónica (Do7 y Fa mayor).

Figura 32. Tema “c”. Compases 66 y 67.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Soprano, and Piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked *a tempo*. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures, 66 and 67. In measure 66, the Clarinet in Bb plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The Soprano part has a half note G4 with the lyrics "cuan - to: te". The Piano part has a whole rest. In measure 67, the Clarinet in Bb plays a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The Soprano part has a quarter note C5 with the lyrics "a - mo, mi/a-mor...". The Piano part has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

Fuente: Tomado del score Sentimiento de Javier Fajardo Ch.

La frase consecuente (compás 77) de 10 compases con repetición de casillas (compas 82) comienza en la casilla 2 con armonía de La Mayor con séptima y re menor. Después barra de repetición de 4 compases con casilla 1 y armónicamente en Sib, Fa, Do y Fa. A manera de coda en la casilla 2 (compás 83) concluye la obra con la soprano, el clarinete y el piano. Armónicamente en Do, Fa y con una cadencia modal sobre Do#, Mib y Fa.

## 6. METODOLOGIA

### 6.1 Tipo de investigación

La investigación del recital de grado de canto y clarinete tiene un paradigma cualitativo, ya que es una forma de actividad que combina, interrelacionadamente, la investigación y las acciones en un determinado campo seleccionado por el investigador, con la participación de los sujetos investigados.

### 6.2 Enfoque de la investigación

El proyecto de investigación se ubica dentro del enfoque Histórico Hermenéutico ya que comprende e interpreta la realidad del objeto de estudio, el investigador es participativo-activo. Además se ha realizado entrevistas, diarios de campo y un análisis estructural e interpretativo de las obras. Se lleva a cabo un proceso social y realidades dinámicas, se centra en una investigación histórica en cuanto a compositores, estilos, historia de cada instrumento según el periodo de las obras a presentar.

### 6.3 Instrumentos para la recolección de información

- Diario de campo
- Talleres
- Entrevistas
- Observaciones
- Registro fonográfico
- Registro sonoro

### 6.4 Instrumentos para el análisis de la información



Tabla 1. Matriz de categoría

Pregunta orientadora	Subpreguntas	Objetivo General	Categorías	Subcategorías	Ítems Específicos	Fuentes	Instrumentos (R.I)
¿Cómo interpretar en canto y clarinete obras del período Romántico como el Pastor Sobre la Roca de Franz Schubert, las seis piezas Alemanas de Louis Spohr y obras nariñenses como Póstumo de Edward Zambrano y Sentimiento de Javier Fajardo?		Interpretar en canto y clarinete obras del período Romántico como el Pastor Sobre la Roca de Franz Schubert, las seis piezas Alemanas de Louis Spohr y obras nariñenses como Póstumo de Edward Zambrano y Sentimiento de Javier Fajardo.	CANTO	<ul style="list-style-type: none"> <li>Historia del canto en el Romanticismo</li> <li>La Respiración</li> <li>Técnica del canto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Compositores más sobresalientes</li> <li>Casa de respiración</li> <li>Postura</li> <li>Resonadores</li> <li>Impostación</li> <li>Aparato fonador</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mtra. Consuelo López</li> <li>Mtra. Claudia Coral</li> <li>Mtra. Janet López</li> <li>Lic. Adriana Tobar</li> <li>Mtro. Andrés Ramírez</li> <li>Mtro. José Guerrero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Talleres</li> <li>Partituras</li> <li>Diario de campo</li> <li>Entrevistas</li> </ul>
		Objetivos Específicos	CLARINETE	<ul style="list-style-type: none"> <li>Historia del clarinete en el Romanticismo</li> <li>La Respiración</li> <li>Técnica del Clarinete</li> <li>Articulación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Compositores más sobresalientes</li> <li>Postura</li> <li>Embocadura</li> <li>Digitación</li> <li>El Legato</li> <li>El Pírcado y sus clases</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mtro. Edward Zambrano</li> <li>Mtro. Andrés Ramírez</li> <li>Dr. Iván Petruzzello</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Talleres</li> <li>Partituras</li> <li>Diario de campo</li> <li>Entrevistas</li> </ul>
¿Cómo realizar un análisis musical y contextual de las obras a presentar?		Realizar un análisis musical y contextual de las obras a presentar.	Fundamento teórico analítico	<ul style="list-style-type: none"> <li>Historia</li> <li>Análisis morfológico</li> <li>Armonía</li> <li>Compositores del Período Romántico</li> <li>Pasillo Colombiano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Romanticismo</li> <li>Tonalidad</li> <li>Forma</li> <li>Modulación</li> <li>Cadencia</li> <li>Idioma</li> <li>Lied</li> <li>Franz Schubert</li> <li>Louis Spohr</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Documentos</li> <li>Grabaciones</li> <li>Videos</li> <li>Libros</li> <li>Partituras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Consulta bibliográfica</li> <li>Análisis de partituras</li> </ul>
¿Cuáles son los elementos necesarios para estudiar individual y grupalmente las obras en sus aspectos técnicos e interpretativos?		Estudiar individual y grupalmente las obras en sus aspectos técnicos e interpretativos.	Fundamentación técnica	interpretación	<ul style="list-style-type: none"> <li>Interpretación del canto y el Clarinete en el período Romántico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Documentos</li> <li>Grabaciones</li> <li>Videos</li> <li>Libros</li> <li>Partituras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Entrevistas</li> <li>Análisis contextual</li> <li>Análisis de partituras</li> </ul>

Fuente: Ésta investigación

## CONCLUSIONES

- En el medio fue novedoso la realización de un recital compartido de canto y clarinete con obras del periodo Romántico, en el cual, se pudo explayar y unificar los diferentes timbres del canto y el clarinete, con la grandiosidad sonora del piano.
- Al realizar un análisis musicológico de las obras se logro obtener una adecuada interpretación, ya que se reforzó y conoció aspectos técnicos e interpretativos de las obras presentadas, en cuanto al estilo, forma, melodía y armonía, los cuales fueron decisivos a la hora de presentar el recital de grado.
- La realización de este informe final permitió a los investigadores conocer en profundidad el contexto de las obras en cuanto a biografía de los compositores y el entorno en que fueron compuestas, ampliando así la formación musical.
- Al realizar la investigación sobre la historia de cada instrumento se encontró que en el periodo romántico evoluciono el canto y el clarinete en aspectos como la construcción, técnica e interpretación del Lied el cual tuvo gran importancia ya que era la fusión de la música con la poesía destacando así a grandes poetas.
- Es muy importante conocer a fondo el funcionamiento de cada instrumento porque de esta manera se puede dar una buena interpretación a una obra y conocer mucho más acerca de la técnica.
- Este documento será de gran aporte para las nuevas generaciones que deseen realizar un recital interpretativo de canto y clarinete.

## RECOMENDACIONES

- En el programa de Licenciatura en Música no existe repertorio de canto y clarinete apropiado para presentar un recital de grado, sin embargo se recomienda investigar en profundidad ya que varios compositores han escrito música para este formato.
- Se sugiere realizar un análisis musical y contextual de las obras, porque es necesario conocerlas a profundidad para brindar una buena interpretación y logara la unificación melódica del canto con el clarinete y estos a su vez con el piano acompañante.
- Es recomendable escuchar registros sonoros en varias versiones de las obras a presentar, debido a que cada instrumentista o cantante tiene su propia interpretación.
- En caso de las obras vocales se recomienda adquirir los textos en el idioma original y la traducción del mismo.
- Para obtener un buen ensamble se requiere el estudio individual de cada instrumento en las obras a interpretar.

## BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. El estudio de la orquestación. España, Idea Books S.A., 2006, 842p.

BACH. Una breve investigación acerca de la posibilidad interpretativa de su música. Nelson Eduardo Ortiz. 2008.

BOUCOURECHLIEV, André. Schumann. Barcelona, ST. Pere claver S.A., 1997, 243p.

CASTILLO, Mauricio. Guía para la formulación de proyectos de investigación. Bogotá, Editorial Magisterio, 2004, 131p.

DUFOURCQ, Norbert, profesor del Conservatorio Nacional Superior de Música de Paris. La Música, los hombres, los instrumentos, las obras. Volumen 3. Editorial planeta S.A. Primera edición abril 1982.

EINSTEIN, Alfred. La música en la época Romántica. España, Aliansa Música, 1996, 198p.

ELLIOT, John. La investigación en educación. Madrid, Ediciones Morata, 1994, 334p.

GIL, Francisco. El clarinete: Técnica e Interpretación. España, Anel S.A., 1991, 217p.

GROUT, Donald Jay. Historia de la música occidental. Alianza Editorial. Madrid. 1984.

HAMEL, Fred. HURLIMANN, Martin. Enciclopedia de la Música. Grijalbo. Barcelona. 1970.

HOCHMAN, Helena y MONTERO, Maritza. Notas sobre investigación documental. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, 84p.

LERMA, Héctor. Metodología de la investigación. Bogotá, Ecoe editores, 2001, 122p.

MADSEN, Clifford. Investigación experimental en música. Buenos Aires, Marymar ediciones, 1988, 123p.

MAREK, George. Schubert. Javier Vergara Editor S.A. Argentina. 1986.

MENUHIN, Yehudi. DAVIS, Curtis. La música del hombre. Fondo educativo interamericano S.A.

RANDEL, Don Michel. Diccionario Harvard de Música. Alianza. Madrid. 1997.

OCAMPO, Javier. Música y folclor de Colombia. Bogotá, Plaza & Janes, 1976, 139p.

Recital instrumental para piano con obras de J. S. Bach, L. Beethoven, Frederick Chopin, Antonio María valencia y José Antonio Rincón. José Manuel Legarda. 2008.

SANDVED, K.V. El Mundo de la música. Edición España Calpe, S.A. Madrid. 1962.

SCHOLLES, Percy. Diccionario Oxford de la Música tomo II. Decima edición.

STAWDOP, Ewald. Cómo preparar monografías e informes. Argentina, editorial Kapeluz, 1980, 127p.

## ANEXOS

## ANEXOS A

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

### ENTREVISTA DE CLARINETE

Fecha: \_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_  
Lugar: \_\_\_\_\_

Objetivo: La entrevista tiene como finalidad recolectar información y conceptos relacionados a la interpretación musical del clarinete.

Nombre del entrevistado: \_\_\_\_\_  
Responsable: \_\_\_\_\_

1. ¿Cuáles son los aspectos más importantes que se debe tener en cuenta dentro de la interpretación de obras de clarinete del periodo romántico?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

2. ¿Cómo interpretar correctamente los ornamentos musicales tales como: grupeto, trino y apoyatura dentro del periodo romántico?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

3. ¿Cuál es la articulación del periodo romántico y cómo se debe interpretar?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

4. ¿Cuáles son los aspectos fundamentales para la elaboración de una cadencia del periodo Romántico?

\_\_\_\_\_

## ANEXOS B

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

### ENTREVISTA DE CANTO

Nombre del entrevistado: \_\_\_\_\_

Fecha: \_\_\_\_\_

Hora: \_\_\_\_\_

Lugar: \_\_\_\_\_

Objetivo: La entrevista tiene como finalidad recolectar información y conceptos relacionados a la interpretación musical del canto.

1. ¿Cuál es la respiración más adecuada para cantar?

---

---

---

2. ¿Cómo pronunciar correctamente el alemán?

---

---

---

3. ¿Cuál es la interpretación del canto en el periodo romántico?

---

---

---

4. ¿Cómo interpretar el Lied?

---

---

---

5. ¿Cómo interpretar en el canto los trinos del periodo romántico?

---

---



ANEXO C

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

REGISTRO DE OBSERVACION No. 1  
DE CANTO

Fecha: \_\_\_\_\_ Hora inicio: \_\_\_\_\_ Hora final: \_\_\_\_\_

Unidad de estudio: \_\_\_\_\_

ANEXO D

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

REGISTRO DE OBSERVACION No. 1  
DE CLARINETE

Fecha: \_\_\_\_\_ Hora inicio: \_\_\_\_\_ Hora final: \_\_\_\_\_

Unidad de estudio: \_\_\_\_\_

ANEXO E

DER HIRT AUF DEM FELSEN Op. 129

FRANZ SCHUBERT

ANEXO F

SECHS DEUTSCHE LIEDER Op.103

LOUIS SPOHR

ANEXO G

POSTUMO

EDWARD ZAMBRANO A.

ANEXO H

## SENTIMIENTO

JAVIER FAJARDO CHAVEZ

ANEXO I

L'ESULE

GIUSEPPE VERDI

ANEXO J

**INTRODUCCION, TEMA Y VARIACIONES  
PARA CLARINETE Y ORQUESTA**

**GIOACHINO ROSSINI**