

**RECITAL INTERPRETATIVO “DIVERSAS ÉPOCAS EN UN SOLO
ESPÍRITU REFLEJADOS EN LA INTERPRETACIÓN DEL CLARINETE”.**

ALCIRA NATALY GUERRERO ROSAS

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PASTO
2013**

**RECITAL INTERPRETATIVO “DIVERSAS ÉPOCAS EN UN SOLO
ESPÍRITU REFLEJADOS EN LA INTERPRETACIÓN DEL CLARINETE”.**

ALCIRA NATALY GUERRERO ROSAS

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciada
en Música**

Asesor:

JAIME HERNAN CABRERA ERASO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PASTO
2013**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

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

Nota de Aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Pasto, Julio de 2013

DEDICATORIA

Es el momento de agradecer y ver florecer mis conocimientos y experiencias en este triunfo obtenido teniendo como centro a Dios todopoderoso, a mis padres, en especial a mi papá mi Maestro Jorge E. Guerrero Delgado de quien llevo la herencia del arte musical y hacer de esta carrera difícil una profesión que sirve para difundir, instruir y ponerla al servicio de todos. También quiero reconocer el apoyo incondicional de mi familia, profesores y amigos y todas aquellas personas que contribuyeron en el transcurso de mi carrera.

Gracias profesor Arnold Adrian Carvajal Martínez por su dedicación y apoyo, al Magister Jaime Hernán Cabrera Eraso por ser la persona quien con sus conocimientos y aportes oriento y asesoro mi trabajo de grado, al profesor Felipe Gil y a mis compañeros quienes fueron el soporte en mi recital gracias.

RESUMEN

El recital cumple una función didáctica al estar dirigido a la formación de públicos, al acrecentar la oferta de conciertos se contribuirá a la solución de la problemática educativa. Se busca por este medio suplir las carencias sociales de acercamiento a la música universal ya que este repertorio es ajeno a la mayoría de las personas que lo ven como elitista, difícil de comprender, aburrido. Todo esto debido a que en nuestro medio no se forma a la niñez en su conocimiento y disfrute.

ABSTRACT

The show fulfills a didactic function to be aimed at educating the public, to increase the variety of concerts will contribute to the solution of educational problems. Wanted hereby meet the social needs of universal approach to music as this stuff is foreign to most people who see it as elitist, difficult to understand, boring. All this because in our country there are children shape their knowledge and enjoyment.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. MARCO GENERAL	16
1.1 TÍTULO	16
1.2 TEMA	16
1.3 DESCRIPCIÓN	16
1.4. PLANTEAMIENTO.....	17
2. OBJETIVOS	18
2.1 GENERAL.....	18
2.2 ESPECÍFICOS.....	18
3. JUSTIFICACIÓN	19
4. MARCO DE REFERENCIA.....	21
4.1 ANTECEDENTES	21
4.2 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	22
4.2.1 La interpretación musical.....	22
4.2.2. El romanticismo	23
4.2.3 Carl María Von Weber.....	29
4.2.4 El impresionismo.	31
4.2.5 El impresionismo musical.....	31
4.2.6 El impresionismo musical en Europa.	32
4.2.7 Claude Debussy	33
4.2.8 La música tradicional Colombiana.	36
4.2.9 El Porro Pelayero o Paliteado	37
4.2.10 La música del sur y el son sureño.	41
4.3 MARCO CONTEXTUAL.....	44
5. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS A PRESENTAR	45
5.1 GRAND DÚO CONCERTANTE OP.48 – CARL MARÍA VON WEBER.....	45
5.2 PREMIÈRE RHAPSODIE FOR CLARINET-CLAUDE DEBUSSY.....	71

5.3	LIED NARIÑENSE PARA CLARINETE SOLO – LUIS CARLOS ERAZO GÓMEZ	93
5.4	“FIESTA EN CORRALEJA: RUBÉN DARÍO SALCEDO	107
5.5.	SUR ANDINO	115
	BIBLIOGRAFÍA	122
	BIOGRAFIAS.....	124
	ANEXOS	131

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1.	48
Figura 2.	49
Figura 3.	50
Figura 4.	50
Figura 5.	51
Figura 6.	52
Figura 7.	53
Figura 8.	53
Figura 9.	54
Figura 10.	55
Figura 11.	56
Figura 12.	58
Figura 13.	59
Figura 14.	59
Figura 15.	60
Figura 16.	61
Figura 17.	62
Figura 18.	63
Figura 19.	63
Figura 20.	63
Figura 21.	64
Figura 22.	64
Figura 23.	65
Figura 24.	65
Figura 25.	66
Figura 26.	66
Figura 27.	67

Figura 28.	68
Figura 29.	69
Figura 30.	70
Figura 31.	75
Figura 32.	76
Figura 33.	77
Figura 34.	77
Figura 35.	78
Figura 36.	78
Figura 37.	80
Figura 38.	81
Figura 39.	81
Figura 40.	82
Figura 41.	83
Figura 42.	84
Figura 43.	85
Figura 44.	85
Figura 45.	86
Figura 46.	87
Figura 47.	88
Figura 48.	89
Figura 49.	90
Figura 50.	91
Figura 51.	92
Figura 52.	96
Figura 53.	97
Figura 54.	97
Figura 55.	99
Figura 56.	100
Figura 57.	101

Figura 58.	103
Figura 59.	104
Figura 60.	104
Figura 61.	105
Figura 62.	106
Figura 63.	106
Figura 64.	107
Figura 65.	107
Figura 66.	110
Figura 67.	111
Figura 68.	111
Figura 69.	112
Figura 70.	114
Figura 71.	114
Figura 72.	117
Figura 73.	118
Figura 74.	119
Figura 75.	119
Figura 76.	120
Figura 77.	121

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A.....	132
ANEXO B.....	133
ANEXO C.....	134
ANEXO D.....	135
ANEXO E.....	136

INTRODUCCIÓN

La propuesta de recital creativo titulada “diversas épocas en un solo espíritu reflejados en la interpretación del clarinete”, además de ser un requisito académico para optar por el título de Licenciada en Música, constituye un momento culminante y definitivo en el proceso de formación instrumental recibido durante cinco años de permanencia en el programa. El repertorio ha sido escogido bajo la orientación del reglamento interno del programa y pretende ser una muestra de las posibilidades interpretativas del Clarinete en diferentes épocas y estilos, esto con el fin de contribuir a la formación de públicos para la música universal y regional y para proyectar a la Universidad como máximo recinto de formación de músicos de la región.

El recital comprende obras de Karla María Von Weber compositor Alemán del periodo romántico de quien se interpretará el “Gran Dúo Concertante para Clarinete y Piano opus 48, la “première rhapsodie for clarinet” del autor impresionista Claude Debussy, el “Lied Nariñense Para Clarinete Solo” del compositor Nariñense Luis Carlos Erazo Gómez , “La Fiesta en Corraleja” (tradicional Colombiano-Porro paliteado) de Rubén Darío Salcedo con arreglos para cuarteto de clarinetes de Jorge Eliecer Guerrero Delgado y “Nuestra Tierra-Sur Andino”, arreglo para cuarteto de clarinetes de Alcira Nataly Guerrero (Recitalista) basada en Sandoná (tradicional Nariñense) de Jorge Mideros Rosero y el Miranchurito (tradicional Nariñense) que algunos autores atribuyen al “Chato Guerrero”.

De acuerdo con los objetivos previstos, se hizo un análisis histórico, estilístico de los periodos, autores, géneros del contexto de cada una de las obras a interpretar, también se realizó un análisis formal y estructural de las obras a fin de tener el conocimiento necesario para poder abordar su montaje y hacer una propuesta interpretativa acorde con los niveles exigidos por la Universidad de Nariño para este tipo de trabajos de grado. También se hicieron los arreglos enunciados buscando en ellos mostrar las posibilidades técnico-interpretativas del clarinete acorde con el título del recital.

El repertorio fue montado a la luz de los criterios de interpretación recogidos en los diferentes análisis y estudios ya enunciados y se pone en consideración del jurado y el público.

1. MARCO GENERAL

1.1 TÍTULO

“Diversas épocas en un solo espíritu reflejados en la interpretación del clarinete”.

1.2 TEMA

Recital Interpretativo

1.3 DESCRIPCIÓN

La comunidad Nariñense a pesar de estar inserta en un marco cultural musical caracterizado por la musicalidad de sus gentes y por un arraigado aprecio por todas las manifestaciones artísticas, carece hoy en día de escenarios y espacios culturales y musicales donde poder apreciar la música universal, nacional y regional, que han venido sustituyéndose por la oferta comercial de músicas que en la mayoría de los casos carecen de calidad y obedecen a intereses comerciales favorecidos por la gran capacidad de penetración de los actuales medios de información y comunicación que inundan el espectro de la audiencia y a los cuales no se les ofrece alternativas que permitan ampliar el conocimiento y valoración de la música producida por la humanidad en los diferentes ámbitos y periodos que caracterizan la producción musical . Este déficit de espacios de divulgación hace que la mayor parte del público no tenga acceso a alternativas musicales de calidad que permitan el goce y disfrute de la gran producción musical universal, nacional y regional. Los esfuerzos realizados por instituciones como la Universidad de Nariño, el área cultural del Banco de la República y por entes gubernativos como las secretarías de cultura municipales y Departamental resultan insuficientes para llegar a la totalidad de los niños, jóvenes y a la comunidad en general generando un desconocimiento de la cultura musical y marginando a la mayor parte de la población del derecho a su cultura.

No existe en nuestro medio una política pública que favorezca el acceso de la población a los bienes y al patrimonio cultural musical y lo que se encuentra hoy en día son esfuerzos aislados y atomizados que en la mayoría de los casos no pasan de acciones coyunturales (conciertos esporádicos) que si bien tienen el mérito de intentar suplir el déficit de oferta musical, no alcanzan al grueso de la población, negando a la región “el derecho a la cultura” como lo establece nuestra constitución.

Aunado a ello el sistema educativo en la educación básica y media no contempla la música como una prioridad en la formación de la temprana edad lo cual reduce a un segmento mínimo de la comunidad las posibilidades de una formación musical de calidad ya sea como oyentes o como practicantes del arte de la música.

Lo anterior trae como consecuencia la marginalidad, los déficit de desarrollo intelectual y humano necesarios para la construcción de una sociedad equitativa que encuentre en el arte y en la música en particular medios para su bienestar y desarrollo.

A pesar de la existencia de compositores e intérpretes de altas calidades que dedican su vida al cultivo de la música, la ausencia de espacios de difusión, de políticas que privilegien lo humano por encima de lo material, en la región, los músicos encuentran pocas posibilidades de dar a conocer al público sus creaciones e interpretaciones lo que determina que tanto creadores como interpretes no puedan transmitir su capacidades creativas y expresivas y dar a conocer las obras del repertorio universal que existen para los diferentes instrumentos, como es el caso del clarinete, instrumento que si bien ha sido incorporado a diferentes tipos de agrupaciones como bandas y orquestas es poco conocido en el ámbito de la música de cámara y de la interpretación solística.

1.4. PLANTEAMIENTO

¿Cómo dar a conocer las posibilidades expresivas del clarinete como instrumento de la música universal, nacional y regional?

2. OBJETIVOS

2.1 GENERAL

Realizar un recital interpretativo para dar a conocer las posibilidades expresivas del clarinete en el repertorio universal nacional y regional.

2.2 ESPECÍFICOS

- ✓ Indagar acerca de las obras más representativas de los periodos romántico, impresionista, nacional y regional para clarinete.
- ✓ Identificar las características estéticas y expresivas de los compositores, épocas y estilos del repertorio romántico, impresionista, nacional y regional para clarinete.
- ✓ Analizar morfológicamente el repertorio seleccionado para un recital de obras representativas para clarinete
- ✓ Montar un repertorio representativo universal, nacional y regional para clarinete.
- ✓ Presentar ante el público un recital para clarinete

3. JUSTIFICACIÓN

El acceso a la cultura en general y a la musical en particular es negado a la mayor parte de la población, las problemáticas descritas en el presente trabajo en cuanto a las dificultades para llegar a la mayor parte del público con música de calidad que permita a niños, jóvenes y adultos disfrutar de la creación de los grandes compositores en todos los periodos, épocas y estilos desde la llamada música académica hasta la música tradicional como expresión de valores humanos que dignifican a toda persona y le permiten elevar su calidad de vida con dignidad es una de las apuestas que los estudiantes del programa de música de la Universidad de Nariño, realizan cuando deciden optar por el recital interpretativo como trabajo de grado.

Los recitales están dirigidos, más allá de suplir un requisito académico, a proyectar al instrumentista en la sociedad; a dar a conocer el bagaje formativo que ha adquirido durante su proceso académico; a comunicar y expresar su capacidad interpretativa y a reconocer en la Universidad el espacio de formación ofrecido a los estudiantes, significa que la Universidad muestra a la sociedad la labor realizada en cada uno de sus estudiantes y se acredita ante su comunidad al mostrar la calidad académica obtenida como fruto del trabajo formativo realizado en sus aulas.

El recital cumple una función didáctica al estar dirigido a la formación de públicos, al acrecentar la oferta de conciertos se contribuirá a la solución de la problemática educativa. Se busca por este medio suplir las carencias sociales de acercamiento a la música universal ya que este repertorio es ajeno a la mayoría de las personas que lo ven como elitista, difícil de comprender, aburrido. Todo esto debido a que en nuestro medio no se forma a la niñez en su conocimiento y disfrute.

De otra parte, la música nacional y regional tanto por su calidad como por su valor cultural, como portadora de valores identitarios, es fundamental en el auto-reconocimiento como nación y región. La música de la tradición está en la base de la cultura, es factor de

cohesión social y por tanto contribuye a la construcción y reconstrucción del tejido social, necesario para la paz, el bienestar y el desarrollo inclusivo.

Si bien el clarinete es un instrumento conocido en la región por su presencia en bandas y orquestas, su conocimiento como instrumento solista y de cámara es limitado. Grandes compositores han visto en él excelentes posibilidades tímbricas y técnicas que han explotado en sus obras, como el caso de Debussy quien en su primera rapsodia para clarinete supo explotar dichas posibilidades y crear una de las obras más representativas del repertorio para clarinete de todos los tiempos. De igual forma Karl María Von Weber quien por su amistad con el clarinetista Joseph Heinrich Baermann creó un vasto repertorio para el clarinete en el que se incluye Gran Dúo Concertante para Clarinete y piano, Weber logró comprender y exponer las cualidades sonoras y expresivas del instrumento. Por otra parte el repertorio nacional y regional se ve enriquecido con obras de gran trascendencia en la tradición caribe con obras como “la fiesta en corraleja” de Rubén Darío Salcedo en la que el clarinete desempeña un rol protagónico que muestra su versatilidad al encontrar la posibilidad de arreglar esta obra para cuatro clarinetes. Igual sucede con el arreglo de “Sur andino” que fusiona los temas Sandoná y Miranchurito también para cuarteto de clarinetes. Con el recital se pretende dar a conocer la música de todos los tiempos escrita para el clarinete; mostrar y proyectar socialmente la labor formativa del programa de música de la Universidad de Nariño; Contribuir al disfrute de la música para niños, jóvenes y la comunidad en general, formando públicos críticos y conocedores de sus valores culturales musicales.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 ANTECEDENTES

Los recitales de grado realizados en la Universidad de Nariño muestran, de acuerdo con el repertorio y los resultados obtenidos por los estudiantes (los dos estudiantes referenciados obtuvieron la máxima calificación de laureado), que la formación instrumental ha alcanzado un excelente nivel que es necesario conservar y que se constituye en una fortaleza del programa. El tipo de repertorio ejecutado en dichos recitales tiene un grado de dificultad técnica e interpretativa del que se deduce que existe un alto nivel de exigencia en cuanto a las competencias previstas en el PEP del programa.

En el año 2007 el entonces estudiante Arnold Adrian Carvajal Martínez presento el Recital interpretativo de clarinete: “un sonido, diversos colores y distintos mundos” con el siguiente repertorio, en el que se incluyó el Gran dúo concertante de Carl María Von Weber y una obra del estudiante.

- Gran dúo concertante - Carl Maria Von Weber
- Sonata para clarinete y piano - Francis Poulenc
- Capricho para clarinete solo – Heinrich Sutermeister
- Fantasía para clarinete y piano – Luis Antonio Escobar
- Serenata colombiana – Arnold Carvajal Martínez

I fantasía

II bambuco

Calificación: 100% laureada

Otro recital que obtuvo la calificación de laureado fue el de Herman Fernando Carvajal Martínez que en el año 2009 presento el Recital interpretativo de saxofón: “saxofón: expresión, sutileza, fuerza y virtuosismo” con un programa de alta dificultad técnica en el que incluyó una obra del compositor Nariñense, Edward Zambrano.

Concertino da camera para saxofón alto y once instrumentos – Jacques Ibert

- Sonata para saxofón alto y piano – Paul Creston
- Fantaisie Italienne – Eugene Bozza
- Carvajal: Pequeña pieza para saxofón alto y piano - Edward Zambrano

Calificación: 100% laureada

Estos y otros recitales realizados por estudiantes de instrumento del programa de Música de la Universidad de Nariño, muestran un trabajo sostenido y de calidad en el área de instrumento y obligan a quienes optan por este requisito a asumir con mucha responsabilidad y disciplina el reto sostener dicha calidad.

4.2 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

4.2.1 La interpretación musical. Abordar el estudio y la presentación de un recital de grado implica el adentrarse en el contexto y el espíritu de una época y en el conocimiento del compositor que logro crear una obra que trasciende su época y se constituye en referente universal en cualquier ámbito o género musical. La vastedad de la música de la humanidad y el inagotable proceso creador del ser humano artista-compositor hacen que cada día se produzcan cientos o miles de obras algunas de las cuales lograrán permanecer en el tiempo y otras pasarán al olvido, dependiendo de su calidad y de las condiciones favorables o no que se den al momento de creación y de su difusión.

Compositores como CARL MARIA VON WEBER, CLAUDE DEBUSSY, RUBEN DARIO SALCEDO, JORGE MIDEROS tienen un sitio en la historia por haber legado obras destinadas a permanecer en el tiempo y ser apreciadas por personas de épocas diferentes a las suyas que ven en ellas ideales y valores estéticos y culturales que caracterizan aquello que se denomina humanidad. El conocimiento de su época y de su vida constituye una de las claves para aproximarse a la interpretación de sus obras y es una

herramienta fundamental para el verdadero intérprete al momento de adentrarse en su estudio.

“Hasta hace unos años parecía que las posibilidades de interpretación de la obra musical eran dos: la lectura estricta de los símbolos impresos en la propia partitura o la libre lectura de ellos aportando la "sensibilidad" del ejecutante. Pero desde la aparición en los años 60 del siglo XX del movimiento de la Aufführungs-Praxis, interpretación históricamente basada (con Nikolaus Harnoncourt y su Concentus Musicus Wienn a la cabeza), otro criterio se aportó a las posibilidades del intérprete: reconstruir las obras tal como sonaron en su época”. (Carmona 2006). De acuerdo con Carmona la interpretación exige aparte de un conocimiento exhaustivo de la obra (forma, estructura, dinámica, organización sonora, etc.) el conocimiento de la época y el estilo del autor, lo que hace mucho más compleja y comprometida su interpretación ya que la sensibilidad del intérprete está comprometida con la “fidelidad” al compositor y su época.

4.2.2. El romanticismo. La Europa de finales del siglo XVIII veía la decadencia de las monarquías y las ideas de liberación y nacionalidad estaban a la orden en la Alemania de Karl María Von Weber. Sin duda la liberación de los músicos compositores del yugo de príncipes, nobles, cardenales y obispos que sostenían con su mecenazgo a los músicos por encargo, estaba terminando y dando paso a la liberación de la autonomía, ello daría lugar a una idea de libertad artística, subjetividad, exaltación del propio sentimiento, pasión y fantasía, característicos del ideal romántico que apenas nacía en Weber a la par de Schubert, Beethoven y otros compositores.

El interés por el pasado, por el nacionalismo, por los temas exóticos, caracterizan las preocupaciones y motivos más emergentes de los compositores, el interés por la música instrumental y las grandes formas como la sinfonía, el poema sinfónico, pero también la predilección por la música de cámara: dúos, cuartetos, constituyen el material formal del romanticismo al cual debe agregarse la irrupción de la música programática cuya expresión, el poema sinfónico ocupará un lugar preponderante en el gusto de los compositores

románticos de la primera etapa. “La ópera irrumpirá con una fuerza avasalladora ya en el siglo XIX y marcará con Wagner, Bizet, Berlioz la etapa culmen del primer romanticismo que tuvo sus raíces en Schubert, Beethoven”. (Fubini 1999)

El Romanticismo transcurrió durante todo el siglo XIX y antecede al impresionismo. No solo fue un movimiento musical ya que sus ideales estéticos, políticos y formales se dieron también en la literatura las artes plásticas, la filosofía aunque en estas es más temprano coincidiendo con los primeros románticos, la poesía de Goethe, Schiller.

“En términos musicales los cambios con respecto al ideal estético y estilístico clásico se evidencian en el mayor uso del cromatismo en la armonía, lo que generará emociones más expectantes e íntimas trasladadas del compositor a sus oyentes así mismo la melodía se configura en el centro del discurso y se libera del equilibrio y la simetría impuestas por el clasicismo para permitir al compositor expresar sin ataduras sus más íntimos sentimientos” (Casini 1987). La búsqueda de la libertad expresiva, también se relaciona con la del “espíritu nacional” que lleva a los compositores románticos a utilizar melodías, ritmos y armonías tradicionales de sus países.

El agrandamiento de la orquesta (sobre todo en la sección de los vientos) corre a la par de la predilección por el piano y la composición para formatos de dúos instrumentales.

Además de necesitar una orquesta más grande, las obras del romanticismo se tornaron más largas. Una sinfonía típica de Haydn o Mozart compositores del clasicismo, puede durar aproximadamente veinte o veinticinco minutos. Ya la tercera sinfonía de Beethoven, que se suele considerar como del romanticismo inicial, dura alrededor de cuarenta y cinco minutos. Y esta tendencia creció notablemente en las sinfonías de Anton Bruckner y alcanzó sus cotas máximas en el caso de Mahler, con sinfonías que tienen una hora de duración (como es el caso de la primera y la cuarta) hasta sinfonías que duran más de una hora y media (como la segunda, tercera o novena).

Por otro lado, en el romanticismo creció la importancia del instrumentista virtuoso. El violinista Niccoló Paganini fue una de las estrellas musicales de principios del siglo XIX. Liszt, además de ser un notable compositor, fue también un virtuoso del piano, muy popular. Durante las interpretaciones de los virtuosos, solían destacar más ellos que la música que estaban interpretando.

El romanticismo puede diferenciarse en cuatro épocas que inician en las raíces del clasicismo en las últimas décadas del siglo XVIII y las dos primeras del siglo XIX influenciado por la literatura de Schiller y Goethe.

En términos puramente musicales, el romanticismo tomó su substancia fundamental de la estructura de la práctica clásica. En este período se incrementaron los estándares de composición e interpretación, y se crearon formas y conjuntos estándar de músicos. Una de las corrientes internas más importantes del clasicismo es el rol del cromatismo y la ambigüedad armónica. Todos los compositores clásicos más importantes utilizaron la ambigüedad armónica y la técnica de moverse rápidamente entre distintas tonalidades sin establecer una verdadera tonalidad. Para los años 1810 se habían combinado la utilización del cromatismo y la tonalidad menor, el deseo de moverse a más tonalidades para lograr un rango más amplio de música, y la necesidad de un mayor alcance operístico. Mientras Beethoven fue tenido luego como la figura central de movimiento, compositores como Muzio Clementi o Louis Spohr representaban mejor el gusto de la época de incorporar más notas cromáticas en su material temático. La tensión entre el deseo de más color y el deseo clásico de mantener la estructura, conllevó a una crisis musical que tuvo como respuesta el moverse hacia la composición operística.

Una segunda época es la denominada Primer Romanticismo (1815–1850) en ella el cambio a nuevas fuentes para la música, junto a un uso más acentuado del cromatismo en las melodías y la necesidad de más expresividad armónica, produjeron un cambio estilístico palpable. Las razones que motivaron este cambio no fueron meramente musicales, sino también económicas, políticas y sociales. El escenario estaba preparado para una nueva

generación de compositores que podía hablarle al nuevo ambiente europeo post-napoleónico. En el primer grupo de compositores se encuentra Karl María Von Weber quien creció en la expansión de la oferta de conciertos los cuales marcaron su obra futura. Al mismo tiempo, la composición de canciones para voz y piano sobre poemas populares, para satisfacer la demanda de un creciente mercado de hogares de clase media, fue una nueva e importante fuente de entradas económicas para los compositores.

Los trabajos más importantes de esta ola de compositores románticos fueron quizás los ciclos de canciones y las sinfonías de Schubert, las óperas de Weber, especialmente Oberon, Der Freischütz y Euryanthe.

La siguiente cohorte de compositores románticos incluye a Franz Liszt, Félix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Héctor Berlioz. Ellos nacieron en el siglo XIX e iniciaron pronto la producción de composiciones de gran valor. Entre los nombres más representativos del primer romanticismo podemos citar a:

Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giacomo Meyerbeer, el joven Giuseppe, Félix Mendelssohn y Richard Wagner

Suele indicarse que el romanticismo literario terminó en 1848, con las revoluciones que ocurrieron ese año y que marcaron un hito en la historia de Europa, o al menos en la percepción de las fronteras del arte y la música. Con el advenimiento de la ideología "realista", y la muerte de figuras como Paganini, Mendelssohn y Schumann, y el retiro de Liszt de los escenarios, apareció una nueva generación de músicos. A la que se describe como la tercera época o del romanticismo tardío (1850–1910)

“Al llegar a la segunda mitad del siglo XIX, muchos de los cambios sociales, políticos y económicos que se iniciaron en la era post-napoleónica, se afirmaron. El telégrafo y las vías ferroviarias unieron a Europa mucho más. El nacionalismo, que fue una de las fuentes más importantes del principio de siglo, se formalizó en elementos políticos y lingüísticos” (Abrams). La literatura que tenía como audiencia la clase media, se convirtió en el objetivo

principal de la publicación de libros, incluyendo el ascenso de la novela como la principal forma literaria.

En el período romántico tardío de los géneros llamados "nacionalistas" que estaban asociados con la música popular (folclórica) y la poesía de determinados países, la noción de música alemana o italiana ya estaba largamente establecida en la historia de la música, pero a partir de finales del siglo XIX se crearon los subgéneros:

Ruso (Mijaíl Glinka, Músorgski, Rimski-Kórsakov, Tchaikovski y Borodin); checo, finlandés y francés. Muchos compositores fueron expresamente nacionalistas en sus objetivos, buscando componer ópera o música asociada con la lengua y cultura de sus tierras de origen.

Por último, se habla de una cuarta época denominada el Posromanticismo (1870–1949)

Se puede considerar un movimiento de finales del siglo XIX y principios del XX que se diferencia del Romanticismo por la exuberancia orquestal y la desmesura en los desarrollos sinfónicos, también se caracteriza por un intenso cromatismo que supera a Richard Wagner y acaba en la atonalidad. En los compositores postrománticos se observa la melancolía que les produce la pérdida de la cultura romántica.

Los compositores más representativos de este estilo fueron Gustav Mahler y Richard Strauss

Se dice que existe un romanticismo en el siglo XX, compositores como Sergei Rachmaninoff, Giacomo Puccini, Richard Strauss y Kurt Atterberg. Continuaron componiendo en el estilo romántico a la par con el advenimiento del impresionismo, el expresionismo y las nuevas corrientes musicales del siglo pasado, incluso algunos compositores denominados modernos muestran interés por utilizar el cromatismo romántico centrado en lo tonal, entre ellos Samuel Barber, Benjamin Britten, Gustav Holst, Dimitri Shostakóvich, Malcolm Arnold y Arnold Bax, aunque se consideraban a sí

mismos compositores modernos y contemporáneos, mostraron frecuentemente tendencias románticas en sus obras.

Los principales géneros musicales del Romanticismo son los siguientes:

Preludio. Pieza en un solo tiempo, de corta duración y con características de virtuosismo, escrita principalmente para piano.

Bagatela. Composición corta para piano y sin ninguna pretensión.

Estudio. Obra breve de restringido material temático, en donde un motivo va adquiriendo cada vez mayor dificultad

Impromptu. Obra no sujeta a ninguna norma y en la que el ejecutante tiene libertad de improvisación.

Nocturno. Composición de carácter apacible y sentimental con una delicada y expresiva línea melódica.

Lied. Canción culta, refinada, íntima y de sugerencias líricas.

Sinfonía y concierto. La sinfonía y el concierto se desarrollaron y se adaptaron a los ideales románticos.

El primer sinfonista romántico fue Beethoven. Los compositores románticos posteriores estuvieron influidos por el esquema formal que dio Beethoven a la sinfonía.

Música programática. Tuvo gran importancia este tipo de música sinfónica que pretende expresar una idea, historia, etc., y comunicarla al oyente por medio de un programa que sirve de argumento. La música programática dio origen al poema sinfónico.

Poema sinfónico. Obra de un solo movimiento en el que se desarrolla musicalmente un argumento. Es la gran forma romántica, que establece una unión entre la poesía y la música.

4.2.3 Carl María Von Weber. Weber nace Eutin, actual Alemania en 1786. Compositor, pianista y director de orquesta alemán. Carl María von Weber es considerado, junto a Schubert y Beethoven, el más destacado representante de la primera generación romántica de músicos alemanes. Nacido en un ambiente musical –su padre era violinista y maestro de capilla en Eutin, y su madre, una buena cantante–, Weber fue un niño prodigio que a los doce años de edad dio a conocer sus primeras obras. Alumno de Michael Haydn en Salzburgo y del abate Vogler en Viena, sus aptitudes le hicieron sobresalir no sólo en la composición, sino también en la práctica del piano y la dirección orquestal, disciplina ésta de la que llegó a ser un consumado especialista, ocupando desde 1816 hasta su muerte el cargo de director musical de la Ópera de Dresde. Desde fecha temprana, Weber se sintió atraído por la creación operística, en la que cosecharía sus mayores triunfos, hasta el punto de que su aportación en este terreno ha eclipsado sus valiosas incursiones en otros géneros. En 1802 había compuesto ya tres óperas. En 1810 vio la luz *Silvana*, un ambicioso trabajo en el que se anunciaban las características que definirían *El cazador furtivo*, la obra que le valió ser considerado el padre de la ópera nacional alemana. Partiendo del tradicional esquema del *singspiel*, caracterizado por la alternancia de partes cantadas y declamadas, el compositor consiguió una partitura en la que las danzas y coros de inspiración popular, al empapar toda la acción dramática, constituían la verdadera esencia de la música. Consciente del valor de su obra, Weber siguió la senda abierta en *el cazador furtivo* en su siguiente trabajo escénico, *Euryanthe*, una «gran ópera heroico-romántica» que, pese a no despertar el interés del público, ejerció una influencia decisiva en la evolución del joven Richard Wagner. La tuberculosis puso fin a su vida prematuramente en Londres a la edad de 40 años, donde se había trasladado para asistir al estreno de su última aportación lírica, *Oberón*.

Weber encarna en su obra el ideal romántico de la primera etapa de este periodo musical, tal vez más que cualquier otro compositor fue fiel a los preceptos del romanticismo tanto en el apego a los fundamentos filosóficos como a la estética canónica de la música.

Obras

Óperas:

Silvana (1810)

Abu Hassan (1811)

El cazador furtivo (1821)

Euryanthe (1823)

Oberón (1826).

Música orquestal:

Sinfonía núm. 1 (1807)

Sinfonía núm. 2 (1807)

Concierto para piano núm. 1 (1810)

Concierto para clarinete núm. 1 (1811)

Concierto para clarinete núm. 2 (1811)

Concierto para fagot (1811)

Concierto para piano núm. 2 (1812)

Música de cámara:

Quinteto con clarinete (1815)

Trío para flauta, violoncelo y piano (1819)

Música instrumental:

Seis fuguetas (1798)

Gran polonesa (1808)

Gran dúo concertante (clarinete-Piano)

Sonata para piano núm. 3 (1816)

Invitación a la danza (1819)

Sonata para piano núm. 4 (1822)

Música vocal y coral:

Missa Sancta núm. 1 (1818)

Missa Sancta núm. 2 (1819)

4.2.4 El impresionismo. El Impresionismo es uno de los movimientos artísticos que más expresiones aglutino. La plástica de Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley, y la poesía de Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé entrecruzarían preceptos para dar lugar al movimiento más representativo de las artes Francesas en todos los tiempos, si bien el impresionismo no se circunscribió al país Galo, fue en Francia donde se originó y alcanzó su mayor esplendor, influyendo a varios artistas Europeos. La impresión, rompe con la idea de linealidad en el arte y la modifica hacia la noción de sucesiones de impresiones con las que se consiguen diferentes efectos. La idea de timbre en la música se asocia a la idea de color en la pintura y se marcha tras los trazos y los ambientes más que la línea y la definición del objeto sonoro, plástico o poético.

4.2.5 El impresionismo musical. El impresionismo musical fue encabezado por el compositor francés Claude Debussy seguido por Maurice Ravel. “La idea central es romper con el formalismo clásico y romántico y avanzar en el uso de otras estructuras y sonoridades ofrecidas por la totalidad de los doce tonos” (Torres-Gallego). La Música acentúa el color tímbrico y el humor en vez de estructuras formales tales como la sonata y la sinfonía. Debussy, que también era crítico musical, enfocó el impresionismo como reacción tanto al interés formal del clasicismo de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven y la vehemencia emocional del romanticismo en compositores como Robert Schumann y Franz Schubert. Para la consecución de este fin Debussy combinó elementos innovadores y tradicionales. Por una parte, utilizó la escala de tonos enteros e intervalos complejos que hasta ese momento no se habían utilizado, desde

la novena en adelante. También recurrió a los intervalos de cuartas y quinta paralelas propios de la música medieval. Estos recursos técnicos aparecen en el temprano poema sinfónico *Preludio a la siesta de un fauno* (en el original: *Prélude à l'après-midi d'un faune*) de 1894, basado en un poema de Mallarmé. “La extensa obra pianística de Debussy requirió nuevas técnicas interpretativas, que incluían un generoso pero sensible uso de los pedales para crear un torrente indiferenciado de sonido” (Grout-Palisca 1986).

La música impresionista francesa continuó su evolución en la obra de Maurice Ravel. Otros compositores de esta escuela en Francia fueron Paul Dukas, Albert Roussel, Charles Koechlin, Alexis Roland-Manuel, André Caplet y Florent Schmitt.

Al comienzo de la I Guerra Mundial en 1914 el gran refinamiento, así como las limitaciones técnicas del impresionismo musical, provocó críticas adversas de compositores y críticos. Un nuevo grupo de compositores franceses anti románticos, *Les Six* (Los Seis), influidos por Erik, satirizaron y rechazaron lo que consideraban excesos de esta corriente. El impresionismo, concebido por Debussy, como tendencia contraria al romanticismo, fue visto como la fase final de la música romántica.

4.2.6 El impresionismo musical en Europa. Influido por la personalidad de Debussy e íntimamente relacionado con el modernismo el impresionismo musical se extendió por Europa hacia la segunda década del siglo XX. Algunos compositores europeos se vieron influenciados por el impresionismo, como Frederick Delius y Cyril Scott en el Reino Unido, Ottorino Respighi en Italia y Manuel de Falla (Falla vivió en París de 1909 a 1914) y Federico Mompou en España, que siguieron ciertos rasgos del estilo de Debussy.

Principales obras impresionistas:

Claude Debussy (1862-1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune (*Preludio a la siesta de un fauno*) (1894)

Pelléas et Mélisande (*Peleas y Melisandra*) (1903)

La Mer (El mar) (1905)

Manuel de Falla (1876-1946)

Siete canciones populares españolas (1914)

Noches en los jardines de España (1909-1915)

Maurice Ravel (1875-1937)

Jeux d'eau (Juegos de agua) (1901)

Daphnis et Chloé (Dafnis y Cloe) (1912)

Ottorino Respighi (1879-1936)

I pini di Roma (Los pinos de Roma) (1924), usada en la banda sonora de Fantasía 2000.

Albert Roussel (1869-1937)

Evocations (Evocaciones) (1910-1911)

Le Festin de l'araignée (El festín de la araña) (1912)

Bacchus et Ariane (Baco y Ariadna) (1930)

Paul Dukas (1865-1935)

L'Apprenti sorcier (El aprendiz de brujo) (1897), célebre gracias a la película animada Fantasía.

Ariane et Barbe-Bleue (Ariadna y Barbazul) (1907)

4.2.7 Claude Debussy. Debussy, Claude Nació en Saint-Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862 y se formó en el Conservatorio de París, donde comenzó a estudiar a los diez años. En 1879 viajó a Florencia, Venecia, Viena y Moscú como músico privado de Nadejda von Meck, mecenas del compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovski. Durante su estancia en Rusia conoció la música de compositores como Alexandr Borodín, Mili Balakirev y Modest Músorgski, así como el folclore ruso y gitano. Debussy ganó en 1884 el codiciado Grand

Prix de Roma por su cantata El hijo pródigo. De acuerdo con los requisitos del premio, estudió en Roma donde se instaló en la villa Medici durante dos años y presentó de modo regular, aunque sin demasiada fortuna, nuevas composiciones al comité del Grand Prix. Entre estas obras se encuentran la suite sinfónica Printemps y una cantata, La señorita elegida, basada en el poema 'La doncella bienaventurada' del escritor británico Dante Gabriel Rossetti.

Simbolista y gran amante de la libertad del artista.

No contento aún con su formación, y deseando también componer, en 1880 recibe clases de composición de Guiraud, obteniendo en 1884 el Premio de Roma de Composición con la cantata L'Enfant digue, que le da la oportunidad de permanecer en Roma durante un tiempo aunque a disgusto. Un año después conoce a Franz Liszt.

En 1899 contrae matrimonio con Rosalie Texier, a la que pronto abandonará para convivir con la adinerada Emma Bardac, antigua amante de Gabriel Fauré. Todo ello llevó a su esposa a intentar suicidarse por lo que Ravel se enemistó con él. En 1905, dos años después de recibir la condecoración de Caballero de la Legión de Honor, se casaba con su amante. Después de una época muy efímera de influencia wagneriana en 1888, recibe gracias a la Exposición Universal de París de 1889 las nuevas perspectivas de la música oriental, pero ante todo, prima en Debussy su gusto por el colorido orquestal. “Su técnica modal de composición, huyendo de las reglas del sistema diatónico, utilizando incluso los modos eclesiásticos, generan en un intento de liberarse no sólo de la tonalidad sino de las bases rítmicas clásicas aportando varios planos rítmicos a la vez” (Perez 1995) . Amante de la música de Massenet, genera en torno a su ópera un asentamiento de la técnica del bel canto francés, en las que incluye a la orquesta como elemento que aporta colorido y en las que hace un uso artístico del silencio. Para Debussy, en las óperas de otros compositores la música predominaba excesivamente sobre la palabra, de ahí que también buscarse en sus canciones, mayoritariamente escritas para la voz de Mme. Vasnier, la misma técnica que en la ópera.

Durante la década de 1880, las obras de Debussy se interpretaron con frecuencia, y a pesar de su por entonces naturaleza controvertida se le empezó a valorar como compositor. Entre sus obras más importantes cabe destacar el Cuarteto en sol menor (1893) y el Preludio a la siesta de un fauno (1894), su primera composición orquestal madura escrita a los 32 años basada en un poema del escritor simbolista Stéphane Mallarmé. El músico fue un lector de Charles Baudelaire, Paul Verlaine y otros; así, la música que Debussy componía tenía una afinidad esencial con la obra de estos maestros de la literatura, así como con la de los pintores impresionistas. Por eso era asiduo visitante de Mallarmé.

Su ópera *Peleas y Melisanda*, basada en la obra teatral del mismo nombre del poeta belga Maurice de Maeterlinck, data de 1902 y le otorgó a Debussy el reconocimiento como músico de prestigio. La forma en que la partitura realzó la cualidad abstracta y ensoñadora de la obra original de Maeterlinck fue extraordinaria, así como el tratamiento de la melodía, que, en manos del compositor, se convirtió en una extensión o duplicación del ritmo. Considerada por los críticos como una fusión perfecta entre la música y el drama, se ha llevado a escena en numerosas ocasiones.

En 1909 le diagnosticaron un cáncer del que murió el 25 de marzo de 1918 durante los acontecimientos de la I Guerra Mundial. La mayoría de sus composiciones de este periodo son para música de cámara. Entre ellas tenemos el extraordinario grupo de sonatas (para violín y piano, violonchelo y piano, y flauta, viola y arpa), en las que la esencia de su música se destila en estructuras más sencillas, próximas al estilo neoclásico.

La música de Debussy, en su fase de plena madurez, fue la precursora de la mayor parte de la música moderna y lo convirtió en uno de los compositores más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sus innovaciones fueron, por encima de todo, armónicas. Aunque no fue él quien inventó la escala de tonos enteros, sí fue el primero que la utilizó con éxito. Su tratamiento de los acordes fue revolucionario en su tiempo; los utilizaba de una manera colorista y efectista, sin recurrir a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión tradicional. Esta falta de tonalidad estricta producía un carácter vago

y ensoñador que algunos críticos contemporáneos calificaron de impresionismo musical, dada la semejanza entre el efecto que producía esta clase de música y los cuadros de la escuela impresionista. Aún hoy se sigue empleando este término para describir su música. Debussy no creó una escuela de composición, pero sí liberó a la música de las limitaciones armónicas tradicionales. Además, con sus obras demostró la validez de la experimentación como método para conseguir nuevas ideas y técnicas.

4.2.8 La música tradicional Colombiana. La diversidad cultural Colombiana tiene su reflejo en la variedad de géneros, formatos y ritmos propios del mestizaje y del devenir histórico desde la colonia hasta nuestros días. La multiplicidad de comunidades étnicas prehispánicas, las diferentes formas de mestizaje, las influencias e inter-influencias regionales han enriquecido y dado lugar a múltiples manifestaciones que hoy en día se intentan comprender para su estudio a partir de entenderlas como ejes territoriales no necesariamente coincidentes con delimitaciones políticas, geográficas o ambientales, sino más bien como construcciones culturales que se crean y recrean en las dinámicas históricas y sociales de las comunidades. “Los ejes permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y por ende, una especial identidad, además, hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos; así se proponen los siguientes ejes (Mincultura. 2009):

- ✓ Eje de músicas isleñas: músicas de shotis, calipso, zóka y otros.
- ✓ Eje de música vallenata, formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- ✓ Eje de músicas de pitos y tambores. Formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao, banda pelayera y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- ✓ Eje de músicas del pacífico norte. Formato de chirimía con músicas de porro chocoano, Abozaos, alabaos y otras prácticas vocales.

- ✓ Eje de músicas del pacífico sur; formato de marimba con músicas de currulao, Berejú, entre otros y prácticas vocales.
- ✓ Eje de músicas andinas del centro oriente, formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros; con bambuco, pasillo, shotis, rumba y otros.
- ✓ Eje de músicas andinas del centro sur. Formato cucamba tríos, duetos vocales, con músicas de Sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco y otros.
- ✓ Eje de músicas andinas del sur occidente, formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de san juanito, pasillo, tincu, huayno y otros.
- ✓ Eje de músicas llaneras, formato de arpa y bandola llanera con cuatro y capachos, con músicas de joropo.
- ✓ Eje de músicas del Trapecio Amazónico, formato diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia y de otros países, tales como el forró, el carimbó, baiones, boi-bumbá, xotes, lambadas, porros, cumbias, vales, huaynos, además de expresiones híbridas entre músicas de colonización y músicas indígenas.

Esta propuesta del Ministerio de Cultura tiene la virtud de ser más exhaustiva en el estudio de la música Colombiana y se entiende, desde esta perspectiva musicológica, que la música ya no está circunscrita a zonas geográficas (andes, pacífico, atlántica, llanos) como lo proponían los folklorólogos del siglo pasado sino que siendo un fenómeno cultural vivo y vigente, circula por las regiones mediante múltiples canales y formas de comunicación y corresponde a contextos territoriales y temporales específicos que determinan su dinámica.

4.2.9 El Porro Pelayero o Paliteado. De acuerdo con la propuesta de los ejes de la música tradicional Colombiana, el porro paliteado estaría ubicado en el eje de músicas de pitos y tambores. Formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao, banda pelayera y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros, manifestaciones que se encuentran y tienen su origen principalmente en los departamentos de Córdoba, sucre, Bolívar, Atlántico y parte del Magdalena. Este ritmo se origina a partir de los ritmos más antiguos o primitivos, según los golpes que se dan, se escucha un porro pelayero o palitiao, o un porro sabanero.

El origen popular del porro, es indudable, los albores de este ritmo, se confunden con las fiestas, que las gentes del pueblo organizaban al aire libre. Eran diversiones campesinas, que reunían a los moradores de las inmediaciones, para bailar durante varias noches y días consecutivos.

Hay diferentes clases de porro: el porro palayero o palitiao y el porro tapao o sabanero, el primero se diferencia, por la forma particular de accionar la porra, ejemplos de porro palayero o palitiao. El binde y María Varilla. En cambio el porro tapao o sabanero se caracteriza, por ser urbano, de arreglos fijos y determinantes, puede ser cantado y admite el baile de parejas cogidas. Mientras que el porro palayero o palitiao es instrumental.

El “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, especialmente del municipio de San Pelayo y zonas circunvecinas, toma su nombre, según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Y el Redoblante queda solo haciendo paliteo del porro, Esto ocurre al momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete (s) toman la voz cantante o mejor dicho, toma el rol protagónico, luego enriquecido por la rítmica africana (W. Fortich). Y más tarde evoluciona al ser asimilado por las bandas de viento, que introdujeron los instrumentos de metal-viento europeos (trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba), que hoy se utilizan. Otra teoría de Guillermo Valencia Salgado, dice que su principal fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del baile cantado. Por informaciones de tradición oral, se supo que el porro también se tocó sólo con tambores y acompañamiento de palmas y cantado. Lo mismo que con gaitas y pito atravesado.

También se dice que nació en el Carmen de Bolívar y de allí migró hacia otras poblaciones de la sabana.

La estructura rítmica del porro es la misma para todos, tapao y palitiao. La danza o estribillo que se agrega, al inicio y final de algunos porros, es más un producto de la

creatividad del compositor que una fase estructural que lo caracterice al porro llamado palitiao. No todos los porros palitiao tienen danza o estribillos, esto demuestra que no es una morfología que lo caracterice. Las frases musicales en forma de preguntas y respuestas son propias del porro palitiao. La armonización en el porro palitiao, contiene las mismas características basadas en dos o tres acordes, sobre la tónica, la dominante y en algunos casos la subdominante, y por último predominan las tonalidades mayores, especialmente Si b Mayor, Fa Mayor y Do Mayor entre otros.

Los diálogos instrumentales pueden generarse en el porro denominado palitiao, existe diálogo instrumental, tienen un clímax, improvisaciones a manera de armonizaciones melódicas que sirven de fondo musical para que sobre esa plataforma se desarrollen las melodías propias del tema principal y sus variaciones que enriquecen el contexto armónico de la obra.

Existe el clímax musical de la obra (la bozà) donde el solista o instrumentista principal ejecuta una melodía que generalmente se repite y que además en algunas obras es de obligada (obligado) ejecución, mientras que en otras es libre (libit) donde el instrumentista puede hacer variaciones sobre una melodía constituida por el compositor.

La temática rítmica manejada en la percusión es igual en el porro palitiao salvo el caso en que tenga danza o estribillo. La ejecución rítmica en el bombo, para el porro palitiao sin danza o estribillo, solo difiere en que, al momento del clímax, el bombo deja de sonar para permitir que otros instrumentos de menor volumen en su sonoridad como el clarinete, bombardinos, trombones, platillos y redoblante, que en ese momento actúan algunos de ellos como solistas, puedan ser escuchados por la audiencia, dado el caso que estos eventos se registran inicialmente en espacios abiertos donde los efectos acústicos son negativos para el hecho.

Rubén Darío Salcedo autor de “La fiesta en corraleja” nació el 6 de mayo de 1946, pero no en Morroa (Sucre), como muchos creen, sino en Ocaña (Norte de Santander), donde su

madre, Juana Ruiz, llegó para ayudar a una hermana, Enriqueta, a punto de morir. Pero a los 2 meses estaba en Sincelejo, recibiendo el nombre de Rubén Darío, a pedido de su padre, como homenaje a su poeta preferido.

Era un hogar de escasos recursos. La madre era ama de casa y artesana de hamacas. Rubén Darío las vendía, junto con sombreros vueltiaos, en el mercado de Sincelejo. Ahí, para atraer la atención de los potenciales compradores, el niño, octavo entre 10 hermanos, tocaba la violina (dulzaina) y conversaba con un visitante frecuente e influyente: Cresencio Salcedo, primo hermano de su padre y célebre autor de pegajosas melodías como Año viejo y La múcura.

El mismo autor cuenta que una mañana de los primeros días de 1963, Rubén Darío Salcedo caminó hasta el lugar donde campesinos armaban la corraleja en Sincelejo. Ver hacer los amarres con bejucos a esos obreros que tomaban ñeque (ron artesanal) y cantaban vaquerías, lo inspiró. Se imaginó los palcos llenos de personas que año tras año participaban de las tradicionales festividades y se marchó a su casa en busca de la guitarra para darle vida a Fiesta en corraleja, porro que por estos días es himno en la capital de Sucre.

"Ya viene el 20 de enero/ la fiesta de Sincelejo/ los palcos engalanados/ la gente espera el ganado/ esta sí es la fiesta buena/ la fiesta en corraleja".

“Nadie le puso bolas al tema que se escuchó, inicialmente, en festivales pueblerinos de la sabana, salvo algunos ricos de la región, pero para que nombrara al afamado ganadero Arturo Cumplido”.

En esos días, Rubén Darío se fue a vivir cuatro años a la finca El Ceibal, de su padre, Esteban, en El Yeso, corregimiento de Morroa (Sucre), donde había un caballo viejo y blanco que, como a su progenitor, incluyó en la letra, cuatro meses después de su inspiración inicial:

"Allá viene Esteban Salcedo/con su caballo piquetero".

Tiempo después, en 1969 en Sincelejo, cuando le ofreció la composición a Alfredo Gutiérrez, futuro campeón mundial del acordeón, le pidió que se la cantara.

-Mira, 'Boca'e moyo' -le dijo Gutiérrez, cuando este terminó-: eso se escucha mejor si la cantas tú. Vamos a grabarla y yo te acompaño con el acordeón.

Así se hizo en los estudios del 'Capitán' Molina, en Barranquilla (debido a una huelga en Medellín), bajo el sello Codiscos y con la agrupación de Alfredo Gutiérrez y los Caporales del Magdalena. De inmediato fue un éxito nacional. "Por dos años ocupó el primer lugar en Colombia", sostiene Fausto Pérez Villarreal, autor de Alfredo Gutiérrez, la leyenda viva.

Esta historia refleja el significado y la trascendencia de la música tradicional como testigo y reflejo de la cultura popular y la importancia que ella tiene como tradición, patrimonio e identidad.

4.2.10 La música del sur y el son sureño. “Desde el siglo XVI , a partir de los procesos de conquista y colonización mediados por la organización clerical de la colonia, se forma y se conforma, en los andes del sur occidente colombiano (zona andina de Nariño y alto Putumayo) una región cultural que con el paso de la república y hasta ahora, afirma, significa y re-significa procesos identitarios que la diferencian de otras regiones del país y que tiene en la música tradicional una de las formas de representación cultural más significativa”.(Cabrera, Caicedo, Muñoz) La música a la que se refieren los investigadores de la Universidad de Nariño, es el son sureño. Una forma de bambuco pensado, sentido y escrito en seis octavos que caracteriza la música del sur Colombiano.

El son sureño es el ritmo más representativo de la región Andina de Nariño y Alto Putumayo, su práctica es muy generalizada en diferentes formatos instrumentales, se escribe en compás de seis octavos y a pesar de tener una estrecha relación con el bambuco y en especial con el bambuco sureño, la estructura armónica, los patrones ritmo-melódicos

y su base ritmo-percusiva hacen que se diferencie claramente de los anteriores ritmos afines y aún más de ritmos musicales de la región como el merengue, el sanjuanito, el corrido entre otros. Sandoná del maestro Jorge el “pote” Mideros y el Miranchurito de autor anónimo, son dos de las obras más representativas del son sureño y de la región andina del sur de Colombia. Los arreglos a interpretar son realizados por el maestro Jorge Eliecer Guerrero, licenciado en música de la Universidad de Nariño, compositor y director de bandas y por la estudiante Alcira Nataly Guerrero Rosas, interprete del recital.

En Sandoná, Nariño un 18 de Agosto de 1921 nace Jorge Rodríguez Mideros, el famoso “Pote Mideros”, el más grande trompetista que ha nacido en Colombia, hijo de Rosario Mideros y nieto del bandolista Aparicio Mideros Zambrano. Todos con ascendientes andinos de alta expresión artística en la pintura religiosa, la escultura, la arquitectura y la música. El “pote” hizo parte de importantes y afamadas orquestas como las de Hugo Ayala, Alberto Granados, Leo Marini, Daniel Santos, Celia Cruz, Alberto Cortez.

Compuso el son sureño “Sandoná” única composición musical que le hizo franca competencia a la “Guaneña” en las festividades de fin de año y de los famosos carnavales. También compuso el pasillo colombiano “Arreboles”, magistralmente interpretado por su amigo el Gran Maestro Jaime Llano González. Con la compañía de importantes músicos como Alex Tovar, grabó en 1975 un sencillo disco llamado “la Parranda del Pote” donde reúne las más tradicionales e importantes éxitos son sureños como la Guaneña, la vaca loca, Sandoná y otros éxitos muy conocidos en nuestros pueblos sureños y ecuatorianos que clásicamente son interpretados por nuestras bandas municipales y que el “Pote Mideros” y sus tres compañeros hacen grabación extraordinaria que con la magia de la misma nos hacen pensar que es una verdadera Banda la que está interpretando.

El miranchurito: Generalmente se observan pájaros solitarios o en parejas; se pueden ver varios individuos, pero no forman una bandada, en arbustos con frutos cuando están comiendo, en los cuales obtienen el alimento utilizando diferentes estrategias para acceder a diferentes tamaños de fruto, esta estrategia les permite la coexistencia con especies que

utilicen los mismos recursos, también es una especie generalista que utiliza diferentes recursos y diferentes tipos de hábitat lo que disminuye la competencia con otras especies. Emite canto armónico y melodioso desde perchas altas. Llamada abrupta similar a la de otros Pheucticus.

Este pájaro y su canto un tanto melancólico inspiraron a un compositor anónimo y otros lo atribuyen al CHATO GUERRERO: Este canto es muy famoso en las tierras Nariñenses y lo entonan y es muy bien orquestado por grupos de música andina que en conjunto con la Guaneña identifican al departamento de Nariño.

“Si dentro del alma la imagen tuya se me ha metido (bis)
Anda cholitica mía, no seas tan desamorada,
Mira que te mando un beso, cada que me da la gana (bis)
Y cuando tú bailas y cuando tú ríes
Parece que canta el miranchurito en el eucalipto
Parece que llora, parece que ríe
Parece que canta el miranchurito en el eucalipto.”

Lied Para Clarinete Solo: Luis Carlos Erazo Gómez, es un joven compositor Nariñense y destacado clarinetista que a pesar de su juventud ha logrado que sus obras sean reconocidas y ejecutadas por distintos intérpretes en escenarios nacionales e internacionales. El lied forma propia binaria de la música vocal, cuyos exponentes más representativos fueron los compositores románticos, es utilizado instrumentalmente siguiendo la forma original e introduciendo en él reminiscencias del son sureño que en tres secciones desarrollan un discurso de carácter bucólico descriptivo del paisaje cultural Nariñense denominando a cada uno con un nombre que representa la historia local (Agustín Agualongo), e paisaje natural de la región (valle de Atríz) y el más importante elemento de la cultura gastronómica (el Cuy). Una obra de carácter contemporáneo que alude a la tradición local interpretada para un instrumento que hace parte del universo de la música regional de las

bandas y las orquestas y que en el recital se pretende mostrar en carácter de solista y en la música de cámara.

4.3 MARCO CONTEXTUAL

El recital se desarrolla en el contexto del programa de Licenciatura en Música ofrecido por la Universidad de Nariño desde el año de 1993 el cual está dirigido a la formación de Licenciados en Música cuya misión, de acuerdo con el Proyecto Educativo del Programa (PEP) es “Formar profesionales de la música en las áreas de pedagogía musical, la interpretación; creación; investigación y producción musicales, con principios éticos, pensamiento crítico y sensibilidad social, que mediante la racionalidad comunicativa, desarrolle las facultades para interpretar y afectar en sentido constructivo la realidad regional y nacional a partir de la transformación de los objetos de conocimiento favoreciendo el desarrollo del ser personal y social, con criterios eco-armónicos y en el contexto de la pertinencia cultural”.

El programa de Licenciatura ofrece una formación instrumental que va de primero al décimo semestre con clases individuales orientadas a la adquisición de las técnicas de interpretación instrumental que conjugan varias competencias relativas al conocer, al hacer y al ser que se traducen en la formación de intérpretes de diferentes repertorios épocas y estilos.

El recital interpretativo está contemplado como requisito de grado, tiene carácter público y constituye una forma de proyección del programa y el estudiante hacia la comunidad.

5. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS A PRESENTAR

5.1 GRAND DÚO CONCERTANTE OP.48 – CARL MARÍA VON WEBER

Consideraciones Generales: Carl María von Weber fue una de las figuras más sobresalientes del Romanticismo alemán. Además de mostrarse como un versátil compositor también fue un destacado pianista de la época, lo cual sumado a su importante relación de amistad con el gran clarinetista Joseph Heinrich Baermann, ha sido un factor determinante en la creación del Gran Duo Concertant para Clarinete y piano. Además es notable el impulso que esta relación con Baermann dio a Weber para convertirse en uno de los compositores románticos más prolíficos para el clarinete.

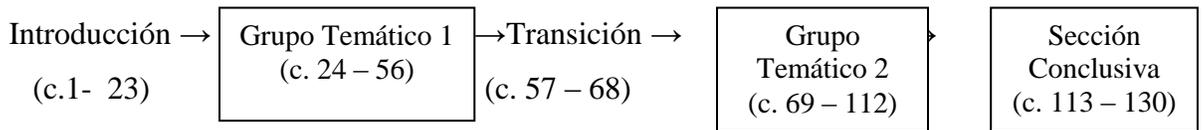
El Gran Duo es la última pieza compuesta por Weber para Clarinete y es único entre su repertorio para clarinete por varias razones. En primer lugar es una obra donde el acompañamiento subordinado a una línea solista de gran virtuosismo, presente en sus anteriores obras, se reemplaza por una yuxtaposición igual de dos partes solistas virtuosas (clarinete y piano). Esto pone nuestra visión en un dúo en el verdadero sentido de la palabra, donde se evidencia siempre un constante intercambio de melodía y acompañamiento entre estas dos partes con un gran sentido contrapuntístico, lo cual fue un rasgo que alimentó en cierta medida sus futuras producciones operísticas.

Otra razón que distingue esta pieza entre el repertorio de Weber es que fue la única pieza que no fue escrita para Baermann. En su lugar, Weber la escribió para Johann Hermstedt, renombrado clarinetista asociado más a menudo con otro de los compositores románticos para el clarinete, Louis Spohr. Weber y Hermstedt realizaron el gran estreno de la obra, anotando que varios de los pasajes resultan difíciles porque requieren ser ejecutados por manos de gran tamaño como las que poseía Weber. A lo anterior agregó Harold Schoenberg: “Algunos de los tramos que escribió no pueden ser tocados por seres humanos normales”

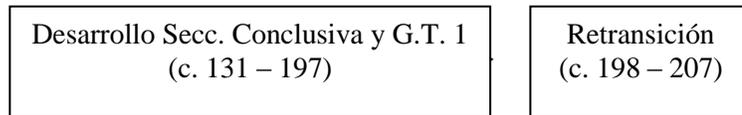
ESTRUCTURA GENERAL

I Movimiento: *Allegro con Fuoco*

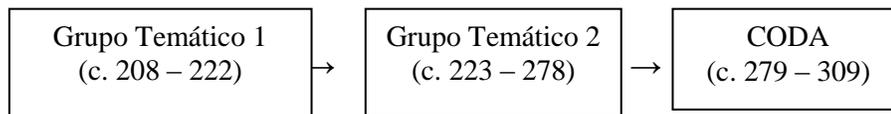
EXPOSICIÓN:



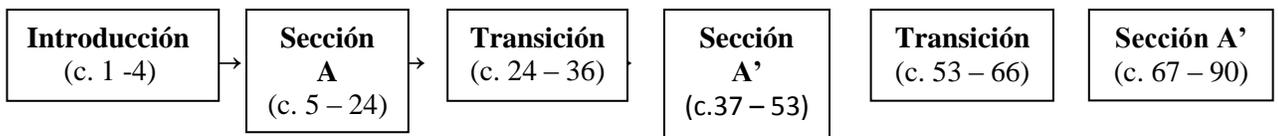
DESARROLLO:



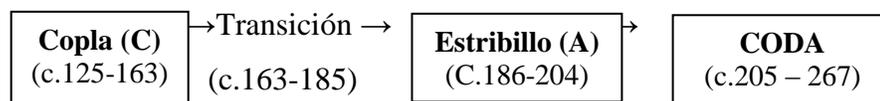
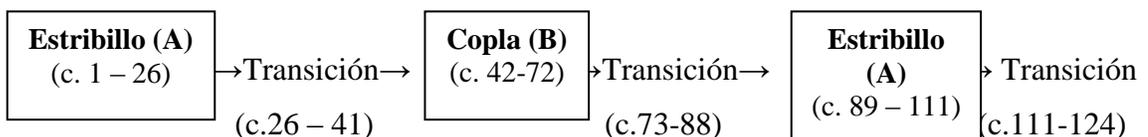
REEXPOSICIÓN:



II Movimiento: *Andante con Moto*



III Movimiento: *Rondo Allegro*



NATURALEZA COGNITIVA

Dificultades Técnicas: El Gran Duo Concertante, es una obra que nos sugiere definitivamente un Weber maduro donde se elimina definitivamente el concepto de clarinete con acompañamiento de piano para dar paso a una obra donde ambos instrumentos desempeñan roles de igual importancia. Esto se convierte en una gran responsabilidad a la hora de construir una interpretación porque tanto el clarinete como el piano deben demostrar la versatilidad de mostrarse como melodía y en ocasiones como acompañamiento. Uno de los retos técnicos más significativos de esta pieza es la enorme variedad a nivel de la dinámica y articulación, elementos que realzan estilísticamente el carácter romántico de esta pieza y que deben ser recreados rigurosamente por el clarinete y el piano. Particularmente, el primer movimiento y el rondó del tercer movimiento presentan diseños cromáticos y escalísticos de gran virtuosismo que marcarán la energía e intensidad de la obra.

Por otra parte, el intenso lirismo del segundo movimiento debe reflejar la concepción romántica del compositor a través de una evidente expresividad del clarinete enmarcada en una densa armonía del piano.

Estructura Tonal: La obra se desarrolla en un marco tonal de Mi bemol Mayor, tanto en el primer como en el tercer movimiento, mientras que el segundo, tiene como centro tonal el relativo de esta tonalidad, es decir Do menor.

Estructura Rítmica:

-Primer Movimiento: Compás Partido

-Segundo Movimiento: 3/4

-Tercer Movimiento: 6/8

La mayor actividad rítmica se encuentra en el primer y tercer movimiento donde tanto el clarinete como el piano interactúan con varios motivos ritmo-melódicos, a diferencia del

segundo movimiento, donde la actividad rítmica se vuelve estable con diseños rítmicos reiterativos en el acompañamiento y largas frases en la melodía.

Duración de la Obra: 22 minutos

NATURALEZA PRAGMÁTICA

PRIMER MOVIMIENTO

Aspectos Técnicos:

Introducción

-Indicación de Tempo y Carácter: Allegro con Fuoco

-Métrica:

-Tonalidad: Eb Mayor

Aspectos Relevantes:

-Comienza con un pasaje escalístico en Mib Mayor, el cual recibe una respuesta arpegiada del clarinete, finalizando con la reiteración de un pequeño diseño rítmico presentado tres veces en diferentes octavas. *Ver Fig. 1.*



Figura 1.

-En el c.12 se presenta una breve tonalización al V, para finalizar este primer planteamiento con una semicadencia.

-En la reiteración de este planteamiento introductorio la melodía del clarinete cambia, mostrando un discurso más fluido y terminando ya en una cadencia auténtica perfecta en el c.24.

Exposición:

G.T.1:

-El primer planteamiento temático inicia a partir del c.25 con ante compás de 3 corcheas, mostrando inicialmente una textura de melodía más acompañamiento.

-El acompañamiento inicial genera movimiento a nivel rítmico debido a su diseño arpegiado, soportado por un pedal que efectúa la siguiente progresión básica: I – VI – II – V hasta el compás 31.

-A partir del c.32 el piano propone un movimiento de carácter imitativo, utilizando parte del material melódico-rítmico de la introducción. *Ver Fig.2.* Este movimiento es conducido hacia el c.38, donde se recupera la textura inicial de la Exposición, presentando ahora un acompañamiento homorrítmico de negras sobre una melodía del piano.



Figura 2.

-A partir de la letra B, la textura evoca un cierto movimiento homofónico entre el clarinete y el piano. *Ver Fig.3.*



Figura 3.

-Este movimiento culmina con una gran actividad rítmica en el piano (c.51-56), que alterna movimiento escalístico y arpegiado para conducir a la transición.

Transición:

-Como elemento novedoso se destaca en la transición los trinos descendentes del piano, que acompañan el movimiento del clarinete, impulsado siempre desde el tiempo débil del compás. Ver Fig. 4.



Figura 4.

-Este movimiento es continuado por un gran pedal sobre el V/V, que pretende trasladar el centro tonal al V de la tonalidad axial para dar paso al 2do grupo temático. Este pedal sostiene una serie de sextas y terceras de la mano derecha que se mueven de manera cromática y que por su carácter de consonancias imperfectas, generan mayor tensión y expectativa con respecto a lo que continuará en la siguiente sección.

G.T.2:

-En el c.69 inicia el Segundo Grupo temático con un inicio tético de la melodía, que contrasta con el G.T.1 por tener un carácter más lírico y por su diseño predominantemente realizado por grados conjuntos, aunque conserva el diseño arpegiado inicial del acompañamiento en el piano.

-Este primer planteamiento presenta una clara estructura periódica paralela 9+9 que finaliza en el compás 87.

-A partir del c.87, el G.T.2 retoma una pequeña célula rítmica de negra más corchea presentada anteriormente en la introducción, para destacarla ahora con carácter temático. *Ver Fig.5.*



Figura 5.

-Por otra parte se intensifica el ritmo armónico en este fragmento incluyendo algunas pequeñas tonalizaciones por medio de dominantes secundarias, con el objetivo de generar contraste en el diálogo planteado entre el clarinete y el piano usando el material anteriormente descrito.

-A partir del c.106 se presenta una extensión de la tónica (S1b) estableciéndose con centro tonal temporal a partir del c.110.

Sección Conclusiva:

-Se compone de un diseño de 6 compases dividido en dos fases: 1. Ascenso por saltos considerables complementado por un descenso de carácter escalístico; 2. Tensión a través de un acorde de A semidisminuido con séptima, el cual resuelve a un movimiento de II-V. Ver Fig.6.



Figura 6.

-En la reiteración de este diseño se incluye ya el clarinete apoyando la melodía de la mano derecha del piano.

-A partir del c125, se retoma el movimiento cromático de sextas propuesto en la transición anterior, pero ahora sobre un pedal de Sib.

Desarrollo:

-Inicia con una combinación del acompañamiento de G.T.1 con el planteamiento melódico de la Sección Conclusiva de la Exposición.

-Se genera un diálogo entre el clarinete y el piano con el diseño inicial de la Sección conclusiva anterior utilizando además dominantes secundarias, lo cual culmina con la repetición de la segunda parte de este diseño en el compás 143, finalizando con un acorde aumentado (Sib aug /9add).

-A partir del c.144 se desarrolla de manera polifónica el tema de la introducción presentado inicialmente por el clarinete. Ver Fig.7.

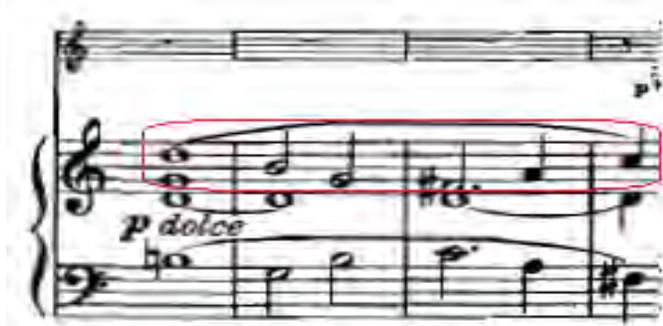


Figura 7.

-A partir de 152 con antecompás se retoma el diseño introductorio del piano y el clarinete con variantes de tipo armónico.

-c.161: reaparece en otro contexto el diseño de la sección conclusiva, esta vez con una función transitoria que da paso al desarrollo del motivo introductorio del piano, con un diseño imitativo que además se encuentra elidido. Ver Fig.8.



Figura 8.

-A partir de 174, continúa desarrollándose el material de G.T.1, en diferentes contextos armónicos.

-c.191: Se presenta un movimiento homofónico entre el clarinete y el piano, contrastante dentro de este desarrollo.

Retransición:

-Del c.197 a 204 se presenta nuevamente un diseño imitativo a manera de Stretto, donde el diseño del tema introductorio asciende por terceras. *Ver Fig.9*

The image shows a musical score for two staves, likely clarinet and piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score consists of several measures. Blue arrows point to specific notes in both staves, indicating imitative entries. The top staff has a melodic line that ascends by thirds. The bottom staff has a more rhythmic accompaniment. The text 'sempre cresc. sf' is written above the first few measures of the top staff.

Figura 9.

-Lo anterior llega hasta el c.205. A partir de allí se presenta un diseño arpegiado ascendente en el clarinete y acórdico en el piano basado en el V de la tonalidad axial, como anuncio de la Reexposición.

Reexposición:

-La Reexposición inicia con el planteamiento introductorio del clarinete y el piano hasta el c.218, luego se presentan 4 compases de puente conector en el acorde de I7.

-El anterior puente conecta directamente con G.T.2 en IV, omitiendo una Reexposición literal con G.T.1. Se repite la misma estructura de periodo paralelo (9+9) propia de este planteamiento temático de G.T.2.

-A partir del c.241 se retoma la célula rítmica extraída de la introducción, dándole un desarrollo más amplio a nivel armónico y con evidentes contrastes a nivel textural por el continuo cambio en el diseño del acompañamiento.

-A partir del c.267 se retoma el diseño melódico de la Sección Conclusiva de la Exposición, pero ahora en la tonalidad axial (Eb), finalizando en una semicadencia que abre paso a la Coda.

CODA:

-La Coda comienza con una reminiscencia literal del Tema Inicial de G.T.1, seguido por un planteamiento complementario que va desde el c.289 hasta el c.293.

- Entre el c.294 y 297 se hace una evocación al diseño melódico homofónico presentado en el Desarrollo para dar paso a un último diseño imitativo del planteamiento introductorio, presentado de manera ascendente cuyo inicio se basa en las notas del acorde de I (Eb). *Ver Fig. 10.*

The image shows a musical score for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in Eb major (three flats). The top staff contains a melodic line with several phrases, each starting with a red square box and an arrow pointing right, indicating a specific rhythmic or melodic motif. The grand staff below shows a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands, mirroring the melodic phrases in the top staff. The overall texture is homophonic.

Figura 10.

-A partir de 306 se da una prolongación de la cadencia y extensión final de la Tónica en un diseño nuevamente homofónico entre el clarinete y el piano.

-Sin embargo el final de este movimiento se da en un acorde de disposición cerrada pero en posición de Tercera y no en posición de Tónica como se espera habitualmente para una resolución final.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Aspectos Técnicos:

-Indicación de Tempo y Carácter: Andante con Moto

-Métrica: 3/4

-Tonalidad: Do menor

Introducción:

Aspectos Relevantes:

-Comienza con una melodía de inicio tético en el clarinete, que busca un ascenso suave sin grandes saltos hacia el LA, ornamentado por un doble bordado, que genera expectativa a través de la semicadencia del c.4. Ver Fig.11.

The image shows a musical score for the second movement. It consists of three staves. The top staff is for the clarinet, with a melody that starts on a half note and is followed by a series of eighth notes. The middle and bottom staves are for the piano, with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Andante con moto' and the dynamics include 'pp' (pianissimo). A red 'V' is marked at the end of the first measure of the piano accompaniment.

Figura 11.

-El acompañamiento generalmente presenta un movimiento acórdico que se mantiene de manera continua.

Sección A:

-A partir del c.5 se presenta una estructura periódica (4+4) con un diseño melódico similar pero reiterado en dos octavas diferentes.

-Armónicamente se efectúa un movimiento básico I-IV-V finalizando en semicadencia en el compás 12.

-El ritmo armónico y la actividad rítmica se mantienen estables debido al diseño reiterativo del acompañamiento.

-Posteriormente a partir del c.13 se presenta un grupo de frases que van hasta el c.24. La progresión armónica se resume a I-IV-I(9b)-VI-VI7 pero terminando en una cadencia auténtica sobre la tonalidad axial.

Transición:

-En la Transición se alternan diseños escalísticos con arpeggios interpretados de manera octavada por el pianista.

-La densidad armónica se incrementa por un movimiento homofónico de voces sobre las cuales se forman acordes compuestos.

-La transición finaliza con una reiteración de la nota Fa con *ritardando* en el compás 36.

-Se trata de un ásaje transitorio modulante que prepara un cambio de tonalidad y de modo para presentar la siguiente sección A' en Sol Mayor.

Sección A':

-Comienza con una leve variante rítmica y armónica del diseño melódico de la Introducción. *Ver fig.12.*

Figura 12.

-Se genera un contraste con respecto a todo lo anterior debido a que la presentación de esta nueva sección está en Sol mayor, promoviendo un contraste desde el punto de vista del modo.

-Entre el c.41 y 44 se presenta una frase donde hay una complementariedad melódica entre el clarinete y el piano.

-Del c.45 al 48 hay una frase diseñada con una misma estructura melódica de dos compases, sobre un acompañamiento homorrítmico de corcheas, que va de I a VI (ubicado temporalmente en Sol Mayor).

-La siguiente frase conduce al compás 53 donde hay una semicadencia con el V de la tonalidad axial.

Transición:

-Esta transición desarrolla nuevamente el material presentado en la anterior transición pero ahora con la participación del clarinete, descendiendo de manera secuencial hasta el compás 59 donde se presentan dos frases finales.

-La primera frase final está diseñada a partir de una estructura de dos compases que finaliza sobre un acorde de F#°7 con un arpeggio descendente en la mano izquierda del piano en el c.62. Ver Fig.13.



Figura13.

-La última frase (c.63-66) presenta un rasgo particular: El planteamiento temático inicial del c.5 expuesto ahora a través de una técnica de disminución. Ver Fig.14



Figura 14.

-Esta última frase presenta una melodía complementaria en la mano izquierda del piano y su movimiento armónico se resume a la progresión I-II-V sobre la tonalidad axial, terminando en una semicadencia.

-A partir de estas dos últimas frases se retoma el movimiento a través de una textura de melodía con acompañamiento, donde el acompañamiento vuelve a presentar un movimiento homorrítmico de acordes y también diseños octavados sencillos que complementan la melodía y conectan las frases.

Sección A:

-Inicia con una reiteración literal de los cuatro compases introductorios, aunque ya con ciertas variantes en el diseño del acompañamiento. *Ver Fig.15.*

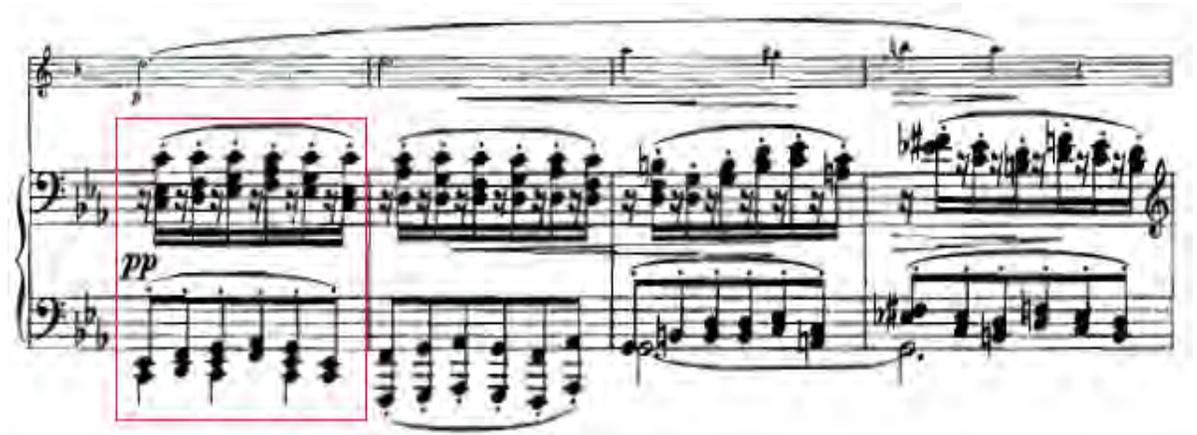
The image shows a musical score for piano. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and another bass clef staff at the bottom. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first four measures of the piece are shown. The first measure in the middle bass staff is enclosed in a red rectangular box. The dynamic marking 'pp' is written in the first measure of the bottom bass staff. The music features a homorhythmic accompaniment with simple octave patterns.

Figura 15.

-Continúa con una reiteración de la primera frase del tema exactamente hasta el c.76, después de lo cual se modifica el diseño melódico para conectar con un grupo final de tres frases (4+4+6) que comienza a partir del c.77.

-En este grupo final de frases se promueve un movimiento cadencial conclusivo: la primera frase presenta I-VII de V; la segunda presenta V6/4 -V sobre un pedal de sol en blancas y la tercera frase ya es una prolongación de la cadencia a través del movimiento I-V-I,

reforzando el carácter conclusivo a través del uso exclusivo del registro grave en el piano y el descenso gradual de medio a grave en el registro del clarinete, teniendo en cuenta además la indicación de *morendo* en un nivel dinámico *pp*.

TERCER MOVIMIENTO

Aspectos Técnicos:

-Indicación de Tempo y Carácter: Allegro

-Métrica: 6/8

-Tonalidad: Eb Mayor

Aspectos Relevantes:

Estribillo (A):

-La primera frase de 8 compases presenta el material temático principal del estribillo en los primeros 4 compases reiterándolo en los siguientes 4 compases con una marcha armónica general de I –VI. Ver Fig.16.

The image displays a musical score for a Rondo in 6/8 time, marked 'Allegro'. It features two systems of music. The first system consists of a piano part (left) and a clarinet part (right). The piano part begins with a dynamic marking of *p* and includes a *rit. grazia* marking. The clarinet part also starts with *p*. The second system continues the piano and clarinet parts. The piano part has a *p* dynamic marking. The clarinet part has a *p* dynamic marking. Red annotations are present: 'Eb: I' under the first measure of the piano part, 'V/Vi Vi' under the fifth and sixth measures of the piano part, and 'b2. V' under the fifth measure of the clarinet part.

Figura 16.

-Del c.9 -12 se presenta una nueva frase sobre un pedal de V sobre el cual se efectúa un diálogo entre clarinete y piano.

-La siguiente frase se encuentra diseñada a partir de arpeggios y con un contorno melódico arqueado y reiterativo sobre un constante giro de I-V-I.

-En el compás 17 hay una elisión donde finaliza la frase anterior y comienza una frase de 10 compases que presenta un movimiento armónico de tipo plagal (IV –I) *Ver Fig.17*, cuyo diseño melódico finaliza en el c.26 con una cadencia auténtica perfecta, donde además hay una elisión con el inicio de la Transición.



Figura 17

Transición:

-La transición es realizada por el piano y consiste en un movimiento ascendente y descendente basado en arpeggios y escalas sobre los acordes de Eb y B°7 hasta el compás 33.

-A partir del c.34 el discurso armónico se mantiene en un V/V bajo un nuevo diseño rítmico, complementado con una reminiscencia del Material Temático inicial del estribillo expuesto por el clarinete en el registro grave. *Ver Fig.18*.

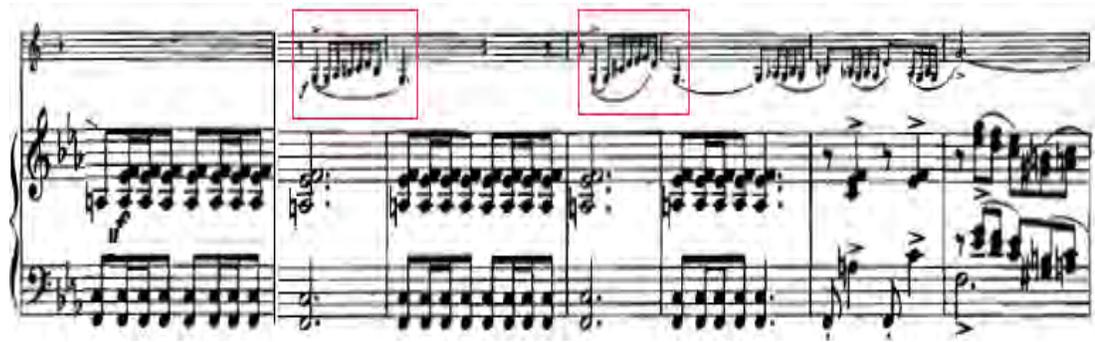


Figura 18.

-Esta reiteración del material temático se intensifica rítmicamente a partir del c. 37 con el fin de conducir la tensión hacia la presentación de la primera Copla en el compás 42. Ver Fig.19.



Figura 19.

Copla (B):

-El diseño melódico de esta primera copla está basado en el material temático del estribillo. Ver Fig.20, comenzando con una estructura tipo periodo paralelo asimétrico (6+7) y sobre una progresión armónica básica I-V-I.



Figura 20.

-Posteriormente se presenta un grupo de tres frases: La primera (c.54-58) presentando una variante del motivo rítmico característico del estribillo. *Ver Fig 21*; La segunda (c.59-64) retoma parte del material temático complementario del estribillo, y la tercera frase (c.66-73) presenta un nuevo diseño cromático reiterativo con un movimiento armónico que describe una cadencia auténtica perfecta I-IV-V-I, resumida nuevamente desde el compás 71. *Ver Fig.22.*



Figura 21.



Figura 22.

-En el compás 65 con anacrusa se presenta un eslabón conector del piano que se mueve de manera ascendente, a través de grados conjuntos y cromatismos.

-Todas las frases presentes en esta sección se encuentran elididas, lo cual sugiere una actividad melódica y rítmica más intensa para esta sección.

Transición:

-La transición ahora sugiere un diseño melódico por grados conjuntos que es tomado a manera de diálogo por el piano y el clarinete en el marco de una progresión básica I-V. Ver Fig.23.



The image shows a musical score for a transition. It features two staves: a piano part on the left and a clarinet part on the right. The piano part has a steady accompaniment of eighth notes. The clarinet part has a melodic line with a red oval highlighting a specific phrase. The score includes dynamic markings such as *ritardando* and *cresc.* (crescendo). A measure number '85' is indicated above the clarinet staff.

Figura 23

-Esta progresión es interrumpida hacia el compás 85 donde se encuentra un pedal de Bb soportando un acorde de B[°]7 que conduce a Bb7 como dominante de la tonalidad axial.

Estribillo (A):

-El estribillo expone nuevamente la melodía de manera literal pero con variantes a nivel del diseño rítmico-melódico del acompañamiento. Ver Fig.24.



The image shows a musical score for a chorus section. It features two staves: a piano part on the left and a clarinet part on the right. The piano part has a steady accompaniment of eighth notes. The clarinet part has a melodic line with a red oval highlighting a specific phrase. The score includes dynamic markings such as *legato* and a key signature change to E major.

Figura 24.

-Otra variante importante se da a partir del c.105 donde la llegada a tónica presentada en el estribillo inicial es remplazada por un diseño melódico que conduce hacia una cadencia rota o deceptiva en el c.108. Ver Fig.25.



Figura 25.

-Finaliza con un eslabón conector de dos compases entre el piano y el clarinete elaborado sobre A[°]7, con grados conjuntos ascendentes y con un carácter moduladorio, debido a que se usa como VII de Sib menor.

Transición:

-La transición se compone de un grupo de tres frases, las dos primeras con un mismo diseño melódico compuesto por un recuento del material complementario del estribillo de A más un complemento elaborado sobre grados conjuntos ascendentes. Ver Fig.26.



Figura 26.

-La estructura de estas frases es de 5+5+4, donde la primera y segunda conservan el mismo diseño pero variando la altura y la tercera es una prolongación del complemento de las dos primeras, evocando además material temático del primer movimiento. Ver Fig.27. Esta última frase sugiere una preparación para el centro tonal de la siguiente sección porque finaliza en Ab7 como dominante de Db mayor.



Figura 27.

Copla (C):

-Esta sección sugiere un contraste más marcado debido a que el movimiento melódico presenta un carácter más lírico en legato. Armónicamente hay un contraste muy marcado por presentarse esta sección en Db Mayor.

-La primera frase (c.125-136) describe una progresión básica de I-ii7-V7-I. El diseño

-Continúa con un eslabón conector que se presenta entre cada frase de esta sección y es tocado por el piano, como una remembranza del Tema principal del Estribillo.

-La segunda frase (c.138-145) se presenta en el relativo menor de Db mayor, evocando el giro armónico que se presenta inicialmente en el estribillo I-VI.

-Nuevamente reaparece el eslabón conector en el piano en el c.145 sobre la función de dominante.

-La tercera frase (c.147-154) se traslada al directo menor de Db realizando una progresión I-IV-I-V de VIIb-VIIb.

-La siguiente frase (c.155-163) describe un gran ascenso melódico y además presenta un claro retorno al centro tonal de esta sección hacia el c.159 estableciéndolo a través de un V en c.161-162.

Transición:

-A partir del c.164 se presenta un diálogo entre piano y clarinete utilizando material temático del estribillo en el piano y un diseño derivado de la última frase de esta sección en el clarinete. *Ver Fig. 28.*



Figura 28.

-A partir del c.176 se presenta una pequeña variación del tema como preámbulo a la nueva aparición del estribillo, pero dos octavas más abajo del original, conservando el discurso armónico inicial.

Estrillo (A):

-Este estribillo se diferencia de los anteriores porque es donde más se intensifica la actividad rítmica del acompañamiento, combinando un movimiento continuo de semicorcheas soportado por un movimiento acórdico en la mano izquierda del piano. *Ver Fig. 29.*



Figura 29.

-A partir del c.194 se modifica el discurso melódico inicial del Estribillo, utilizando parte del motivo inicial del Tema combinado con trinos en el marco de una extensión de la tónica I-V-I hasta el compás 204, terminando en semicadencia sobre el V de la Tonalidad Axial.

CODA:

-El planteamiento conclusivo se basa en un diseño cromático reiterativo tomado de la copla (B) y complementado por trinos. *Ver Fig.30.*



Figura 30.

-Las frases son estructuras de dos compases que se reiteran literalmente y están conectadas por pasajes escalísticos como por ejemplo el de c.209-210 o el de c.215-216.

-En la frase que inicia desde el c.217 se presenta un diálogo entre piano y clarinete.

-A partir del c.225 el eslabón conector se vuelve más extenso utilizando predominantemente los cromatismos en el movimiento y conduciendo nuevamente al planteamiento conclusivo principal en el c.231.

-A partir del c.235 se presenta una elaboración más extensa del material melódico de esta sección a través de un continuo movimiento por grados conjuntos hasta el c.242.

-El diseño cromático de semicorcheas principal de esta sección siempre está complementado por una línea melódica similar en la mano derecha del piano que se encuentra generalmente a una distancia de tercera o de sexta, permitiendo mayor movimiento melódico a través del uso de consonancias imperfectas.

-El punto de mayor tensión en esta CODA se encuentra en c.243-247, donde la armonía presenta un acorde de F#°7 que pasa posteriormente a la dominante y resuelve a la tonalidad axial desde el c.246.

-En e c.251 se retoma un diseño perteneciente al material temático de la copla (B) que describe un arpegio descendente en corcheas sobre B^{°7}, cuya intención es la de conducir a la dominante para resolver finalmente en el c.254.

-c.254 y 255: Preámbulo rítmico construido sobre acordes de tónica para preparar el planteamiento conclusivo final.

-El planteamiento final que inicia desde el c.256 presenta un diálogo constante de pasajes escalísticos entre el clarinete y piano tomado textualmente de la frase del c.217, pero sobre la base de un acompañamiento acórdico que se mantiene homorrítmico hasta el final.

-A partir del c.262 la conclusión se caracteriza por un movimiento contrario entre el clarinete y la melodía de semicorcheas del piano sin dejar de mencionar la dinámica en *ff* y también el contraste en el diseño rítmico lo cual intensifica la llegada a los tres acordes finales de este movimiento.

5.2 PREMIÈRE RHAPSODIE FOR CLARINET-CLAUDE DEBUSSY

Consideraciones Generales: La Rapsodia es una pieza musical característica del Romanticismo conformada por diferentes secciones temáticas conectadas libremente entre sí pero sin guardar ningún tipo de relación entre ellas. Generalmente presentan dos secciones contrastantes, una lenta y dramática, y otra rápida y enérgica, caracterizándose como una composición de efecto brillante.

El origen etimológico de la palabra proviene del griego *Rhapsoidia* (*rhaptein*=ensamblar; *aidein*= canción) y significa literalmente “*canción ensamblada*. Con esta palabra se denominaba antiguamente a los fragmentos de poemas épicos (especialmente los de Homero) recitados de manera independiente en la Antigua Grecia, lo cual se adaptó a la música para designar a aquellas piezas musicales construidas a partir de fragmentos de

otras obras o de aires populares como por ejemplo las *Rapsodias Húngaras* de Liszt o las *Rapsodias Eslavas* de Dvorak.

En Diciembre de 1909, el Conservatorio de Paris le encargó a Debussy una pieza de concurso para el final del año escolar, sin alcanzar a predecir que la creación que surgió de este encargo se convertiría más adelante en una de las obras más importantes dentro del repertorio para clarinete. Para Enero de 1910, la *Primera Rapsodia para Clarinete y Piano* ya estaba terminada y para el siguiente año Debussy presentó su propio arreglo de la pieza para Clarinete y Orquesta.

Esta obra pertenece a la corriente impresionista y su género musical es la Rapsodia. No se establece en ella un marco tonal definido, sin embargo, se puede hablar de una mezcla de tonalidad y modalidad.

El esquema general de la estructura de esta obra es A-B-A con Introducción y Coda, donde el manejo temático interno se presenta asimétricamente y predomina una armonía modal con presencia de acordes de cuartas y quintas, escalas por tonos enteros, generando una gran densidad armónica, lo cual se constituye como una de las principales características de la música impresionista. Además el manejo evidentemente expresivo que se le da a la dinámica es otro rasgo que contribuye al logro de un color particular de la pieza.

Estructura General- Primera Rapsodia para Clarinete y Piano, Claude Debussy

 Introducción 	Sección A: Exposición				Sección B: Desarrollo						
	Tema A + Tema B + <i>Cadenza</i>				A + Puente	C (<i>c - b' - c'</i>) + Puente		D (<i>d - e - d'</i>) +		B'	
c.	1-10	11-20	21-28	29-39	40-44	45-57	58-89	90-95	96-131	132-139	
 Puente a la Reexposición 		Sección A' Reexposición				Coda		+ Complemento Cadencial			
			A + B'' + Sec. Conclusiva								
c.	140-151		152-157	158-162	163-168		169-196		197-206		

NATURALEZA COGNITIVA

Dificultades Técnicas: La Rapsodia para Clarinete de Claude Debussy, es una pieza donde el contraste entre un marcado lirismo y una desbordante energía sugieren un alto grado de destreza técnica y madurez interpretativa por parte del intérprete. A lo largo de la primera sección de esta obra, las extensas frases complementadas con un rico trabajo a nivel dinámico, exigen un buen nivel de resistencia y un dominio expedito y homogéneo de todos los registros del instrumento, explotados por el compositor. En la sección contrastante (a partir del c.96), el intérprete requiere de un acertado manejo de la técnica para resolver pasajes escalísticos modales, otros con complejos saltos y diseños cromáticos de gran virtuosismo que marcarán la energía e intensidad de esta sección.

Por otra parte, el intérprete se enfrenta a otra dificultad frente a la obra, relacionada con el manejo preciso de los cambios de *Tempo*, un aspecto que debe ser manejado con gran rigurosidad, debido a que a través de este aspecto el compositor otorga a la pieza un carácter ligeramente improvisatorio, propio del estilo Rapsódico.

Estructura Tonal: La obra presenta una mixtura entre tonalidad y modalidad, desarrollándose principalmente sobre la Escala de *Reb Mixolidio* y además con un amplio uso de acordes compuestos (acordes de 7°, 9°, 11°).

Estructura Rítmica: El compositor inicia con una métrica de 4/4, sin embargo durante el desarrollo de la obra la métrica se altera, utilizando otras medidas de división binaria: 3/4 y 2/4.

En la primera gran sección no existen patrones rítmicos característicos, dado su carácter improvisatorio. Sin embargo, la segunda sección presenta un patrón rítmico de acompañamiento en semicorcheas, presentado por el piano a partir del c.96.

Duración de la Obra: 9 minutos

NATURALEZA PRAGMÁTICA

Aspectos Técnicos

Introducción

Compases 1-8

- **Indicación de Tempo y Carácter:** “Ensoñadoramente Lento” - *Rêveusement lent* =50

-**Compás:** 4/4

-**Tonalidad:** Sol bemol Mayor

Aspectos Relevantes: -El primer compás expone un *fa* reforzado en tres octavas, establecido como un pedal de dos compases, resuelto siempre en la última nota del tresillo de corcheas (do becuadro).

-El Clarinete expone la primera célula motivica de tres notas en el compás 2, que complementa el expuesto anteriormente por el piano.

-La segunda vez que el piano expone el diseño inicial, el *Fa* se dirige hacia un *Dob*. En las dos veces el piano realiza un descenso cromático. *Ver Figura 31.*

-El clarinete presenta una elaboración ritmo-melódica inicial del material anterior a través de pasajes escalísticos y cromáticos, a los cuales el propio Debussy denominaba con el nombre de *arabesco*. Este diseño es una mezcla de tetracordios de dos modos: *Frígio* y *Lidio*, obteniendo la siguiente construcción: (Lidio:T-T-T + Frígio: T-1/2t -T)

-El movimiento armónico se resume a un tránsito de *Fa* a *Dob* para terminar en una mezcla de modos construida sobre *Reb*.

Figura 31

-Compases 9-10: Sobre un pedal de Reb en el bajo, se realiza una progresión de tresillos de corchea en la mano derecha del piano, la cual ya supone un diseño sobre el modo *mixolidio*, aunque se debe tener en cuenta que la armadura de clave es de Sol bemol Mayor.

-El carácter cambia debido a la indicación de *doux et égal* (dulce e igual).

Exposición

Tema A

Compases 1-20

Aspectos Relevantes:

-El tema se expone en el Clarinete con una indicación de *doux et pénétrant* (dulce y penetrante), mientras el piano mantiene el diseño rítmico anterior de tresillos como acompañamiento. Ver Fig.32.

-Las pequeñas variantes del movimiento melódico del bajo muestran el uso de otra nueva combinación modal: *mixolidio-lidio*, como base del movimiento armónico, conservando como centro el Reb (Pedal).

-Amplio uso de acordes con séptimas y novenas, un rasgo predominante de la enriquecida sonoridad del estilo impresionista.

-Los compases 18-20 son una pequeña transición que conduce a la modulación que se establece a continuación. En el compás 20 ya se establece una dominante de la nueva tonalidad de Re Mayor siguiente (La).



Figura 32.

Tema B

Compases 21-28

-Tonalidad: Re Mayor

Aspectos Relevantes:

-El Tempo se modifica gracias a la indicación inicial **Poco Mosso**, reforzado por el diseño rítmico de la mano derecha del piano. *Ver Fig.34.*

-Se desarrolla sobre la tonalidad de Re Mayor pero presenta ciertos momentos donde la armonía se torna modal a través de un diseño armónico sobre Re Lidio.

-El bajo expone un nuevo diseño rítmico asincopado para el acompañamiento, donde se evidencia un movimiento cromático de blancas, durante 4 compases. *Ver Fig. 33.*



Figura 33.

-En el compás 25 el piano realiza una imitación del Tema B, pero superpuesta a una tercera superior, alternado con un diseño complementario en fusas del Clarinete, construido sobre arpeggios de acordes alterados que incluyen diseños de tonos enteros.

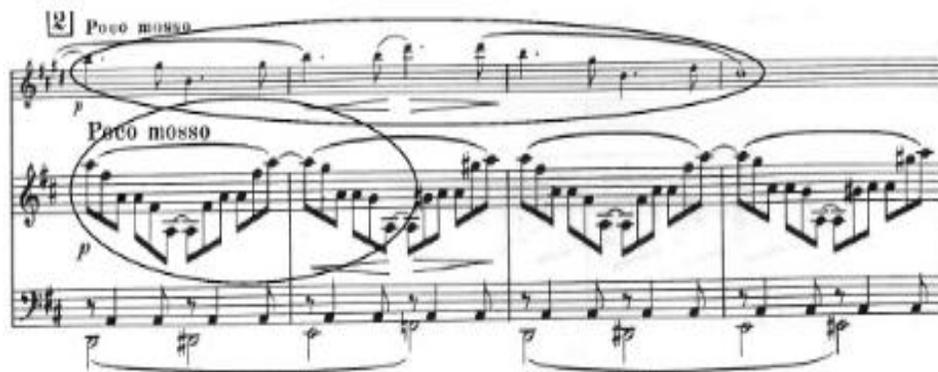


Figura 34.

Cadenza

Compases 29-39

Aspectos Relevantes:

-La cadenza del Clarinete inicia con la reiteración constante de un diseño ritmo melódico de semicorcheas, cromático y de tres notas transpuesto en diferentes alturas, el cual finaliza con un tresillo que enfatiza este movimiento. *Ver Figura 35.*



Figura 35.

-La indicación de *En Serrant* (estrechando), incrementa el movimiento del Tempo, produciendo una aceleración que conduce hacia *Le Double plus vite* (el doble más rápido), que simultáneamente presenta una indicación de “Scherzando” para el piano.

-Uso constante de Heterometrías.

-A partir de *Le doublé plus vite* se retoma la tonalidad axial (Solb) y se presenta una mayor actividad de la dinámica, con presencia relevante de reguladores que proponen un fraseo específico y finaliza con un *p*, que anuncia lo que vendrá a continuación.

-El Tempo se altera nuevamente debido a la indicación de *en retenat peu à peu jusqu’au Tempo I* (reteniendo poco a poco hasta el Tempo I), con la cual se pretende retomar el tiempo inicial para dar paso al Desarrollo de la obra. *Ver Figura 36.*

-La última escala del Clarinete sugiere un V de Solb (armadura de la tonalidad Axial) para enfatizar la llegada al Desarrollo. *Ver Figura 36.*



Figura 36.

Desarrollo

Tema A

Compases 40-44

-Tonalidad: Sol bemol Mayor

Aspectos Relevantes:

-Comienza con una indicación de carácter *léger et harmonieux* (ligero y armonioso)

-El tema se presenta una octava más arriba del original y el acompañamiento cambia, presentando ahora pasajes escalísticos y arpegiados en el piano, que imitan la sonoridad del Arpa en la orquesta. Esto es una evidencia de un primer desarrollo del material de la Exposición.

-el bajo presenta un movimiento pro grados conjuntos en redondas que sostiene el movimiento arpegiado de la mano derecha.

-Finaliza con una indicación de *Retenu*, enfatizada por el último *perdendosi* presentado en la melodía del Clarinete.

Puente

Compases 45-57

Aspectos Relevantes:

-El Tempo se modifica repentinamente por la aparición de un nuevo *Le doublé plus vite*, que refuerza el carácter transitorio de esta sección.

-El acompañamiento expone un diseño de trémolos octavados para la mano izquierda, reforzados por arpeggios de cuartas en la mano derecha.

-La intervención del Clarinete retoma el diseño planteado en el Tema B, pero ahora elaborado sobre arpeggios de acordes disminuidos con séptima. *Ver Figura 37.*



Figura 37.

-El movimiento melódico tiene una intensificación a partir del compás 51 por los tresillos de corchea del Clarinete, reforzados por el *crescendo*. *Ver Figura 38.*

-Nuevamente se altera el Tempo a partir del compás 53 con la indicación de ***un peu retenu***, que plantea una disminución gradual del Tempo que concluye con el *cédez* del compás 57.

-Entre los c.51-52 hay una sucesión de acordes sobre un pedal de Do#, finalizando en la entrada del *un peu retenu*, donde se presentan acordes de Re#m y Rem y un movimiento melódico de negras en el bajo sobre un pedal de Re. *Ver Figura 38.*

-Desde el compás 55 el Clarinete expone una variante del nuevo motivo expuesto desde el *un peu retenu*, repitiéndolo tres veces para finalizar en el compás 57 con una última variante que conecta directamente con el nuevo Tema del Desarrollo, donde se desarrollará este mismo material de manera más amplia. *Ver figura 39.*



Figura 38.

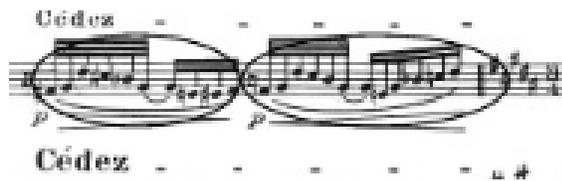


Figura 39.

Grupo de Temas C

-Compases 58-89

Tonalidad: Comienza en La Mayor y transita por SiM-EM, finalizando en Ab Mayor.

Indicación de Tempo y Carácter: *Modérément animé, Scherzando* □□□ =72

Aspectos Relevantes:

-**Subsección c:** Compases 58-75

-Expone un diseño melódico en el Clarinete con predominio de grados conjuntos.

-Se implementan irregularidades rítmicas como el “quintillo” de semicorcheas.

-La dinámica intensifica su actividad por el amplio uso de reguladores, aunque el rango dinámico no sobrepase el *p*.

-El diseño melódico del clarinete en conjunto con los acordes presentados en el piano presentan una ambigüedad tonal entre La Mayor y Mi mayor.

-A partir del compás 62 se emplea pedales sobre *Fa#* y *Si*, sobre los cuales se elaboran acordes en función de subdominante y dominante, pero enmarcados en un gran movimiento cadencial hacia Mi mayor.

-El compás 69 presenta una figuración por grados conjuntos en el clarinete que evoca el modo *mixolidio* construido sobre la nota *Si*. Ver *Figura 40*.



Figura 40.

-A partir del compás 73, el *Si* real sostenido por el clarinete enfatiza el carácter dominante que se resolverá solo hasta en compás 76 cuando finaliza el movimiento de acordes del piano.

-La llegada a este nuevo momento de la música se enfatiza por la presencia del *un peu retenu*, que implica inmediatamente un cambio de atmósfera.

-Subsección b': Compases 76-84

-Desde el compás 76 se establece la tonalidad de Mi Mayor con un diseño armónico elaborado sobre un pedal *Mi-Si* sobre el cual se hace un amplio uso de acordes de novena y otros elaborados con base en superposición de cuartas y quintas. Ver *Figura 41*.

-El tema del Clarinete es una remembranza del Tema B de la Exposición y se presenta con una indicación de *doux et expressif* (dulce y expresivo). Ver *Figura 41*.

-El movimiento de acordes sobre paralelismos de cuartas y quintas es un recurso que recuerda los procedimientos del *Organum* del siglo IX, presente en varias de sus obras como el *Preludio X* de su primer libro de preludios *La Cathédrale engloutie*.



Figura 41.

-Subsección c': Compases 85-91

-Nuevamente se altera el Tempo debido a la presentación del *modérément animé* (moderadamente animado) que incrementa la velocidad del Tempo con respecto a lo anterior.

-Este fragmento está diseñado como un diálogo entre clarinete y piano que retoma el Tema de la subsección c, pero en un contexto armónico diferente, empleando el modo *Eólico* y también el modo *Lidio*, remplazando el diseño anterior que se presentaba sobre Mi Mayor. *Ver Figura 42.*

-Los compases 90-91 presentan un pequeño pasaje de transición bajo la indicación de *même mouvt* (Mismo Tempo), realizado exclusivamente por el piano, en un diseño de tresillos sobre acordes de sexta añadida y séptima menor como funciones armónicas conductoras hacia el nuevo ámbito armónico. *Ver Figura 42.*

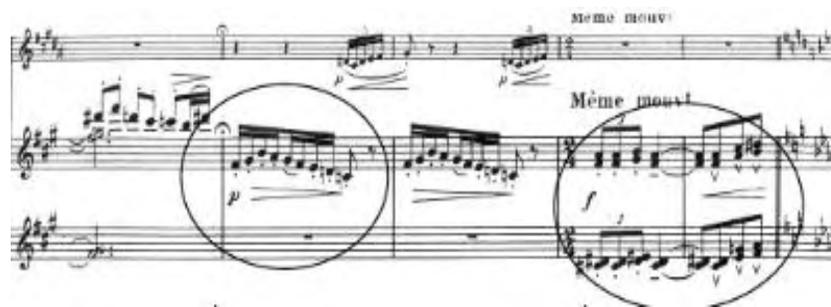


Figura 42.

-Después del cambio de armadura a Lab Mayor, el movimiento rítmico se reactiva por el movimiento de semicorcheas de la mano derecha del piano, sostenida por el pedal de quintas superpuestas elaborado sobre las notas *solb-reb-la-mib*.

Grupo de Temas D

Compases 96-131

-Tonalidad: Lab Mayor

-Compás: 2/4

-Indicación de Carácter: *Scherzando*

Aspectos Relevantes:

-Subsección d: Compases 96-113

-El nuevo material temático es expuesto por el Clarinete, sobre el mismo diseño rítmico que traía el acompañamiento desde el final de la pequeña transición. Este material es una sucesión de cromatismos descendentes que se transpone a diferentes alturas en el registro del Clarinete. *Ver Figura 43.*



Figura 43.

-Subsección e: Compases 114-127

-A partir del compás 114, donde se encuentra una indicación de *più p léger* (poco piano ligero), inicia un interludio del tema basado en progresiones sobre el modo Lidio con el centro tonal en Fab, además de estar elaborado sobre intervalos de cuarta y quinta descendentes. *Ver Figura 44.*



Figura 44.

-El acompañamiento se encuentra elaborado a partir de sucesiones de acordes disminuidos con séptima, con tratamiento enarmónico, y sostenidos por un pedal de Lab en la mano izquierda. Estos acordes se presentan simultáneamente con otros construidos sobre intervalos de sexta pero sin ninguna función adicional a la de colorear la sección con armonías densas, reforzadas con doblajes y disonancias.

- En el compás 124, momento en el cual se presenta un *a tempo* después de un pequeño *cédez* presentado en un solo compás, reaparece disimuladamente en el piano el planteamiento del Tema B, transpuesto a una sexta descendente del original y además bajo

la indicación de *pp espressif, un peu en dehors* (*pp* expresivo, saliendo un poco), lo cual indica que este tema debe escucharse a pesar de encontrarse en *pp* y acompañando como bajo melódico la melodía del clarinete. Ver Figura 45.



Figura 45.

-Subsección d': Compases 128-131

- El pasaje cromático del compás 127 en el clarinete, introduce nuevamente la aparición del tema d, dando un carácter cíclico a esta sección.

-El acompañamiento inicial de este tema se introdujo desde el c.124, anunciando desde antes su llegada aunque en un contexto armónico levemente variado.

-El clarinete expone el tema d en el registro medio, lo cual no fue hecho con anterioridad por pasar del registro grave directamente al agudo.

-Es un pasaje corto que además sirve como puente para conducir a la presentación del siguiente material, lo cual se evidencia en la búsqueda de tensión que hace a través del ascenso melódico y también del crescendo progresivo que se implementa.

Tema B': Compases 132-139

-El tema B' es una variación transpuesta una cuarta aumentada por debajo del tema original y además con una disminución rítmica como recurso contrapuntístico.

-El tema B' aparece bajo la indicación de *avec charme* (con encanto), lo cual indica el carácter sutil de este tema y de lo cual se puede deducir la intención de Debussy de presentarlo de manera sugerida y muy corta después de haber sido escuchado varias veces.

-Un rasgo importante de esta nueva aparición del Tema B variado es que se presenta doblado por el clarinete y la mano izquierda del piano, mientras el acompañamiento original del tema d se mantiene en la mano derecha sobre un pedal de Lab (Ver Figura 46), alternado con leves apariciones de un bajo en Sib. Comienza un ascenso melódico en negras a partir del compás 137 para reforzar también el ascenso de la melodía.



Figura 46.

Puente a la Reexposición:

-A partir del compás 140 se presenta un pasaje transitorio donde se presenta en el clarinete, bajo la indicación de *p délicatement*, una variación en tresillos de corchea del tema d, con un denso acompañamiento en el piano de acordes de novena y undécima (Ver Figura 47), en un contexto donde la dinámica disminuye progresivamente desde el *più p* y culmina con el *cédez* del compás 150 y 151, recuperando gradualmente el Tempo apropiado para la Reexposición.



Figura 47.

Reexposición

Compases 152-168

-Tonalidad: Solb Mayor

-Tempo I

-Compás: 4/4

Aspectos Relevantes:

Tema A: Compases 152-157

-Esta recapitulación presenta la melodía en el registro original del clarinete, omitiendo la indicación inicial de *doux et pénétrant*, pero conservando la dinámica en *pp*. Ver Fig.48.

-La variación más importante está en el acompañamiento, presentando un movimiento de seisillos de semicorcheas sobre el diseño modal del inicio, desplazándose de manera ascendente para incrementar la tensión hacia el segundo Tema. Ver Figura 48.

-A la intención de incrementar la tensión se suma la indicación de *marqué*, presente en el piano a partir del compás 153.



Figura 48.

Tema B'': Compases 158-162

-El Tema de B'' aparece omitiendo los tres últimos compases del Tema A original.

-Se expone transpuesto una cuarta más arriba del Tema B original.

-La dinámica se mantiene en *p* pero hay una dinámica implícita que promueve un ascenso en incremento de una nueva tensión.

-El acompañamiento se retoma de la transición anterior a la Reexposición, reducido a seisillos en la mano derecha. Además el movimiento de la mano izquierda presenta una progresión ascendente de acordes mayores, menores y disminuidos en inversión, sobre un arpegiado recurrente del bajo en Solb.

-Se presentan dos indicaciones importantes: *animez et augmentez, peu à peu* (animar y aumentar, poco a poco); y a partir del c.160, *animez et augmentez toujours* (animar y aumentar siempre), las cuales afectan de manera directa el carácter y el tempo de esta sección produciendo un notorio incremento de la tensión.

-Esta Reexposición revela una importante característica de las obras de Debussy, de su forma consistente para reexponer con pequeños fragmentos el material temático principal de la obra: *reexposiciones comprimidas*.¹

Sección Conclusiva: Compases 163-168

-Comienza con una indicación de *animé* que evidencia el nuevo carácter de una conclusión enérgica, donde se presentan brillantes arpeggios del clarinete sobre acordes disminuidos con séptima (Lab[°]7) y acordes de séptima de dominante (Sol7).

-El piano presenta acordes octavados con un movimiento por quintas paralelas (*Ver Figura 49*) y a partir del c.166, refuerzan el mismo diseño arpegiado del clarinete.

-Finaliza con una escala cromática en tresillos del Clarinete que conduce directamente a la Coda, enfatizada por un crescendo, después de un movimiento contrastante de la dinámica entre *p* y *f*.



Figura 49.

Coda

-Compases 169-206

Plus animé, scherzando

-Tonalidad: Solb Mayor

¹ Término tomado del Artículo de "Análisis de la Primera Rapsodia de Debussy" por Valentina Palma: <http://blog.clariperu.org/p/articulos.html>

-Compás: 2/4

Aspectos Relevantes:

-La Coda inicia con el motivo característico del *tema d* transpuesto una séptima más aguda del original. *Ver Figura 50.*

-El tema se encuentra acompañado por un pedal de Solb en la mano izquierda complementado por acordes contruidos sobre cuartas superpuestas.

-Luego anuncia un nuevo motivo, partiendo de una figura de blanca con trino, que resuelve sobre una célula repetitiva de corcheas en movimiento cromático (*Ver Figura 50*), que se intensifica al presentarse diseños de semicorcheas reiterativos a partir del compás 186.

-Presenta un gran movimiento de efectos dinámicos gracias a los reguladores presentes que enfatizan los diseños cromáticos y conducen progresivamente hacia el *ff*.



Figura 50.

Complemento Codal: Compases 197-206

-Comienza con un cambio abrupto del Tempo debido a la indicación de *un peu retenu*, dejando espacio para que el piano realice una pequeña progresión del piano que inicia con

acordes disminuidos con séptima seguidos de acordes de séptima de dominante en inversión.

-La progresión termina con un gran acorde de *Sol9* en el compás 201, donde el clarinete expone una última evocación del motivo característico del Tema d, seguido de una escala de Do Mayor que finaliza con tres notas en el Clarinete bajo la indicación de *au mouvt* y en una dinámica de *ff*, para enfatizar este brillante final. Ver Figura 51.

-El discurso armónico finaliza sobre un denso acorde en el piano sobre la tonalidad axial (Solb Mayor), cuya disposición se abre de manera intempestiva en el último compás para enfatizar el final con una indicación de *ff sec.* Ver Figura 51

-Este último fragmento anuncia claramente elementos melódicos y modales que serán usados más adelante como recursos en el campo del Jazz.

The image shows a musical score for a piano and clarinet. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff sec.*, and tempo markings like *Un peu retenu* and *au Mouvt*. A circled section in the top staff highlights a specific melodic phrase. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 51

5.3 LIED NARIÑENSE PARA CLARINETE SOLO – LUIS CARLOS ERAZO GÓMEZ

Consideraciones Generales: Esta obra fue compuesta en el año 2009 con una dedicatoria especial al reconocido Clarinetista colombiano Andrés Ramírez Villarraga. Esta pieza fue inspirada en el Lied para clarinete solo de Luciano Berio (una de las obras predilectas del maestro Ramírez) con el fin de proponer elementos tradicionales de la música Nariñense en el marco de una forma netamente vocal que hacia el siglo XX es experimentada también en el ámbito instrumental.

Como su nombre lo indica, esta pieza conserva ciertos rasgos estructurales de la forma Lied:

- Se trata de una forma diseñada ternariamente
- En algunos casos se puede ver extendida por otras pequeñas secciones
- Construido sobre dos secciones contrastantes (A y B) recordando a menudo el material temático de A siempre.
- La Reexposición de A (sea textual o con variaciones) sugiere un cierre circular de la obra

Cada una de las tres secciones cortas presentadas en esta pieza se denomina con un nombre específico:

Agualongo: Carácter enérgico y galopante en honor al gran caudillo Nariñense del periodo de la Colonia, Agustín Agualongo.

Valle de Atriz: Carácter tranquilo, apacible y con ondulada melodía, evocando el paisaje sobre el cual se encuentra construida la ciudad de San Juan de Pasto, Capital de Nariño.

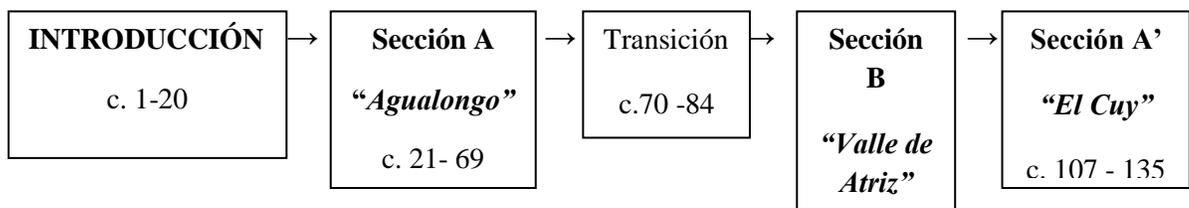
El Cuy: Más que un homenaje a este símbolo de la gastronomía es una descripción cercana de un animal que se ha convertido en un ícono de la cultura nariñense, descrito en la pieza a

través de grandes saltos y ornamentaciones a las notas en el registro sobre agudo evocando su sonido característico.

Estos pequeños títulos se colocan en las secciones de la obra para recrear elementos representativos de la identidad de los Nariñenses y su ritmo en ciertos momentos evoca el aire de “*Sonsureño*”, tradicional del folklore nariñense.

Esta obra fue estrenada en el marco del Festival CLARINEAFIT 2009, realizado en Medellín, Colombia y organizado por la Universidad EAFIT.

Estructura General- LIED NARIÑENSE PARA CLARINETE SOLO



NATURALEZA COGNITIVA

Dificultades Técnicas: En esta obra la dificultad técnica más sobresaliente es la presencia de extensas frases, cuya claridad depende de un correcto manejo de la resistencia. Además la obra hace un amplio uso de todos los registros del clarinete, inclusive con grandes saltos entre el registro grave y el sobreagudo. Lo anterior exige que el intérprete domine con solvencia los múltiples registros del instrumento con una sonoridad homogénea lograda a través de un trabajo consciente de flexibilidad con el instrumento.

Otra de las dificultades técnicas hace referencia a la variedad de articulaciones presentes en la obra que determinan el carácter y que también requieren de un manejo riguroso y claro que evidencie la intención del compositor frente al discurso musical. A esto se suman las frecuentes ornamentaciones como por ejemplo trinos y los efectos dinámicos como *sfz*.

Por último, otra característica técnica que requiere de un estudio analítico y riguroso de la partitura es el uso de irregularidades rítmicas como el “dosillo” o también de combinaciones rítmicas atípicas del ritmo al que se evoca en la obra (sonsureño), lo cual es un rasgo importante que el intérprete debe destacar de manera precisa debido a que se trata de uno de los rasgos de variedad más importantes de la obra.

Estructura Tonal: A pesar de iniciar con una armadura de tonalidad de Do Mayor, la obra sugiere desde el principio una estructura tonal sobre Mi menor, lo cual se evidencia en el manejo de los grados y las cadencias presentes desde la introducción. A partir de la sección A “*Agualongo*”, se desarrolla toda la obra sobre la tonalidad de Mi menor, confirmado por el cambio de armadura presente desde ese primer momento. Vale la pena resaltar que se está hablando de tonalidad para este instrumento transpositor, es decir, que la tonalidad real sobre la cual se toca es Re menor. Una de las principales características de la obra a nivel armónico es la terminación frecuente de las frases en semicadencia (V grado), como un recurso para ofrecer continuidad a la pieza.

Estructura Rítmica: La introducción comienza en una métrica de 9/8 que se modifica a 6/8 a partir de la sección A, manteniéndose así durante toda la pieza.

Frecuentemente se presentan en esta pieza articulaciones como los acentos, pero sobre los tiempos débiles lo cual sugiere auditivamente un concepto rítmico diferente al del aire tradicional de “sonsureño” en 6/8.

La actividad rítmica es más intensa en la sección A, debido al uso más prominente de figuraciones que varían entre negras, corcheas, semicorcheas, e irregularidades como el dosillo en una métrica de división ternaria (6/8).

Duración de la Obra: 4:30 minutos

NATURALEZA PRAGMÁTICA

Aspectos técnicos:

Introducción:

Compases 1 – 20

-Indicación de Carácter y Tempo: *Andantino* =75

-Métrica: 9/8

-Tonalidad: (Do Mayor)

Aspectos Relevantes:

-La primera frase comienza con un *ppp* y esta dinámica va incrementando a través de un regulador en conjunto con la actividad rítmica, que se incrementa partiendo de notas largas hacia valores más breves.

-Esta frase busca incrementar la tensión a través de un movimiento melódico que inicia con grados conjuntos y finaliza con grandes saltos y una extensión evidente del rango sonoro. *Ver Fig. 52.*

-A pesar de que el compositor no coloca desde el principio un marco tonal en Mi menor, el movimiento armónico sugiere cadencialmente una confirmación de esta tonalidad, a pesar de que la frase termina en el compás 7 con una semicadencia. *Ver Fig. 52.*



The image displays a musical score for Figure 52, consisting of two staves of music in 9/8 time. The first staff begins with a piano (*ppp*) dynamic and features a melodic line with long notes and a crescendo. The second staff starts at measure 6 and shows a more rhythmic and melodic development with various ornaments and a trill at the end.

Figura 52.

-La siguiente frase a partir del compás 8 se resume a un movimiento contrario a lo anterior, partiendo de una nota larga, un movimiento rítmico intempestivo de semicorcheas se desencadena con presencia irregular de acentos, el cual se detiene abruptamente por las negras finales del c. 11 y 12. *Ver Fig.53*

-El final de esta frase vuelve a ser una semicadencia sobre el V de Mi menor.

-Se presenta el uso de recursos ornamentales como el del Si en blanca que finaliza la frase. *Ver Fig.53.*

-Esta frase también busca la tensión a través de la dinámica, realizando un movimiento desde *ppp* a través de un gran regulador que dura casi toda la frase.



Figura 53.

-A partir del c. 13 se efectúa un movimiento secuencial ascendente por terceras con un diseño melódico por saltos disonantes. Este movimiento conduce a la tonalidad de Mi menor, tal y como lo establece la última repetición de la secuencia, después de lo cual se continúa con una semicadencia. *Ver Fig. 54.*

The image shows a musical score for Figure 54, consisting of two staves in treble clef. The first staff starts at measure 13 and features a sequence of ascending thirds, with notes circled in red. The sequence is marked with *tr* and *sfz*. The second staff starts at measure 19 and shows a melodic line with a *rit.* marking, ending with a cadence. The text "Semicadencia: V de Em" is written in red below the second staff.

Figura 54.

-El ritmo contribuye al incremento de la tensión de la introducción que conduce hacia la semicadencia final, a través del *accel.* Implementado desde el c.18 que altera el Tempo para finalizar de manera enfática con un *rit.* en el c.20.

Sección A

“Aqualongo”

Compases 21-69

-Indicación de Carácter y/o Tempo: =120

-Métrica: 6/8

-Tonalidad: Mi menor

Aspectos Relevantes:

-Presenta un comienzo tético.

-El motivo rítmico-melódico se caracteriza por variedad de articulaciones destacando principalmente acentos, combinados con ligaduras. *Ver Fig. 54.*

-La melodía se mueve principalmente por saltos y describe un arco que al descenso finaliza exactamente en el inicio de la siguiente frase, es decir en el compás 27 (elisión).

-La segunda frase inicia nuevamente con el mismo motivo ritmo-melódico de la anterior, implementando una variación en la segunda semifrase (a partir del compás 29), a través del uso de cromatismos e irregularidades rítmicas como los “dosillos” *ver Fig. 55.*

21 Agualongo $\text{♩} = 120$ motivo rítmico-melódico

24 elisión

28 irregularidades rítmicas variante por cromatismo

Figura 55.

- La primera frase presenta un movimiento armónico cerrado, terminando en tónica (Em). La segunda frase a partir del c.27 finaliza en un movimiento hacia el VII natural, tomándolo como V de III para continuar con lo siguiente.

-Desde el compás 33 hasta el compás 40 se presenta la siguiente progresión armónica: **V de III – III – VI – V /V – V**, finalizando esta primera subsección en semicadencia y con una breve cesura.

-A partir del compás 41 se retoma el motivo rítmico-melódico para generar un movimiento secuencial ascendente por cuartas. *Ver Fig. 56.*

-A partir del compás 46 inicia otro movimiento secuencial descendente que conduce hacia una semicadencia en el compás 50. *Ver Fig. 56.*

Figura 56.

-A partir del compás 51 se presenta un grupo asimétrico de frases con la siguiente estructura: 4+4+3+3+5, finalizando nuevamente en una semicadencia en los compases 68-69. En las primeras dos frases predomina un movimiento melódico por saltos, mientras que las frases siguientes alternan movimientos arpegiados con grados conjuntos. La sección finaliza con un arpeggio en octavas del acorde de V (c.68-69).

-La progresión armónica general, presente en este último fragmento es:

$$\begin{aligned}
 &(\text{V} - \text{I}) - (\text{V} - \text{I}) - (\text{I}^7 - \text{IV}) - (\text{NVII} - \text{III}) - (\text{VI} - \text{V/V} - \text{V}) \\
 &(4) + (4) + (3) + (3) + (5)
 \end{aligned}$$

En síntesis esta primera sección se presenta en un marco tonal de Em, con breves momentos donde los pasajes secuenciales sugieren la aparición de acordes accidentales que generan variedad a la pieza. Sin embargo se evidencia un discurso armónico unificado alrededor de un solo centro tonal y con ausencia de puntos cadenciales cerrados, más bien unificado por las semicadencias como elemento conector prominente dentro de la sintáxis musical. El diseño de la melodía incrementa progresivamente su variedad, pasando de un inicio arpegiado y con ciertos diseños cromáticos y de grados conjuntos, a otros momentos donde predominan los grandes saltos y el uso evidente de una gran extensión del registro del clarinete. A excepción de los compases 29 y 30, esta sección presenta un diseño rítmico

homogéneo sin mucha variedad en la figuración rítmica, lo cual genera un sentido de unidad dentro de la pieza.

Transición

Compases 70-84

Aspectos Relevantes:

-La transición tiene una estructura de grupo de frases asimétricas: 4 + 11, separadas por una fermata en el compás 73.

-La primera frase es una sucesión de arpeggios descendentes que presentan la siguiente progresión armónica:

VI⁷ – III⁷ – IV⁷ – V

-La siguiente es una frase irregular de 11 compases, presentada en valores rítmicos más amplios que los de la anterior frase y describiendo una pequeña progresión básica:

I – IV – V. Ver Fig.57.

The musical score for Figure 57 consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff covers measures 70 to 73, featuring a descending arpeggio with a 'rit.' marking and a tempo change to quarter = 70. The second staff covers measures 74 to 83, showing a phrase with a fermata in measure 73 and a 'ppp' dynamic. The third staff covers measures 83 to 84, ending with a 'f' dynamic.

Figura 57.

-En cuanto al tempo, la primera frase se encuentra condicionada por un *rit*, cuya intención es conducir todo el movimiento anterior hacia una detención gradual en la fermata. La siguiente frase tiene una indicación metronómica de $\text{♩} = 70$ que sugiere un tempo levemente más animado que lo anterior para conducir de nuevo a una semicadencia que conectará con la siguiente sección.

-La segunda frase después de la fermata, presenta otro marcado contraste debido al uso de registros extremos en el clarinete (sobreagudo – grave), conducidos a través de saltos y arpeggios.

-La primera frase conserva una actividad rítmica homogénea, presentando un movimiento reiterativo de corcheas hasta la fermata. A partir de allí, el movimiento rítmico detiene en cierta medida el movimiento a través del uso de valores largos, pero con un incremento progresivo de actividad debido al uso de valores breves como elemento que contribuye a la tensión final, en conjunto con la dinámica, que presenta un crescendo gradual hasta el fin de la transición.

Sección B

“Valle de Atriz”

Compases 85 a 106

-Indicación de Tempo: $\text{♩} = 80$

-Métrica 6/8

-Tonalidad: Mi menor

Aspectos Relevantes:

-La sección presenta un contraste de carácter con respecto a lo anterior, teniendo en cuenta el carácter más calmado que sugiere la nueva indicación de Tempo. El inicio de la melodía es acéfalo debido a que inicia inmediatamente después de un silencio de corchea.

-Esta sección presenta mayor actividad que la anterior a nivel de la dinámica, debido a una mayor presencia de reguladores y efectos como el *fp* del compás 92, aunque en términos generales se mantiene en un rango dinámico de *pp – p*.

-La melodía describe constantemente un contorno ondulado, como un recurso descriptivo que usa el compositor para corresponder al nombre de esta segunda sección.

-La tensión aumenta evidentemente para buscar un clímax a partir del compás 101, donde la actividad rítmica se incrementa notablemente por el uso de tresillos de semicorcheas, se presenta un crescendo gradual y los tresillos promueven un gran ascenso que genera un cambio radical del registro grave al registro medio-agudo. *Ver fig. 58.*

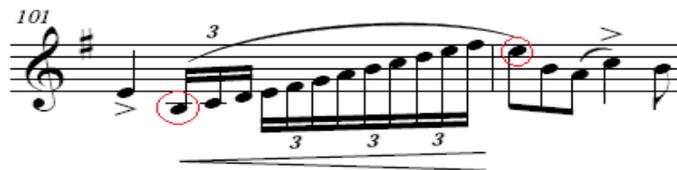


Figura 58.

-A nivel armónico se destaca el uso de un recurso que genera contraste con respecto a lo anterior, el uso del acorde de Sexta Napolitana o Segundo grado Rebajado en el compás 93. Este acorde genera variedad en el discurso armónico, sustituyendo a la función de subdominante. *Ver Fig.59.*

-Otro aporte para esta sección desde el punto de vista armónico es el uso del IV mayor en el modo menor, cuya función se toma como subdominante pero altera de cierta manera la atmósfera de esta sección, otorgándole una leve connotación modal. *Ver Fig. 59.*

89 *cresc.* *fp* Sexta Napolitana (bII)

95 IV mayor IV mayor

Figura 59.

-El diseño melódico arpegiado, sin presencia de mayores saltos y una articulación predominantemente en *legato*, son los elementos que generan un notable contraste con respecto a la sección anterior.

-En esta sección se evidencia por primera vez el cierre a través de una cadencia perfecta en el compás 106. Ver Fig. 60.

101 *pp* Em: V7 I

Figura 60.

-En síntesis la sección central del Lied presenta un importante contraste en cuanto al Tempo y al diseño melódico debido a que se caracteriza por un constante diseño arpegiado ondulante, utilizando principalmente los registros grave y medio del clarinete. Presenta un movimiento armónico cerrado, destacándose la presencia de acordes que varían al discurso armónico como la Sexta napolitana (bII) y el IV mayor. A nivel rítmico presenta una actividad uniforme interrumpida únicamente en el compás 101 para culminar la sección.

Sección A'

“El Cuy”

Compases 107-135

-Indicación de Tempo: =120

-Métrica 6/8

-Tonalidad: Mi menor

Aspectos Relevantes:

-El comienzo de la melodía es tético.

-Se retoma el motivo rítmico-melódico de la primera sección, conservando el pedal en SI pero con pequeñas variantes desde el ritmo y la misma melodía. *Ver Fig.61.*



Figura 61.

-El complemento fraseológico de este motivo característico se distingue del presentado en la sección A por remplazar el uso de irregularidades rítmicas en 6/8 por notas ornamentadas por apoyaturas y acciaturas en el registro agudo y sobre agudo. *Ver Fig.62.*

-También se presenta mayor variedad de niveles dinámicos con respecto a la sección A, evidenciada en el uso del *p*, *cresc...* y el *súbito p*. *Ver Fig.62.*

Figura 62.

-Las dos primeras frases: (c.107-114) y (c.114-120), presentan un diseño similar al de la sección A, encontrándose conectadas por una elisión directamente en el primer tiempo del compás 114.

-La primera frase tiene un movimiento armónico básico cerrado **I-V-I-V-I** en Em. Sin embargo la segunda frase, hace uso de un cromatismo descendente como recurso transitorio para llegar al V de III del compás 121. Ver Fig.63.

-A partir del compás 121 comienza la progresión final de la sección y de la obra (Tonalidad axial Em): **V de III – III – IV – I – V⁷ – I**. Ver fig.63.

Figura 63.

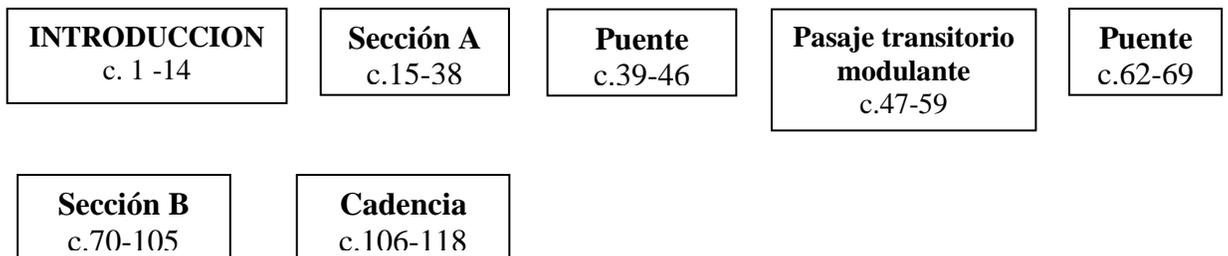
-En el compás 130 se hace uso nuevamente del cromatismo pero con un elemento nuevo y solo presentado en esta sección, el efecto dinámico de *fp*. Ver Fig.64.



Consideraciones generales: El “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, especialmente del municipio de San Pelayo y zonas circunvecinas, toma su nombre, según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo. Luego enriquecido por la rítmica africana y más tarde evoluciona al ser asimilado por las bandas de viento, que introdujeron los instrumentos de metal-viento europeos (trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba), que hoy se utilizan. Otra teoría Guillermo Valencia Salgado, dice que su principal fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del baile cantado.

Como se muestra en esta composición Fiesta en Corraleja del Maestro Ruben Dario Salsedo, que inspirado en una mañana de los primeros días del año 1963, camino hasta el lugar donde campesinos armaban la corraleja en Sincelejo. Ver hacer los amarres con bejucos a esos obreros que tomaban ñeque (ron artesanal) y cantaban vaquerías, lo inspiro. Se imaginó los palcos llenos de personas que años tras año participaban de las tradicionales festividades y se marchó a su casa en busca de la guitarra para darle vida a FIESTA EN CONRRALEJA, porro que por estos días es himno de la Capital de Sucre.

ESTRUCTURA GENERAL - FIESTA EN CORRALEJA



NATURALEZA COGNITIVA

Dificultades Técnicas: En esta obra la dificultad técnica hace referencia al dominio de todo el registro del clarinete, son notorios los diferentes saltos entre el registro grave, el sobreagudo y agudo, esto aplica para cada una de las voces que están presentes.

Por otra parte las diferentes articulaciones que están presentes determinan el carácter lo cual es conveniente tener en cuenta en esta obra porque establece claramente la intención del arreglista frente a lo que se quiere realizar. Junto a esto están claramente establecidos el uso de las diferentes ornamentaciones como son: Dinámicas, métrica y agógica

Estructura Tonal: La obra está escrita en tonalidad de Re menor, la armonía que se maneja es básica, utiliza las tres funciones principales: Im (tónica menor) – IV (subdominante) – V (Dominante),

Estructura Rítmica: La obra está escrita en compás de 2/2 a excepción de la introducción que va del compás 1 a 4 está escrita en compás de 4/4

Duración de la Obra: 4:20 minutos

NATURALEZA PRAGMÁTICA

Aspectos técnicos:

Introducción:

Compases 1 – 14

-Indicación de Carácter y Tempo: compases 1-4: = 80

-Métrica: Compases 1 - 4: 4/4

Compases 5 -14: 2/2: =120

-Tonalidad: Re menor

Aspectos Relevantes:

- La introducción comienza con *p* y va incrementando la intensidad sonora a través de un regulador hasta llegar a un *ff* para dar inicio a el cambio de compas 2/2 donde se incrementa la velocidad de tempo *allegro*.

- En esta parte introductoria la intención es desarrollar tensión a través del movimiento melódico de las cuatro voces, con la mayor riqueza de acordes i- VI- iim7b5-III- i- IV utilizando la escala menor melódica en la melodía y así permitiendo el uso de la subdominante mayor V. Ver Fig. 66.

Im - VIb - IIIm7b5 - V - IIIm7b5 - III - Im - IV - V - IIIm7b5 - V - Im

Figura 66.

Sección A

Compases 15-38

- Indicación de Carácter y/o Tempo: =120
- Métrica: 2/2
- Tonalidad: Re menor

Aspectos Relevantes:

- El motivo rítmico y melódico se caracteriza por diversidad de articulaciones como notas en *staccato*, enfatizando principalmente los acentos en algunas de las notas que están en tiempo débil, es lo que más se destaca en esta obra

-La melodía en esta sección la conduce el clarinete 3 por lo tanto las demás voces realizan su acompañamiento tomando la progresión armónica i- V7- i con algunas variaciones utilizando i- VIb- V7. Ver Fig. 67



Figura 67.

Puente

Compases 39-46

Aspectos Relevantes:

-El puente tiene una estructura de grupo de frases simétricas: 4 + 4. La primera y segunda frase tienen una sucesión que presentan la siguiente progresión armónica: Im- V7- Im

-Es claro evidenciar el uso reiterado de escalas cromáticas ascendentes como se puede observar en el compás 41, y con dinámicas crescendo – decrescendo, con diferentes articulaciones. *Ver Fig. 68*



Figura 68.

Pasaje transitorio modulante

Compases 47-59

Aspectos Relevantes:

-En este pasaje transitorio se presenta una secuencia de carácter modulante iniciando con una sustitución tritonal de la dominante (Eb sustituye a Ab) de esa manera inicia la secuencia Eb- Ab- F, y regresa a la tonalidad principal por medio de Em7b5, y Eb como sustitución tritonal de A y Dm. Ver Fig. 69

The figure displays a musical score for measures 47-59, divided into two systems. The first system (measures 47-59) features a melodic line with a tritone substitution of the dominant (Eb for Ab) and a modulation to the relative major (F). The second system (measures 60-64) shows the return to the original key through a tritone substitution (Eb for A) and a half-diminished chord (Em7b5).

Harmonic Analysis:

- Measures 47-48: Dm, Im
- Measure 49: Eb (tritone substitution of Ab), Ab (dominant)
- Measures 50-51: F (relative major), Dm (relative dominant)
- Measures 60-61: IIIm7b5 (Em7b5), Eb (tritone substitution of A), Dm, Im
- Measures 62-63: IIIm7b5, V

Figura 69.

-La melodía en esta sección recurre a un juego de voces que se refleja con la intención de dar un aire diferente a la conducción melódica, y de esta forma retomar la melodía principal (el canto principal alegórico al l porro) sección A.

PUENTE

Compases: 62-69

Aspectos Relevantes:

-Este cumple con las mismas características del anterior, en esta parte es donde se prepara las voces para acompañar la intervención improvisatoria del clarinete principal.

La progresión armónica: Im- V7- Im se mantiene en el discurso melódico de la obra.

SECCIÓN B

Compases: 70-105

Aspectos Relevantes:

- En el transcurso de la obra se destaca el uso reiterado de pasajes cromáticos sumándole a ellos el tempo que se debe interpretar.

-Es claro anotar que en esta sección se refleja dificultad técnica con el fin de permitir el lucimiento del instrumentista, principalmente en el manejo del registro agudo en donde muestra la variedad de figuras rítmicas con diferentes articulaciones y saltos que muestran la sonoridad de todo el registro del clarinete, acompañada también de acentos, ligaduras, dando paso a que la melodía y acompañamiento retomen la conducción de la obra. *Ver. Fig. 70.*



Figura 70.

CANDENCIA

Compases: 106-118

-En esta parte conclusiva se retoma el tema principal de la obra integrando la voz del clarinete 1, repitiendo el motivo principal de la obra, concluyendo así con una figuración de grupo de tresillos que interpreta el clarinete bajo para llevar a cabo la finalización de esta obra. Ver. Fig.716



Figura 71.

-En síntesis general las secuencias armónicas no cambian, a acepción del pasaje transitorio modulante, las demás partes siguen estando presentes en las secuencias básicas, que es común en este tipo de música.

5.5. SUR ANDINO

Sandoná: autor: Jorge Mideros Rosero

El Miranchurito: autor: atribuida al “Chato Guerrero”

Arreglos: Alcira Nataly Guerrero Rosas

Formato: Cuarteto de clarinetes

Consideraciones: Entre la gran variedad de música que tenemos en nuestro País la música Nariñense se caracteriza por hacer parte de la gran selección de canciones más representativas, algunos compositores Nariñenses hacen parte del sentimiento popular como lo reflejan en sus obras: Agualongo, El Chambú, Sandoná, Miranchurito, Viejo Dolor, Alma Tumaqueña, Fantasía en 6/8, Mestizaje, Mitología y Eco Milenario.

El son sureño Sandoná, tiene un ritmo muy alegre y festivo, aunque la melodía, de corte sencillo de aire melancólico, se toca generalmente en un ritmo terciario. En cuanto a la procedencia del término, **son** significa forma rítmica de tocar un instrumento musical cuyos sonidos agradan al oído.

Tanto la estructura rítmica, el desarrollo de las frases y la armonía revelan de manera inmediata un aire fiestero, alegre y claramente Nariñense, “Sandona” fue la única composición musical que le hizo franca competencia a la “Guaneña”. Esta composición se grabó en el año de 1975, en un sencillo disco llamado “La Parrada del Pote” donde reúne los más grandes éxitos tradicionales e importantes.

El Miranchurito hace parte de la gran variedad de temas más tradicionales que existe en el Departamento de Nariño, este canto un tanto melancólico inspiraron a un compositor

anónimo aunque otros le atribuyen su origen al Maestro Chato Guerrero, es un canto que a medida de los años se ha destacado a tal punto que es interpretado en las tierras Nariñenses y es muy bien orquestado por diversidad de grupos musicales.

ESTRUCTURA GENERAL - SUR ANDINO

<i>Introducción</i>	<i>Sección</i> <i>A</i>	<i>Puente</i>	<i>Sección</i> <i>A'</i>	<i>Sección</i> <i>B</i>	<i>Sección</i> <i>A'</i>	
c. 1- 24	c. 25-32	c. 33-35	c. 36-48	c. 49-56	c. 57-64	
<i>Puente</i>	<i>Sección</i> <i>C</i>	<i>Puente</i>	<i>Sección</i> <i>A</i>	<i>Puente</i>	<i>Sección</i> <i>A</i>	<i>Puente</i>
c. 65-72	c. 73-80	c. 81-82	c. 83-88	c. 89-96	c. 97-104	c. 105-107
<i>Sección</i> <i>A'</i>	<i>Sección</i> <i>D</i>	<i>Sección</i> <i>A</i>				
c. 108-112	c. 113-193	c. 194- 201				

NATURALEZA COGNITIVA

Dificultades Técnicas

Estructura Tonal: La obra está escrita en tonalidad de Fa# menor. Están presentes ligeros pasajes modulantes a la relativa mayor (La Mayor) regresando sin mayores preparaciones a la tonalidad principal de Fa# menor.

Estructura Rítmica: La obra está escrita en compás de 6/8, aire tradicional del sonsureño, manteniéndose así durante toda la obra.

Duración de la Obra: 4:30 minutos

NATURALEZA PRAGMÁTICA

Aspectos técnicos: Esta obra está compuesta por temas como Sandona y El Miranchurito, las cuales no presentan dificultades técnicas de consideración debido a la conformación estructural que hace referencia la música tradicional Nariñense

Métrica: 6/8

Tonalidad: Fa# menor

Introducción:

-Compas 1- 24

-Indicación de Carácter y Tempo: =80

Aspectos Relevantes:

-La Introducción comienza con un *mf* manteniéndose sobre los primeros compases, utiliza algunas apoyaturas que se repiten constantemente, ejemplo en el compás 4, este tipo de efectos de mecanismo hacen que sea lo más representativo en estas músicas. Ver. Fig.72

Figura 72.

- El uso frecuente de dinámicas como crescendo, decrescendo hacen que la obra adquiera importancia interpretativa, permitiendo así resaltar la voz principal adornada de algunas figuras rítmicas, que hacen de la melodía un factor melódico y juego sonoro en todas las 4 voces. Ver. Fig. 73



Figura 73.

- El ritmo contribuye en la parte final de la introducción el incremento de tempo a través de un *accell* en el c. 15-16 permitiendo de esta manera darle paso a un nuevo tempo en el tema Sección A.

Sección A

Compases 25-32

-Indicación de Carácter y/o Tempo: =150

-El motivo rítmico-melódico se caracteriza por variedad principalmente acentos, combinados con ligaduras acompañado de diferentes articulaciones que hacen que no se pierda el aire típico de esta música tradicional. Cabe resaltar que la melodía se mueve por saltos y es repartida por cada una de las voces.

-La armonía en esta obra Sandona es básica, (Tónica, Subdominante y Dominante). Se la puede considerar simple y apropiada para este tipo de música. Es importante destacar que en varias de las versiones de Jazz que se realizan de música tradicional, el elemento armónico es relevante y necesita de mayor elaboración utilizando los recursos de sustitución y el uso de otro tipo de escalas a nivel melódico y armónico.

-En la secuencia armónica F#m- E- A- G#m7b5- C#7- F#m , el paso por La mayor es un recurso típico en este tipo de música tradicional, y no permanece en la tonalidad mayor sino

que regresa de inmediato a la tonalidad menor por medio de la Dominante principal. Ver. Fig. 74.

The image shows a musical score for a bridge section. It consists of four staves of music in the treble clef and a bass line. The key signature is F# major. The bass line includes the following chords: F#m, E, A, G#m, C#m, and F#m. A red underline is present under the first measure of the top staff.

Figura 74.

Puente. En términos generales tanto los compases que conforman cada uno de los **Puentes** en esta obra están cumpliendo con la función de enlazar la línea melódica, sin causar cambio armónico.

La **Sección A'** Compases 36-48, Se diferencia de la **Sección A** por presentar algunas distinciones en su movimiento armónico, variantes rítmicas, utilización de diferentes articulaciones como notas en *staccato* que es importante señalar y variantes cambios de dinámicas que están muy bien sujetas a esta obra. Ver. Fig. 75

The image shows a musical score for a section. It consists of four staves of music in the treble clef. The key signature is F# major. The score includes dynamic markings (pp) and articulation markings (staccato).

Figura 75.

Sección B Compases 49-56. No hay diferencia alguna en cuanto a las progresiones armónicas, en esta sección la intensidad entra con más fuerza acompañada con *ff* y en seguida el contraste de la melodía va así un *p* resaltando como lo ha venido haciendo el uso de diferentes articulaciones y variantes de dinámicas.

En seguida vuelve a retomar la **Sección A'** c. 57-64 con la misma intención y enlazando con un **Puente** c. 65-72 para dar paso a la:

Sección C compases 73-80 la intensidad con que inicia esta sección lo indica un *ff* que se mantiene en gran parte en los primeros compases con el fin de presentar algunas efectos de mecanismo (semicorcheas) para darle aún más el sentido representativo que tiene este tipo de música tradicional. Ver. Fig. 76



Figura 76.

En seguida retoma el discurso que se ha venido presentando de la siguiente manera:

Puente	Sección	Puente	Sección	Puente	Sección
	A		A		A'
c. 81-82	c. 83-88	c. 89-96	c. 97-104	c. 105-107	c. 108-112

Cada una de las partes anteriormente nombradas sigue el mismo uso de recursos ornamentales y contrastes de dinámicas.

Sección D

Compases 113-193

-Es en esta sección donde está presente el cambio de tema Miranchurito (c. 121) donde la armonía no se afecta y se adapta perfectamente a la secuencia armónica. *Ver.Fig. 77*



The image shows a musical score for a piece titled "EL MIRANCHURITO". It consists of four staves of music. The first staff has a double bar line at measure 121, with a downward-pointing arrow above it. The title "EL MIRANCHURITO" is written above the first staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Figura 77.

-Si se relaciona sus partes encontramos aquí al igual que en el tema Sandona una forma binaria, donde todo el tiempo realiza variaciones a el tema principal, para ya finalizar con la **Sección A**, tal como empezó.

En síntesis, en esta sección la estructura rítmica se mantiene hasta finalizar, a diferencia de Sandona en este nuevo tema El Miranchurito se usa ciertos pasajes en el que se utiliza grupos de seis semicorcheas, con el fin de hacer cambio de línea melódica entre la primera y segunda voz de clarinete.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, M. H., “El Romanticismo: tradición y revolución”. Ed Alianza
BOWRA, C. M., “La Imaginación romántica”. Ed. Alianza
CARMONA, “Criterios de interpretación musical-El debate sobre la reconstrucción histórica”. Ed. Maestro. 2006

CASINI, Historia de la música, 9.El siglo XIX, 2ª parte. Turner. Madrid, 1987.

CABRERA, CAICEDO, MUÑOZ, “Cartilla educación musical, Nariño-Putumayo. Idédita
ENCICLOPEDIA ENCARTA 1999 / 2000

GROUT y C.V. PALISCA, “Historia de la música occidental”, 2. Alianza Música. Madrid, 1986.

FUBINI, “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”. Alianza. Madrid, 1998.

FUBINI, “El romanticismo, entre música y filosofía”. Universidad de Valencia, servicio de publicaciones. 1999.

MINCULTURA, “cartilla de iniciación musical. Para escuelas de música tradicional”.

PÉREZ GUTIÉRREZ, “Comprende y ama la música”. Sociedad General Española de Librería, S.A. Madrid, 1995.

TORRES, A. GALLEGO, L. ÁLVAREZ, “Música y Sociedad”. Real Música, S.A. Madrid, 1993.

U de NARIÑO. “Proyecto Educativo del Programa de Licenciatura en Música”- U de Nariño, documento de trabajo.

Algunos aportes fueron tomados de: Caicedo-Ortiz, Yuly L. 2011. Miranchurito o pájaro triñor (*Pheucticus aureoventris*). Sistema de Información en Biodiversidad de Nariño – SIBIN. Gobernación de Nariño, Asociación GAICA. Pasto, Colombia. Obtenido desde SIBIN: <http://sibin.narino.gov.c>

BIOGRAFIAS

JORGE ELIECER GUERRERO DELGADO

Estudios:

PRIMARIA : Centro Educativo Santo Tomas- Pasto (N), **BACHILLERATO** I.N.E.M – Pasto-Modalidad Industria, electrónica y electricidad, **UNIVERSITARIOS** Diplomado en dirección de Bandas Musicales- **BELLAS ARTES DE UNIVERSIDAD DEL VALLE DEL CAUCA, UNIVERSIDAD DE NARIÑO FACULTAD DE ARTES-** Licenciatura en Música, **INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA** Instrumentación y Capacitación Bandas de Música, **UNIVERSIDAD NACIONAL de COLOMBIA** Seminario Internacional de Bandas **YAMAHA MUSIC LATIN AMERICA S.A,EMBAJADA DE USA en COLOMBIA** Seminario Taller de Ensamblés de Bronces (trompeta-Barítono-Trombones-Tubas), **MINISTERIO DE CULTURA-FONDO MIXTO DE CULTURA** Capacitación en Dirección de Bandas Musicales, teoría y actualización en la conformación de Bandas Escuela de Música Infantiles y juveniles, **UNIVERSIDAD DE NARIÑO-FACULTAD DE ARTES** Taller de Interpretación en TROMPETA, **MAESTROS CON LOS CUALES HE RECIBIDO FORMACIÓN MUSICAL EN DIRECCIÓN DE BANDAS Y DESARROLLO DE PROCESOS DE FORMACIÓN MUSICAL :**

JHON STANLEY – De Estados Unidos

MARCELO JARDIN –De Brasil

PAMELA BUSTOS - De Estados Unidos

ROSA BRISEÑO – De Venezuela

GUSTAVO FONTANA – De Argentina

LUIS JULIO TORO – De Venezuela

FRANCISCO CAMPIÑO – De España

PANCHO ROMERO – De Estados Unidos

FERNANDO LEÓN RENGIFO – Orquesta Filarmónica de Colombia

PEDRO MORAN VIVAS- De Colombia

EXPERIENCIA LABORAL: Veintidós (22) años de la siguiente manera;

BANDA GUADALUPANA – Corregimiento de Catambuco – Pasto trece (13) años

BANDA SALVADOR MARRO- Municipio Los Andes Sotomayor, tres (3) años

BANDA ESCUELA DE MUSICA BOLIVAR – Municipio de Tuquerres, dos (2) años.

BANDA PEDRO LEÓN TORRES – Municipio de Yacuanquer, dos (2) años.

BANDA MUNICIPAL SAN LORENZO –Municipio de San Lorenzo, dos (2) años.

BANDA MINICIPAL TAMINANGO – Municipio de Taminango, dos (2) años

BANDA ESCUELA INFANTIL Y JUVENIL DE MUSICA”POLICARPA SALAVARRIETA”- Municipio de Iles, ocho (8) años

BANDA ESCUELA INFANTIL Y JUVENIL DE MUSICA “GUADALUPANA”,
secretaria de Cultura del municipio San Juan de Pasto. Año (2012)

DOCENTE DE LA ESCUELA DE FORMACIÓN MUSICAL MUNICIPIO DE TANGUA. Año (2012)

GESTOR DE DIFERENTES GENEROS MUSICALES COMO ORQUESTAS DE BAILE, GRUPOS MUSICALES MURGAS Y PAPAYERAS, GRUPOS DE CAMARA, DUOS, TRIOS Y CUARTETOS DE BONCES,

RESULTADOS COMO FORMADOR Y DIRECTOR DE BANDAS MUSICALES

BANDA GUADALUPANA – Catambuco –Pasto

Primer puesto. Concurso Departamental de Bandas Yacuanquer (N) año 2002

Primer puesto. Concurso Departamental de Bandas-Imues (N) año 1999

Tercer puesto. Concurso Departamental de Bandas- Samaniego (N) año 1995

Representando al Departamento de Nariño- Carnaval de Carnavales Bogotá año 2001

Representando al Departamento de Nariño – Festival del Cuy – Cali- Valle del Cauca año 2001

Representando al Municipio de Pasto- Carnaval del Fuego Tumaco- primer puesto 2001

BANDA ESCUELA INFANTIL DE MUSICA “POLICARPA SALAVARRIETA”- Iles-Nariño

Primer puesto. Concurso Departamental de Bandas-Imues (N) año 2002

Primer puesto. Concurso Departamental de Bandas Yacuanquer (N) año 2000

Premio como mejor proceso de formación musical- Municipio de Rio Sucio- Departamento de Caldas año 2008

Primer puesto. Concurso Departamental de Bandas Municipio de Samaniego (categoría infantil) año 2009

Participación- Municipio de Neira- Departamento de Caldas año 2010

Premiación CORREO DEL SUR- Mejor proceso de formación musical en el Departamento de Nariño año 2009

Premiación CORREO DEL SUR- Mejor proceso de formación musical en el Departamento de Nariño año 2010

Grabación Discográfica- Repertorio de música representativa de los diferentes ejes regionales de Colombia, año 2011

CREACIÓN DE CARTILLA INTERACTIVA DE EDUCACIÓN MUSICAL PARA LA ENSEÑANZA – APRENDIZAJE DE LAS MUSICAS TRADICIONALES DE LA ZONA ANDINA DEL DEPARTAMENTO DE NARIÑO

COMPOSICIONES MUSICALES INEDITAS

Charito -Pasillo Colombiano

Sta. María Magdalena – Bambuco

Sta. Ana- Pasillo Colombiano

20 de Enero-Marcha

Pedro Canisio- San Juanito

Samaniego – Porro Sabanero

A cantar- Son Sureño

Cantaremos- Cumbia

Rondas y Bailes- Son Sureño

Flautas y Percusión-San Juanito

Cantemos a ritmo de cumbia- Cumbia

Merengue montañoero- Merengue

ALCIRA NATALY GUERRERO ROSAS

ESTUDIOS:

PRIMARIA: Escuela Santa Teresita – Catambuco-Pasto, **SECUNDARIA** Institución Educativa Municipal LIBERTAD, **UNIVERSITARIOS** Universidad de Nariño Facultad de Artes-Licenciatura en Música.

OTROS ESTUDIOS:

INICIACIÓN MUSICAL con el Maestro JORGE ELIECER GUERRERO DELGADO Banda Guadalupana Catambuco, 1992-Batuta Pasto, 1996- Banda Escuela de Música Iles Nariño, 2004-Red de Escuelas de formación Musical de Pasto, 2007,**SERVICIO NACIONAL DE APRENDIZAJE SENA** Mentalidad Empresarial, 2003,**SERVICIO NACIONAL DE APRENDIZAJE SENA** Competencias laborales en interpretación de instrumentos de viento, 2011,**RED DE ESCUELAS DE FORMACIÓN MUSICAL DE PASTO** Taller de Clarinete, maestro IVAN PETRUZZIELLO,**TALLER DE INTERPRETACIÓN DE CLARINETE** con los maestros, ANDRES RAMIREZ (Docente Universidad del Cauca), ARNOLD CARVAJAL(Docente UDENAR), EDWARD ZAMBRANO(Docente UDENAR), CHRISTOPHER JEPPEPERSON(Docente Universidad Central y Universidad Juan Corpas Bogotá),**UNIVERSIDAD DE NARIÑO** Taller de Improvisación de música Jazz, dictado por el maestro TICO VICENTE PIERHAGEN, 2011,**UNIVERSIDAD DE NARIÑO** Taller de Interpretación de Clarinete, dictado por el maestro MAURICIO MURCIA BEDOYA, 2011,**AREA CULTURAL DEL BANCO DE LA REPUBLICA** Taller de Interpretación de Clarinete, dictado por el maestro GUILLERMO ALBERTO MARIN RODRIGUEZ, noviembre 2011, **UNIVERSIDAD DE NARIÑO Y RED DE ESCUELAS DE FORMACIÓN MUSICAL** Taller de interpretación Clarinete, dictado por el maestro ASDRUBAL VINAZCO, mayo 2013.

EXPERIENCIA LABORAL:

BANDA ESCUELA INFANTIL DE MÚSICA "POLICARPA SALAVARRIETA" (Iles-Nariño) Sub-Directora-2008 al 2011,**BANDA INFANTIL DE TUQUERRES** Instrumentista (Piano) 2002,**BANDA PEDRO LEON TORRES** Instrumentista (Clarinete) 2003,**BANDA SINFONICA RED DE ESCUELAS DE MÚSICA PASTO** Instrumentista (Clarinete) 2006-2007,**BANDA SINFONICA DE NARIÑO** Instrumentista (Clarinete) 2007,**BANDA SINFONICA SALVADOR MARRO LOS ANDES SOTOMAYOR** Tallerista de Clarinete 2009,**BANDA SINFONICA UNIVERSIDAD DE NARIÑO** Instrumentista (Clarinete)-2007,**CUARTETO DE CLARINETES UNIVERSIDAD DE NARIÑO** Instrumentista -2010,**ORQUESTA SINFONICA UNIVERSIDAD DE NARIÑO** Instrumentista (Clarinete Principal) 2010-2011,**DOCENTE DE CLARINETE EN LA RED DE ESCUELAS DE FORMACIÓN MUSICAL DE PASTO** (2013)

PARTICIPACIONES Y ACTIVIDADES:

GRAVACIONES DISCOGRAFICAS:**BANDA GUDALUPANA** año 2000 (Percusionista),**BANDA POLICARPA SALAVARRIETA** Iles Nariño año 2009 (Clarinete y percusión),**BANDA SINFONICA UDENAR** (Clarinete) año 2009,**ORQUESTA SINFONICA UDENAR** (Clarinete) año 2011,**PARTICIPACIÓN COMO CLARINETISTA SOLISTA CON LA ORQUESTA SINFONICA UDENAR** en el Primer Encuentro Internacional de Orquestas Infantojuveniles que se realizó en el Banco de la Republica, teatro Imperial e Iglesia del Carmen

ANEXOS

ANEXO A
Partitura:
GRAN DUO CONCERTANT
Para clarinete y piano
CARL MARIA VON WEBER

ANEXO B
Partitura:
PREMIÈRE RHAPSODIE
Para clarinete y piano
CLAUDE DEBUSSY

ANEXO C

Partitura:

LIED NARIÑENSE PARA CLARINETE SOLO
LUIS CARLOS ERASO GOMEZ

ANEXO D

Partitura:

FIESTA EN CORRALEJA

Para cuarteto de clarinetes

Autor: RUBEN DARIO SALSEDO

Arreglos: JORGE ELIECER GUERRERO DELGADO

ANEXO E

Partitura:

SUR ANDINO

Para cuarteto de clarinetes

Compositor: SANDONA: Autor: JORGE MIDEROS ROSERO

EL MIRANCHURITO: Autor: D.R.A

Arreglos: ALCIRA NATALY GUERRERO ROSAS