

**“EL CLARINETE EN LA MÚSICA MESTIZA: MÚSICA DE COMPOSITORES
COLOMBIANOS PARA CLARINETE.”**

Autor:

Darío Alejandro Lazo Arteaga

Asesor:

Mg. Arnold Adrián Carvajal Martínez

Proyecto de grado presentado como requisito para optar el título de
Licenciado en Música

Universidad de Nariño
Facultad de Artes
Departamento de Música
Programa de Licenciatura en Música
San Juan de Pasto

2021

**“EL CLARINETE EN LA MÚSICA MESTIZA: MÚSICA DE COMPOSITORES
COLOMBIANOS PARA CLARINETE.”**

Darío Alejandro Lazo Arteaga

Universidad de Nariño
Facultad de Artes
Departamento de Música
Programa de Licenciatura en Música
San Juan de Pasto
2021

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor. **Artículo 1ro del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966** emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 2021.

RESUMEN

Este proyecto presenta un estudio bibliográfico donde se aborda composiciones colombianas para clarinete, haciendo un énfasis en la música de la Zona Andina y en tres de sus ritmos más característicos; se presenta también un análisis musical de las obras, el cual servirá de directriz para planear una postura propia frente a la interpretación musical del repertorio en mención.

ABSTRACT

This project presents a bibliographic study of Colombian compositions for clarinet, with an emphasis on the music of the Andean Zone and three of its most characteristic rhythms; a musical analysis of the works is also presented, which will serve as a guideline to plan a proper position in the musical interpretation of the repertoire in question.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	1
1. Título: EL CLARINETE EN LA MÚSICA MESTIZA: MÚSICA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS PARA CLARINETE.	3
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
2.1. Descripción del problema	3
2.2. Formulación del problema	4
3. OBJETIVOS	5
3.1. General	5
3.2. Específicos	5
4. JUSTIFICACION	6
5. MARCOS DE REFERENCIA	7
5.1. Marco de Antecedentes	7
5.2. Marco Teórico	8
5.2.1. Análisis musical, definición y conceptos	8
5.2.1.1. Tipos de análisis	10
5.2.1.1.1. Análisis formal	11
5.2.1.1.2. Análisis armónico	12
5.2.1.1.3. Análisis Temático	16
5.2.1.1.4. Pitch class o teoría de conjuntos	17
5.2.1.2. Análisis e interpretación	19
5.2.2. Música de la Zona Andina colombiana	21
5.2.2.1. El Bambuco	22
5.2.2.2. El pasillo	28
5.2.2.3. Danza	32
5.2.2.4. Bambuco Sureño	34
5.2.3. Sonata	36
5.2.4. Fantasía	41
5.2.5. Lied	43
5.2.6. Concierto o Concerto	46
5.2.7. Dodecafonismo	49
5.2.8. El Clarinete	49
5.2.9. El Clarinete en Colombia	51

5.2.10. Los compositores	53
5.2.10.1. Luis Carlos Erazo Gómez	53
5.2.10.2. Diego Vega	54
5.2.10.3. Aureliano Díaz	55
5.2.10.4. José Revelo Burbano	55
5.2.10.5. Johnny Pasos	57
5.3. Marco conceptual	58
5.3.1. Acento.	58
5.3.2. Acorde	59
5.3.3. Adagio	59
5.3.4. Ad Libitum	60
5.3.5. Agógica	60
5.3.6. Alteración	60
5.3.7. Altura	60
5.3.8. Allegro	60
5.3.9. Análisis	61
5.3.10. Andante	61
5.3.11. Da capo	61
5.3.12. Arpeggio	62
5.3.13. Cadencia	62
5.3.14. Coda	62
5.3.15. Desarrollo	62
5.3.16. Dinámica	63
5.3.17. Estética	63
5.3.18. Forma	63
5.3.19. Frase	63
5.3.20. Glissando	63
5.3.21. Interpretación	64
5.3.22. Intervalo	65
5.3.23. Melodía	65
5.3.24. Modulación	65
5.3.25. Mordente	66
5.3.26. Motivo	67
5.3.27. Periodo	67
5.3.28. Progresión	67
5.3.29. Retrogrado	67
5.3.30. Semifrase	67
5.3.31. Signos de dinámica	68
5.3.32. Tema	68
5.3.33. Tonalidad	68
5.3.34. Transición	68
5.3.35. Transposición	69
5.3.36. Trino	69

6.	DISEÑO METODOLOGICO	71
6.1.	TIPO DE INVESTIGACION	71
6.2.	ENFOQUE	71
6.3.	ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE LA INFORMACION	71
7.	ANÁLISIS MUSICAL	72
7.1.	El Profe Jaime. Bambuco de Jonny Pasos (2011).	72
7.2.	Sonata para Piano y Clarinete de Diego Vega (1990).	75
	7.2.1. Misterioso	76
	7.2.2. Adagio.	78
	7.2.3. Presto.	80
7.3.	Concierto en Bb para Clarinete y Banda de Aureliano Díaz (2001).	80
	7.3.1. Bambuco	81
	7.3.2. Danza	85
	7.3.3. Pasillo	89
7.4.	Fantasia en 6/8 de José Revelo Burbano (1992).	91
7.5.	Amanecer Andino de José Revelo Burbano (1991).	95
7.6.	Lied Nariñense para Clarinete Solo de Luis Carlos Erazo (2009).	97
	CONCLUSIONES	104
	BIBLIOGRAFIA	105
	ANEXOS	107

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Células rítmicas.	26
Figura 2 Polimetria en la tambora (Sánchez, 2009).....	27
Figura 3 Patrón rítmico de acompañamiento del pasillo (Marulanda, 1989).	30
Figura 4 Patrón de acompañamiento y Célula para finales de sección.....	30
Figura 5 Variantes rítmicas.....	31
Figura 6 Forma del pasillo. (Montalvo y Pérez, 2006).	31
Figura 7 Forma Rondó (Montalvo y Pérez, 2006).	32
Figura 8 Forma de acompañamiento.....	35
Figura 9 Forma Sonata.....	37
Figura 10 Estructura Lied ternario. Zamacois, 1960).....	45
Figura 11 Estructura Lied binario (Zamacois, 1960).....	45
Figura 12 Sección A clarinete.....	72
Figura 13 Sección A Guitarra.	73
Figura 14 Puente.	73
Figura 15 Sección B.....	74
Figura 16 Sección C.....	74
Figura 17 Coda.....	75
Figura 18 Motivo-Tema.....	76
Figura 19 Serie 2 y 3.....	77
Figura 20 Serie 5.....	77
Figura 21 Reexposición y desarrollo del motivo.	78
Figura 22 Desarrollo de la forma.....	78
Figura 23 Secuencia.....	79
Figura 24 Gesto 2.....	79
Figura 25 Desarrollo del Gesto 4.....	79
Figura 26 Gestos del tercer movimiento.....	80
Figura 27 Introducción.....	81
Figura 28 Progresiones de la introducción.....	82
Figura 29 Literal A.....	82
Figura 30 Literal B.....	83
Figura 31 Literal C.....	83
Figura 32 Literal J.....	84
Figura 33 Literal L.....	85
Figura 34 Coda.....	85
Figura 35 Introducción segundo movimiento.....	86
Figura 36 Literal B.....	87
Figura 37 Literal C.....	87
Figura 38 Literal D.....	88

Figura 39 Literal I.	88
Figura 40 Coda.....	89
Figura 41 Tema A.	89
Figura 42 Tema B.	90
Figura 43 Compas 177 tercer movimiento.....	90
Figura 44 Re-Exposición del Tema A.	91
Figura 45 Ilustración de la muestra discográfica. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=ZKAmp9-dFPs	93
Figura 46 Melodía principal.....	93
Figura 47 Tomado de Vanessa Jordán Beghelli, Martha Lucía Vargas, Paula Andrea Largo, 2016, pág. 35.....	94
Figura 48 Primera cadencia de la sección A.	94
Figura 49 Modulación y Elisión a sección B.	95
Figura 50 Sección B.....	95
Figura 51 Sección A.....	97
Figura 52 Sección B.....	97
Figura 53 Estructura general Lied Nariñense para clarinete solo.	98
Figura 54 Métrica de la introducción y de la Sección A.....	99
Figura 55 Primera frase.....	99
Figura 56 Frase dos.	100
Figura 57 Secuencia de terceras.....	100
Figura 58 Motivo ritmo melódico, elisión y variación.	101
Figura 59 Secuencias ascendentes y descendentes.	101
Figura 60 Progresión armónica final de sección A.	101
Figura 61 Transición.	102
Figura 62 Sección B, “Valle de Atriz”.....	103
Figura 63 Motivos Sección A y Sección A´	103
Figura 64 Progresión final.	103

LISTA DE ANEXOS

Anexo A: El Profe Jaime.....	108
Anexo B: Sonata para Piano y Clarinete Bb.....	108
Anexo C: Concierto en Bb para Clarinete y Banda.....	108
Anexo D: Fantasía en 6/8.....	108
Anexo E: Amanecer Andino.....	108
Anexo F: Lied Nariñense para Clarinete Solo.....	108

INTRODUCCION

El mestizaje cultural que experimento nuestro pais durante su conformacion, dio origen a grandes compositores y con ellos nuevos ritmos que ahora hacen parte de nuestro legado historico y forman parte de nuestra identidad. La musica colombiana, fruto de ese mestizaje, conforma un patrimonio sonoro y merece ser visibilizada y estudiada de manera que pueda seguir expresandose a lo largo del tiempo.

El fin del proyecto titulado EL CLARINETE EN LA MUSICA MESTIZA: MUSICA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS PARA CLARINETE, a parte de destacar grandes compositores y grandes obras escritas para el clarinete, pretende tambien reconocer que nuestra musica, al igual que la europea tambien necesita de un estudio y de una preparacion rigurosa, que apoyado con el analisis musical y la documentacion bibliografica hacen aportes significativos a la interpretacion musical.

El mestizaje, producto del encuentro, intercambio y de la asimilacion de diferentes tradiciones, costumbres, técnicas, practicas, valores y creencias de tres grandes grupos culturales diferentes, dieron origen a la creacion de una nueva realidad cultural en nuestro pais y con ello una nueva identidad nacional.

1. Título: EL CLARINETE EN LA MÚSICA MESTIZA: MÚSICA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS PARA CLARINETE.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. Descripción del problema

Es claro que la formación musical académica se ha inclinado por seguir las reglas de la música europea, la cual sentó las bases teóricas y técnicas de la música en la cultura occidental, razón por la cual en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño se ha llevado a cabo el mismo proceso.

En el campo instrumental, el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, provee al estudiante una formación para el estudio e interpretación de repertorio europeo para clarinete, marginando la gran cantidad de música colombiana escrita para este instrumento.

Las composiciones realizadas para clarinete en Colombia abarcan diversos estilos, al igual que formatos, encontrando piezas para clarinete solo, para clarinete y orquesta, para clarinete y banda, entre otros formatos posibles. Este repertorio es poco conocido por los clarinetistas y desconocido por el público en general, limitando su estudio e interpretación así como su difusión, privando al estudiante la posibilidad de explorar otras posibilidades musicales que el repertorio colombiano ofrece.

2.2. Formulación del problema

¿Qué aportes le hace a la interpretación, el realizar un análisis musical a obras colombianas para clarinete de la Zona Andina?

3. OBJETIVOS

3.1. General

- Ejecutar obras colombianas para clarinete propias de la Zona Andina, apoyado en el análisis musical del repertorio y en la investigación bibliográfica para optar el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

3.2. Específicos

- Seleccionar repertorio para clarinete de compositores de la Zona Andina colombiana.
- Analizar estructural y armónicamente el repertorio seleccionado para el recital.
- Detallar mediante documentación bibliográfica las características de los diferentes ritmos que se abordan en esta investigación.

4. JUSTIFICACION

El presente trabajo de investigación, surge a partir de la problemática suscitada alrededor de la tendencia por seguir las bases teóricas y técnicas de la música occidental y hasta qué punto el análisis musical es una herramienta que permite una mejor apreciación de la obra musical o una opción distinta de la que se tenía antes de conocer el análisis.

La importancia de esta investigación, radica en el estudio de nuestra música colombiana, pues los cánones impuestos universalmente para el estudio musical son de tradición europea y esto se evidencia en los requisitos para optar el título de Licenciado en Música. Con este estudio se abre un precedente para que las siguientes generaciones se apropien de la música nacional y no dejen perder su legado histórico.

Los principales beneficiados con el proyecto son los estudiantes de la cátedra de Clarinete de la Universidad de Nariño porque sienta un precedente para incluir en sus recitales música colombiana. También se verá beneficiado el Departamento de Música de la Universidad de Nariño ya que el documento servirá como punto de partida para que los estudiantes del programa incluyan en su estudio nuestra música nacional.

5. MARCOS DE REFERENCIA

5.1.Marco de Antecedentes

En pro del reconocimiento de nuestra música, muchos intérpretes han realizado actuaciones e importantes investigaciones que abarcan los diferentes ritmos y músicas propias de nuestro país, así por ejemplo tenemos:

- ANTOLOGÍA DE OBRAS PARA CLARINETE DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA: ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS.

Es un trabajo de grado presentado en la universidad EAFIT, para optar el título de Magister en Música y su autor el clarinetista Antioqueño Jaime Uribe Espitia.

Este trabajo abarca diferentes perspectivas tales como la historia, influencias, diferentes notaciones de compás y otras temáticas de carácter importante, con el fin de contextualizar al lector en un marco histórico y social de este género musical fundamental de la cultura colombiana.

- CLARINETE SOLO COLOMBIA VOL. 1 Música para clarinete solo de compositores colombianos

Este trabajo discográfico fue producido por el Doctor en Música Javier Asdrúbal Vinasco y presenta una muestra no absoluta pero si amplia y representativa de este tipo de producción musical hecha por compositores colombianos, todos ellos vivos, algunos muy jóvenes, que evidencia ante todo la diversidad de la creación para el clarinete en Colombia y sus variadas formas de concebir la expresión de este instrumento.

- MUSICA PARA CLARINETE DE LOS COMPOSITORES NARIÑENSES LUIS CARLOS ERAZO, ARNOLD CARVAJAL, CRISTIAN VALLEJO Y JAVIER FAJARDO CHÁVEZ: CATÁLOGO CON COMENTARIOS ANALÍTICOS.

Trabajo presentado por el clarinetista nariñense Jhon Jairo Vallejo Lasso. Es un apartado con seis obras propias de compositores nariñenses, en el que se incluye recomendaciones interpretativas y comentarios analíticos de las obras estudiadas.

5.2.Marco Teórico

5.2.1. Análisis musical, definición y conceptos

Según Ian Bent, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, análisis es “la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos, relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura”. Esta actividad se puede llevar a cabo de diferentes maneras y cada una de ellas se ocupara de aspectos específicos de la música: morfología, estructura formal, estilo, estética, etc. Todo esto con el fin de que el intérprete, músico o practicante tenga una comprensión clara de los hechos musicales de la obra a estudiar.

La historia del análisis como método de enfoque para el estudio de una obra musical, se remonta hacia finales del siglo XIX, aunque como se afirma en el *Diccionario Oxford de la Música*, “desde los tiempos de Platón, Aristóteles, Aristoxeno y otros pensadores griegos de la antigüedad, pasando por filósofos medievales como *Boecio, hasta llegar a los escritores de comienzos del

Renacimiento, trajo consigo un consistente interés por el estudio del sonido como fenómeno acústico natural a disposición del ser humano para su manipulación creativa” (Oxford, p.76).

Grandes compositores de diferentes periodos realizaron en su momento, discusiones en torno a obras musicales, tenemos por ejemplo a “teóricos del Renacimiento como Pietro Aaron y Heinrich Glarean quienes discutieron la modalidad de las composiciones polifónicas de Josquin de Prez” (Bent, p. 343) o el “estudio de Burmeister sobre el carácter retórico del motete de Lassus *In me transierunt* (1606)”. (Oxford, p. 76) lo que confirma el interés de teóricos e intérpretes por comprender la música desde sus diferentes posibilidades.

Ian Bent menciona a Gallus Dressler, un compositor y teórico alemán, quien “sugirió comparar la estructura de una composición musical con la de un discurso, como se describe en las fuentes clásicas, dividiéndola en secciones tales como *exordium*, *medium* y *finis* (principio, medio y final)” (Bent, p. 343). Se menciona otros autores como “Pietro Pontio (1588) quien discutió los estándares para componer motetes, misas, madrigales, salmos y otros géneros. Discusiones similares se abordan en trabajos de autores como Cerone (1613), Praetorius (1618), Mattheson (1739) y Scheibe (1737-40)”. (Bent, p.343). Por su parte, el Diccionario Oxford de la Música menciona a E. T. A. Hoffmann con su “ensayo sobre la Quinta sinfonía de Beethoven (1809-1810), o el estudio de Schumann sobre la *Symphonie fantastique* (1835) de Berlioz”. (Oxford, p. 76).

Como se puede observar con los ejemplos anteriores, el análisis, aunque no explícito, ha acompañado y sirve de punto de partida para generar conocimiento en torno a una obra musical y “parece aportar datos sobre aspectos interpretativos de la obra relacionados con la dinámica, la agógica, la melodía o la estructura de cierta utilidad, sobre todo en las primeras fases de estudio de la pieza.” (Moltó, p. 105).

El análisis musical tal como se lo conoce ahora, tiene sus orígenes “en la filosofía de principios del siglo XVIII y están vinculados con los orígenes de la actitud estética misma. Porque fue en el siglo XVIII, y particularmente con los filósofos y ensayistas ingleses, cuando salió a la superficie la idea de contemplar la belleza sin interés propio, es decir, sin motivo de mejora personal o utilidad.” (Bent, p, 344). Gottfried Wilhelm Leibniz, filósofo alemán, contribuyó con su “concepto de percepción como una actividad en sí misma más que como un procesamiento de impresiones sensoriales. Este concepto activo de percepción fue importante en la obra de Alexander Baumgarten (1714-62), quien acuñó la palabra "estética".” (Bent, p. 344). A finales del siglo XIX y principios del XX “con Riemann (1900) y Schenker (1933) y ya de pleno en la segunda mitad del siglo con Sessions (1950), Cone (1968), Meyer (1973), Stein (1989), Schmalfeldt (1985) o Berry (1989), cuando la cuestión teórica de la interpretación se aborda a través de un interesante debate que subrepticamente permite entrever la tensión existente entre teóricos e intérpretes” (Moltó, p.104).

5.2.1.1. Tipos de análisis

Según cual sea el objeto de estudio, podemos encontrar diferentes tipos de análisis que nos ayudaran a comprender los procesos que se llevaron a cabo durante la gestación de una obra. Los diferentes tipos de análisis tienen un componente en común, la comparación, la cual sirve como actividad principal para determinar los elementos estructurales y descubre las funciones de esos elementos.

Dentro de los tipos de análisis que podemos encontrar en referentes bibliográficos, tenemos: “Análisis de características, análisis formal, análisis funcional, análisis de teoría de la información, análisis schenkeriano, análisis semiótico, análisis de estilo” (Bent, p. 342) podemos encontrar también el análisis armónico, análisis temático, análisis sintáctico, etc. Para fines de esta

investigación, prestaremos atención en algunos de los tipos de análisis que existen empezando por el análisis formal.

5.2.1.1.1. Análisis formal

A finales del siglo XVIII, los teóricos de la música especificaron ciertos esquemas estructurales, “no géneros o especies como el concierto o el minuetto, sino procesos de construcción formal más ampliamente aplicables, comunes a muchos géneros y especies, y ahora a menudo llamados modelos formales. Estos, a su vez, se pueden reducir a dos patrones fundamentales: AB y ABA” (Bent, p. 374), o forma binaria y ternaria respectivamente, según la terminología inglesa, “estos términos se refieren a formas a pequeña escala: se aplican más directamente a los movimientos de danza instrumental de los siglos XVII y XVIII” (Bent, p. 374), y se fundan en la noción de estructura regular con un período de ocho compases como unidad vital de construcción. Las estructuras de mayor envergadura se consideran extensiones de la forma binaria y ternaria.

La forma binaria puede contener dos secciones iguales, en cuyo caso se nombraría como A – A o dos secciones contrastantes, donde las designamos como A – B, en el primero de los casos, (A – A), la segunda sección debe ser ligeramente variada. En el tipo A – B la sección A tiene forma interrogativa (cadencia suspensiva a la dominante) y la sección B forma afirmativa (cadencia conclusiva a la tónica). Muchas veces la sección B tiene elementos de la sección A, en cuyo caso se denomina forma binaria reexpositiva” (De Pedro, p. 31). En algunos casos la sección B suele ser de mayor longitud, ya sea por la adición de una coda o por agregar una frase que sirva de puente.

Por su parte la forma ternaria “se basa en el principio de la repetición después del contraste. Su esquema más común es: A-B-A.” (De Pedro, p. 34), donde A posee un final suspensivo o

conclusivo, B es la sección contrastante o también puede contener elementos derivados de A y tiene un final suspensivo y A es la repetición de A, esta vez con un final conclusivo.

La forma ternaria también admite otras combinaciones posibles tales como A-A-B, A-B-B y A-B-C, en el último caso todas sus secciones son contrastantes.

Tanto en la forma binaria como en la ternaria, “el recurso más importante es el desarrollo o “el trabajo con el material temático”, que suele aparecer en la segunda sección. El desarrollo integra los procedimientos de variación y contraste. Un tema (por lo general de ritmo fuerte y fácil de recordar) se repite, sea de manera exacta o con alguna variación, quizá transportado a otra tonalidad.” (Oxford, p. 601) otro recurso al que se puede recurrir es el “puente”, un fragmento utilizado como transición entre dos temas en tonalidades diferentes. Otro elemento formal es la “coda” o fragmento final. .

Una vez realizado el análisis formal, donde antes solo había un montón de notas, vemos una organización sencilla y estructurada de la obra.

5.2.1.1.2. Análisis armónico

La armonía, “es decir, la simultaneidad de los sonidos, se puede producir también por un efecto sumativo de sonidos cercanos en el tiempo. Así, por ejemplo, los arpeggios son precisamente acordes desdoblados en los que los componentes sonoros han sido desplegados sucesivamente” (Lorenzo M y A, p. 83).

Para llevar a cabo el análisis armónico de una obra lo más práctico, es indicar las funciones armónicas en la partitura, incluyendo cifrados y modulaciones (si la armonía es tonal) y hablar de rasgos generales: regiones armónicas, modulaciones, tonalidades, entre otros, con el fin de detallar los elementos que intervienen con la armonía.

“La Armonía está presente en cualquier melodía; subyace siempre en ella, aun cuando no esté explicitada. Esto se explica porque el fundamento armónico consiste en dotar a una nota básica ("fundamental") de atributos (notas del acorde) que le confieren una funcionalidad dentro de una escala determinada.” (Lorenzo M y A, p. 83) se parte desde la idea de lo armonioso, lo que causa un efecto placentero, siguiendo ciertas reglas compositivas determinadas que proceden del pensamiento de que no todos los acordes son iguales y que la combinación de diferentes notas de la escala genera estabilidad e inestabilidad, estos acordes o combinaciones de notas puede reducirse a una de tres funciones armónicas posibles: tónica, dominante y subdominante.

Aun cuando los sonidos no estén dispuestos como bloques sonoros simultáneos “pueden existir "acordes", funciones acordales, relaciones armónicas, modulaciones, cadencias y todo aquello que es subsidiario de la Armonía” (Lorenzo M y A, p. 84) cabe aclarar que en “este sistema cada acorde se señala con un número romano (de I a VII) que indica tanto su fundamental como la relación de ese acorde dentro de una tonalidad. Así, la Tónica es I, la Dominante es V, etc.” (Roca, p. 52). Esta clasificación de funciones armónicas nos permite observar cuáles son los enlaces armónicos y nos ayuda a concebir cadencias, progresiones, cambios de función tonal, etc.

Dentro de la música tonal, “se pueden encontrar procesos cadenciales repartidos a lo largo de toda la extensión de una obra musical. Interesan aquellas cadencias que delimitan estructuras (períodos, semifrases, frases, secciones, etc.), es decir, las que participan en la direccionalidad de la música. Interesan también aquellos procesos cadenciales que comprometen la tonalidad, dando lugar a modulaciones (o cambios de centro tonal) y cambios de modo”. (Lorenzo M y A, p. 95).

5.2.1.1.2.1. Las cadencias

Las cadencias pueden ser de dos tipos, según Margarita y Arantza Lorenzo, conclusivas y suspensivas, dentro de las conclusivas podemos encontrar la cadencia plagal y la cadencia perfecta, que se representan como IV – I y V – I en esta última ambos grados deben estar en estado fundamental; dentro de las cadencias suspensivas encontramos la cadencia imperfecta, representada como V – I, a diferencia de la cadencia perfecta, uno de ellos o ambos, se encuentran en inversión, también encontramos la semicadencia que reposa sobre la dominante de la escala y por último tenemos la cadencia rota y la más común es V – VI.

5.2.1.1.2.2. Las modulaciones

La modulación es el cambio de una tonalidad a otra durante el desarrollo de una obra. Se requiere de una cadencia que anticipa la transición hacia la nueva tonalidad. Las modulaciones pueden ser intratonales o extratonales, así como diatónicas, cromáticas o enarmónicas. Con frecuencia se modula hacia los tonos vecinos, pero también puede ser por cambio de modo o por terceras (cromáticas y enarmónicas).

- Modulación diatónica: Son aquellas que surgen “con la intervención de la dominante (V) de la nueva tonalidad. Son las más empleadas en la música tonal y constituyen un proceso cadencial en sí mismas ya que el enlace armónico básico es: V - I (cadencia perfecta)”. (Lorenzo M y A, p. 99).
- Modulaciones intratonales: Son las que modulan a una tonalidad relativa de la tonalidad principal. Lo que significa “modular a una tonalidad cuyo acorde de tónica es uno de los acordes de la escala de la tonalidad de origen. Estas modulaciones son muy breves, pasajeras y, a menudo, se reducen a un sólo enlace armónico: V de la nueva tonalidad - I nueva, continuando inmediatamente después de esta aparente nueva tónica con el mismo ámbito tonal anterior a la cadencia u otro nuevo”. (Lorenzo M y A, p. 99).

- **Modulaciones extratonales:** Son cambios de tonalidad más largos y a tonalidades alejadas de la tonalidad principal. Interviene la “introducción de la dominante de la nueva tonalidad seguida de una cadencia perfecta, generalmente, sobre la nueva tónica. La elaboración previa no suele existir, ya que al ser una modulación a una tonalidad alejada a la de origen, no tiene acordes comunes que puedan preparar el cambio. La modulación se percibe justamente en el momento de la introducción de la nueva dominante (tanto a la audición como al análisis)”. (Lorenzo M y A, p. 102).
- **Modulaciones cromáticas:** Aparecen en la música del Romanticismo y encuentran su mayor expresión a finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. “Las modulaciones cromáticas son aquellos cambios de tonalidad en los que no concursa la dominante de la nueva tonalidad como marcador modulante. El paso de una tonalidad a otra se realiza mediante enlaces acordales de una amplia gama, cuya característica es la unión o resolución de las notas del acorde (al menos una) cromáticamente. El cambio de tonalidad se realiza prácticamente sin preparación: un acorde pertenece a la tonalidad de origen y el siguiente acorde ya es de la siguiente tonalidad (no necesariamente la tónica)”. (Lorenzo M y A, p. 103).
- **Modulaciones enarmónicas:** Es una herramienta característica de la música de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. “Las modulaciones enarmónicas se pueden encontrar aisladamente o bien formando parte del entramado armónico de pasajes muy cromáticos en los que se alternan cromatizaciones y enarmonizaciones de sonidos. La modulación enarmónica consiste en unir, al menos, una de las notas de un acorde de forma enarmónica con el siguiente acorde, resultando éste en un contexto tonal totalmente distinto. Las demás

notas de los acordes enlazados suelen discurrir cromáticamente la mayoría de las veces.
(Lorenzo M y A, p. 104).

5.2.1.1.2.3. Progresiones armónicas

Se identifican por la recreación de fragmentos armónicos (enlaces) en los que la disposición de los acordes en las voces se repite exactamente igual a diferentes alturas. Dan lugar a secuencias musicales en las que las repeticiones del modelo armónico son idénticas. En estas progresiones los elementos acordales pierden su propia personalidad y son tributarios del tratamiento de los mismos en el modelo. La repetición y la dirección (ascendente o descendente) hacen de las progresiones un elemento compositivo compacto y sugestivo a la hora de dotar de direccionalidad a un pasaje.
(Lorenzo M y A, p. 105).

5.2.1.1.3. Análisis Temático

Persigue comprender los procesos que ha llevado a cabo el compositor para crear la melodía de una obra. La mayoría de las obras musicales cuentan con una melodía que las guía y que es fácilmente reconocible. El compositor habitualmente organiza la melodía de manera premeditada, siguiendo unos procedimientos técnicos bastante precisos:

- Asigna a cada parte un "carácter temático", es decir, carácter melódico diferente.
- La primera de esas partes es una breve melodía de fuerte personalidad, denominada "tema".

De este tema resultan casi todas las siguientes partes, mediante la "elaboración temática".

Existe un vocabulario para reconocer los procesos temáticos, que se expone a continuación sus términos más básicos:

- Motivo: es un gesto melódico breve bien definido y puede aparecer repetido a lo largo de la obra.

- Frase: es un fragmento melódico de mayor tamaño que el motivo, y se encuentra dividida en partes llamadas semifrases. Las semifrases dividen simétricamente a la frase, y finalizan con un gesto cadencial.
- Las frases pueden ser antecedente (pregunta) y consecuente (respuesta). El número total de compases que la compone es habitualmente múltiplo de 2, siendo la frase de 8 compases la más habitual de todas.
- Tema: idea melódica y se lo suele encontrar al principio de las obras, de él se deriva la melodía.
- Bloque, Sección: Se utilizan para denominar un fragmento amplio de una obra.

Las herramientas de elaboración temática son variadas, entre las que podemos encontrar la repetición, variación, fragmentación, inversión y la retrogradación, entre otras, siendo estas las más comunes en la práctica de la elaboración temática.

La temática se vuelve interesante cuando cambia, cuando es contrastante, ese contraste es el que se debe analizar. La temática se encuentra plenamente organizada y planeada en las obras de grandes compositores. Esa temática es la que persigue mantener la coherencia dentro de una obra, basándose en un material limitado.

5.2.1.1.4. Pitch class o teoría de conjuntos

Después del romanticismo, la tonalidad comenzó a perder el protagonismo dentro de las obras que se componían, hasta ese entonces la música se basaba en un centro tonal y se recurría a las diferentes escalas para construir un discurso musical. Con la llegada del siglo XX, los compositores se vieron en la necesidad de recurrir a nuevos métodos para crear su música.

Fue Milton Babbitt quien “hacía uso de agrupaciones interválicas considerándolas como conjuntos. Pero fue el teórico Allen Forte quien estructuró definitivamente el sistema, valiéndose de conceptos matemáticos como son la combinación, la permutación, la teoría de los conjuntos, etc.” (García, p. 242)

El compositor parte aquí con un instrumento que es su célula unificadora, un conjunto de notas con unos intervalos distantes entre sí que define el compositor. Dicho conjunto se podrá someter a muchos tipos de variaciones. Esta teoría “se utiliza específicamente para la altura y nace como una manera de poder interpretar el orden subyacente en la música atonal (sin perjuicio de ser utilizado en otras estéticas). Según esta teoría, cada grupo de notas tiene sus propiedades interválicas específicas (su contenido interválico posible) que son, en principio, únicas.” (García, p. 242).

Las representaciones alfanuméricas de las notas que se consideran para esta teoría son las siguientes:

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	A	B
C	C# - Db	D	D# - Eb	E	F	F# - Gb	G	G# - Ab	A	A# - Bb	B

Aunque dependiendo de la organización de los sonidos según el compositor desee, se puede cambiar el eje sobre el cual se construirá la serie o Pitch Class, que no necesariamente deberá incluir los doce sonidos de la escala cromática, pero que al igual que con la serie dodecafónica se puede prestar para ser tratada de diferentes maneras: Transposición, inversión, rotación y otra resultado de las inversión y de la transposición.

El contenido interválico es entonces “el aspecto más importante de esta modalidad de clasificación. De hecho, es el color interválico lo que individualiza a cada Set; es aquello que nosotros descubrimos auditivamente lo que nos hace asimilar tal o cual grupo a otro. En obras fuertemente estructuradas, se descubren tramas de intervalos que se mantienen constantes, cuya lógica en el desarrollo está dada por el tratamiento metódico de una determinada distancia interválica.” (García, p. 244).

En conclusión el Pitch Class o conjunto de tonos, es la unidad básica de composición, la cual genera coherencia, la variedad temática se logra mediante distintas operaciones tales como la inversión, la transposición, la inversión y la complementariedad.

5.2.1.2. Análisis e interpretación

La relación del análisis con la interpretación ha sido un tema relevante en el ámbito musical durante mucho tiempo, recorriendo “diversas fases y corrientes; desde el análisis teórico-armónico tradicional del siglo XIX en su primer estadio, al estructuralismo formalista del siglo XX en la década de los cincuenta y sesenta para dirigirse hacia su paulatina disolución, con la irrupción del postmodernismo y el contacto del análisis con otras áreas de estudio, a finales de los ochenta y el cambio al siglo XXI.” (Moltó, p. 104).

Como se pudo observar en páginas anteriores, el análisis musical nos ayuda a conocer y comprender aquellos elementos y procesos que intervinieron durante la gestación de una obra y como el compositor utiliza esos elementos y los transforma para crear un discurso musical coherente, esa obra, pasa por diferentes fases antes de ser interpretada en un escenario. Se trata de un recorrido por todo el proceso de construcción que se produce alrededor de una pieza musical y que una vez terminada será disfrutada por el público. A pesar de que el análisis se puede hacer

desde diferentes enfoques, “parece existir bastante acuerdo en cuanto a la evolución natural que sigue el aprendizaje natural de una obra” (García, p. 61).

“Cada nueva obra trabajada pasa por diferentes etapas en las que se incorporan diversos ingredientes que configuran la escena de sus versiones” (García, p. 62); en una primera fase se puede realizar una lectura general de la obra, así se podrá identificar aspectos importantes de la obra, incluyendo herramientas esenciales como el análisis musical, la audición de diversas versiones, el análisis de las exigencias técnicas de la obra, el estudio que esta implica y por último la interpretación como tal.

La música ha utilizado a la interpretación como medio, para transmitirse y llegar a los oyentes cumpliendo así su ciclo vital: “Porque, después de todo, una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática” (Copland, 1994, p. 200). Vemos entonces que en el proceso musical se cuenta con tres actores principales: el compositor, el intérprete y el oyente. Nuestro estudio se centrara en el intérprete y la relación coexistente con el análisis.

Algunos teóricos e intérpretes de la música consideran que “el análisis está implícito en lo que hace el intérprete, por más intuitivo y asistemático que sea, mientras que para otros, los interpretes deben emplear el análisis teórico riguroso de los elementos paramétricos de la obra para poder sondear su profundidad estética (Rink, p. 55). La interpretación musical, está condicionada a decisiones, las cuales determinan unas características musicales en torno a una obra. “Estas decisiones no son necesariamente intuitivas y asistemáticas: la mayoría de los interpretes examinan meticulosamente cómo funciona la obra y como superar sus diversos retos conceptuales” (Rink, p. 55). El trabajo del interprete es por lo tanto “devolver la vida a ese lenguaje abstracto que, sin él, permanecería mudo.” (Deschaussées, p. 43), expresarlo por medio del sonido para que pueda ser

apreciado, “mientras una pintura o escultura queda acabada tras la elaboración del creador, una obra musical aparece plasmada en forma de partitura, que no es sino una guía para que el intérprete pueda trasladarla al dominio del tiempo y los sonidos” (Fernández, p. 21)

En la práctica los músicos habitualmente “analizan (es decir, descomponen y evalúan) sus interpretaciones posteriormente, intentando encontrar diferentes y mejores maneras de comprender la música para sus futuras ejecuciones” (Rink, p 57) lo que lo convierte en un proceso de cambio constante, confirmando que no existe una sola y única postura interpretativa que pueda ser establecida por una reflexión analítica y que los conocimientos generados alrededor de esa reflexión son “un factor que influye en la concepción de la música por parte del interprete” (Rink, p 78) El estudio de una obra “en todos los aspectos que la conectan, es, pues, esencial, si queremos transmitirla con un máximo respeto. Pero sólo una aproximación, una penetración lógica y auténtica del texto permitirá que éste sea captado en sus múltiples formas de expresión” (Deschaussées, p. 47).

5.2.2. Música de la Zona Andina colombiana

La música colombiana, nutrida por tres grandes vertientes culturales diferentes, como la indígena, la negra y la española, posee una gran variedad en cuanto a ritmos musicales se refiere; de toda esa diversidad musical que podemos encontrar en la cultura colombiana, vamos a destacar el bambuco, el pasillo, la danza y el son sureño, para que se conviertan en el objeto de estudio en esta investigación.

Según Ocampo López en su libro, *MUSICA Y FOLCLOR DE COLOMBIA*: “Colombia es un país de regiones sociales, como respuesta a la variedad de paisajes naturales y el diverso

poblamiento de los grupos raciales en el medio ambiente. Es un país que tiende a la diversidad regional, a la micro-región, el micro-clima y la micro-cultura”. Considerando esta postura, tomaremos la región andina como centro de nuestro estudio, ya que es en esta región donde podemos encontrar los ritmos involucrados con este recital.

La región andina se extiende por más de 1.200 Km a través de todo el país, con una anchura que varía entre los 1.500 y 500 Km y con una extensión aproximada de 284.000 km², abarca los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander, es aquí donde se encuentra la mayor cantidad de población del país, además de concentrar las principales actividades económicas; la agricultura, la ganadería, la minería y la industria.

Debido a lo extenso de la región y a la diversidad de paisajes que esta ofrece, los individuos se agruparon en núcleos específicos definiendo sus propias características culturales. Encontramos en esta zona, seis grandes culturas: La antioqueña o paisa, la tolimense u opita, la caucana, la nariñense, la cundiboyacense y la santandereana. En esta región podemos encontrar gran variedad de ritmos, entre ellos encontramos bambuco, pasillo, torbellino, guabina, bunde, sanjuanero, danza, entre otros; los ritmos que tomaremos para su estudio son: El bambuco, el pasillo, la danza y el son sureño.

5.2.2.1.El Bambuco

El primer documento histórico confiable donde se emplea la palabra Bambuco es en una carta escrita por el general Francisco de Paula Santander al general Joaquín París el 6 de diciembre de 1816 (Añez, 1951 p.45) que dice: “Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, paséate

por el Ejido, visita las monjas de Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila el Bambuco una y otra vez, no olvides en los convites el muchuyaco”.

“El Bambuco en sus comienzos estuvo ligado a la música militar, a las bandas de vientos que acompañaron a los ejércitos en esta convulsionada época; es decir, el Bambuco fue una música guerrera” (Miñana, 1997, p.4). La idea de utilizar bambucos como cantos de guerra no fue destinada por casualidad, “el Bambuco ya formaba parte de la cultura e identidad de negros e indígenas originarios de los pueblos Nasa en la provincia sureña del Gran Cauca” (Sánchez, 2009). Y en las campañas independentistas un bambuco fue el que estimuló a las tropas pastusas en la batalla de Ayacucho. “La pieza *La Guaneña* interpretada durante la batalla de Ayacucho por los músicos pastusos del batallón Voltígeros que estimuló el triunfo de Cordova y su ejército” (Salamanca, 2010).

Según Carlos Miñana Blasco (1997), el punto de conformación y expansión del Bambuco fue la región del Cauca, desde donde se expande hacia el sur, pasando por el actual Departamento de Nariño, Ecuador y Perú; y hacia el nororiente de Colombia siguiendo los cauces de los ríos Cauca y Magdalena; con el fin de confirmar dicha expansión, se encuentra en Raquira Boyacá, una pintura del artista Edward Walhouse llamada, “El Bambuco”, que data de 1845 y que reposa en el centro cultural del Banco de la Republica. “El bambuco se expandió por toda la región andina colombiana durante la segunda mitad del siglo XIX y es a partir de la constitución de 1886 donde se crea el concepto de patria y con el anhelo de formar una identidad propia, el bambuco se proclama como música y danza nacional” (Sánchez, 2009).

El bambuco es el aire folclórico más mestizo de la zona andina colombiana. “Es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa, no tanto por su calidad musical, ya que como canto es superior la guabina y como danza es superior el currulao; pero si por su

amplia difusión” (Abadía, 1995, p.36) El origen de la palabra bambuco, fue de gran controversia y fueron consideradas cuatro tesis: la primera formulada por Jorge Isaacs, que considero el bambuco de origen africano al creer que provenía de la localidad de Bambuck, en África Occidental; esta tesis fue descartada por musicólogos que afirmaban que en esa localidad no había tradición musical relacionada con el bambuco; la segunda tesis presentada sustenta que en el litoral pacífico habitaban los indios Bambas y sus vocablos terminaban en “uco”, supone que los aires musicales típicos de estos nativos se denominaban bambucos y se dijo en alguna oportunidad que el uso de las bambas (“bambas: Sucesiones de coplas con pie forzado y sobre un mismo tema (Abadía, 1970. P. 163), en la práctica del canto pudo haber determinado el que esos cantos se denominen bambucos. La tercera tesis manifiesta que el apelativo de bambuco fue dado por los españoles al aire nativo y a la danza por poseer en sus cantos, tonadas y danza un movimiento tremolar, “la raíz griega bamb que hallamos en el verbo bambalizo indica precisamente movimiento trémulo. Y del griego paso al latín bambalio que es denominación del tartamudo, esto es, del que habla trémulamente” (Abadía, 1970. P. 163). La última tesis expuesta en 1970 es la del folclorólogo colombiano Guillermo Abadía Morales, que describe el uso de un instrumento musical llamado carángano, construido con un tubo de Bambú (guadua) al que se le desprende longitudinalmente la corteza sin desprenderla, a esta tira se le agregan dos puentes en los extremos, el bambú sirve de caja de resonancia para la tira que funciona como una cuerda vibrátil, la cual es golpeada con una varita o frotada con una vejiga de res que en su interior trae granos de maíz o semillas duras. Este instrumento fue popular en la costa norte colombiana pero hoy solo sobrevive en Venezuela y en el Huila como parte del conjunto huilense conocido como cucamba y utilizado en la práctica de rajaleñas. “Los chombos o negros de las Antillas inglesas traían a tierra firme esos caránganos o tubos de bambú, que ellos llamaban “bambucos”. Por derivación todas las

músicas ejecutadas en esos instrumentos se llamarían música de bambuco” (Abadía, 1995, p.36) cabe aclarar que estos negros antillanos no se identificaban con nuestra tonada base.

En los primeros años del siglo XIX ya se menciona al bambuco como un aire criollo de origen popular, típico del país, es importante destacar la labor de los compositores como Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Alberto Urdaneta, Oriol Rangel, José A. Morales entre tantos otros, quienes hicieron protagonista al bambuco en sus composiciones.

De acuerdo a la región donde se vaya a interpretar bambucos, la organología cambia, en el Cauca, por ejemplo, encontramos la chirimía, un conjunto instrumental donde las Flautas de caña y el violín se encargan de la línea melódica, mientras que las tambores, los mates, el triángulo, la carrasca y el chucho, se encargan de la parte rítmica, es en estas poblaciones donde se interpretan los bambucos más tradicionales de la zona andina y se evidencia el gran aporte de las comunidades indígenas al bambuco, a diferencia del bambuco que se interpreta en los santanderes y el Tolima, cuyo formato comprende Tiple, bandola, guitarra y requinto; por su parte la rítmica del bambuco está estrechamente relacionada con ritmos de las comunidades negras como lo dejan en evidencia el musicólogo Andrés Pardo Tovar y el músico Jesús Pinzón Urrea en su libro “Rítmica y melódica del folclor chocoano”. Las siguientes imágenes corresponden a células rítmicas del bambuco, aguabajo y jota chocoana.

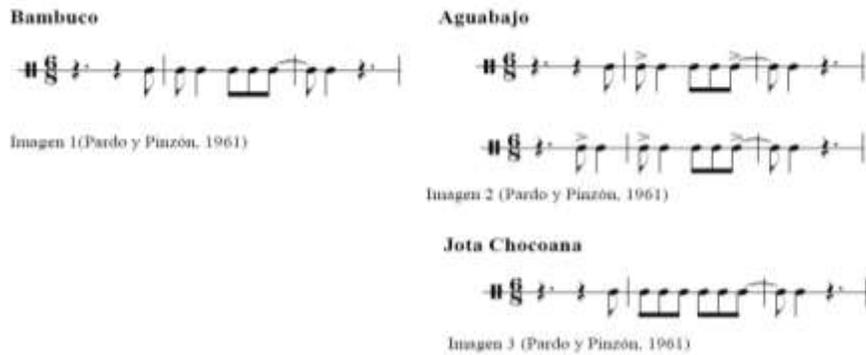


Figura 1 Células rítmicas.

Podemos ver la comparación entre las células rítmicas de los ritmos en mención y la similitud que existe.

Durante mucho tiempo existió una gran controversia acerca de cómo se escribe el bambuco; controversia que nació con la obra cuatro preguntas del compositor vallecaucano Pedro Morales Pino, escrita en signatura de $\frac{3}{4}$, “Esta composición es considerada como modelo y punto de partida, además de ser referencia para muchos otros compositores, de la manera de escribir el Bambuco” (Sánchez, 2009), no sabemos con certeza porque Pedro Morales Pino ideó esta signatura, lo que si sabemos, es que su escritura desencadenó una enérgica discusión en torno a cómo escribir el bambuco. “El problema no es en sí el contenido musical, ya que este bambuco es uno de los más importantes escritos de la historia musical nacional. El problema es la dificultad a la hora de interpretar la lectura de la partitura por la complejidad rítmica detrás del $\frac{3}{4}$ ” (Sánchez, 2009). Por su parte, Francisco Crisancho fue el máximo exponente del Bambuco a $\frac{3}{4}$ debido a su manera de aproximar la música a la partitura, “logrando una de las adecuadas concepciones musicales al momento de escribirlo: El cambio armónico anticipado, también llamado “cruzao”.” (Sánchez, 2009). Según Sergio Sánchez (2009), algunas características, que aunque no son notorias en todos los bambucos a $\frac{3}{4}$ son las siguientes:

- El fraseo instrumental no coincide con la métrica, como también ocurre con los bambucos vocales a 3/4, donde el acento prosódico y el fraseo no coinciden con el diseño métrico.
- Los cambios armónicos anticipan un tiempo (tiempo fuerte) al cambio natural de este tipo de escritura. En algunos compases el cambio armónico coincide con el fraseo natural de este tipo de escritura (Segundo tiempo).
- El bajo es más frecuente en el primer y tercer tiempo, teniendo la tendencia de acentuarse el primer tiempo de cada compás.

La escritura del bambuco, hasta la primera mitad del siglo XX, se hacía en signatura de $\frac{3}{4}$ “sin embargo la evolución musical y su transformación hacia la estandarización del género llevaron a la forma de notación a $\frac{6}{8}$, que de alguna manera vuelve en retrospectiva hacia sus orígenes, como lo fue el bambuco en la época Colonial.” (Sánchez, 2009). Según Sergio Sánchez (2009) “Un rasgo característico universal del Bambuco, es el uso interno de las dos métricas superpuestas: el $\frac{3}{4}$ y el $\frac{6}{8}$. Esto quiere decir que el Bambuco tiene características polimétricas y polirítmicas, en donde las dos métricas funcionan de manera simultánea, sin importar cuál de las dos signaturas se asuma en la escritura. Este comportamiento se puede ver en golpe la tambora, siendo esta la célula básica de la construcción rítmica del Bambuco:

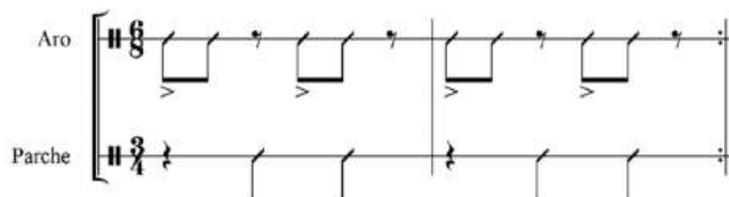


Figura 2 Polimetria en la tambora (Sánchez, 2009)

En cuanto a la forma del bambuco, “este ritmo está compuesto por tres partes de dieciséis compases cada una, organizadas en frases de cuatro compases y periodos de ocho”. (Tobo y Bastidas). Aunque afirmamos que el bambuco posee tres secciones, no estamos desconociendo los bambucos de dos y cuatro partes.

5.2.2.2.El pasillo

Es otro aire típico de la región andina colombiana y fue ampliamente difundido al igual que el bambuco. El pasillo en Colombia apareció a principios del siglo XIX cuando los Burgueses y criollos acomodados de la época, trajeron el vals europeo, muy de moda en el viejo continente, que tenía un carácter más aristócrata, a diferencia del bambuco, el torbellino o la guabina que eran considerados danzas populares que no tenían cabida en sus salones. Esa pureza del vals no duraría mucho debido a que se le impregnaría luego la esencia criolla, esa que nos diferencia de los europeos. “La música folclórica se perpetúa por medio de la tradición oral; es colectiva, por cuanto es patrimonio de un pueblo que la canta, la danza y ejecuta con verdadero orgullo regional y nacionalista” (Ocampo, 1976, p.26), esta tradición oral es la que mantiene en vigencia las músicas tradicionales del País de generación en generación.

Según Cortes Polania (1973, p. 121) “El pasillo tiende a ser una pieza con motivos melódicos presentados de manera clara y directa, supeditados a patrones rítmicos sincopados con un acompañamiento de esquemas fijos en compás de 3/4. La estructura conformada por secciones bien demarcadas será una herencia notable de la música de salón del siglo XIX.”

“Hacia 1850 ya era inevitable en la ciudad hacer “la capuchinada”, que era la usanza, propia de las fiestas, de acelerar la última etapa de los bailes de vals, para imprimirle mayor libertad y animación a los pasos de pareja agarrada” (Marulanda, 1989, p. 524) a lo que Enrique Price

fundador de la Academia Nacional de Música, llamo “vals al estilo del país” y José María Samper, “vals colombiano” el uso de la capuchinada le quito erudición y solemnidad al vals, lo que daría forma al pasillo como tal, su nombre sería el diminutivo de “paso”, por ser un baile de pasos cortos.

“El pasillo se ejecutó en voz sola de trovador o, más usualmente, en la conjugación de las dos voces típicas, primo y segundo” (Ocampo, 1976, p. 27) después se acompañaría con piano, en los grandes salones y con tiple, bandola y guitarra en los encuentros populares.

Se distinguen dos tipos de pasillos, que durante el siglo XX fueron ampliamente difundidos: el Pasillo lento y el pasillo fiestero; el primero puede ser vocal o instrumental y es de un carácter tranquilo, generalmente su tempo es andante, propio para bailar en los salones cortesanos de las altas burguesías en Santa fe de Bogotá y Antioquia a inicios del siglo XX, en este tipo de pasillo se le cantaba al amor, a la desilusión, en él se le rendía pleitesía a los sentimientos.

Por otro lado tenemos el pasillo fiestero interpretado con tamboras, flautas, bandolas, triples y guitarras. “El Pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, baile de casorios y de garrote; se confunden con la típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc.” (Ocampo, 1976, p.112).

El pasillo está escrito en compás de 3/4 y “su ritmo se basa en una fórmula de acompañamiento, compuesta de tres notas de distinta acentuación, en este orden: Larga, corta y acentuada” (Marulanda, 1989, p. 531) tal como se muestra en la siguiente imagen.



Figura 3 Patrón rítmico de acompañamiento del pasillo (Marulanda, 1989).

Según Montalvo y Pérez (2006), existen dos células rítmicas que son reiterativas en el pasillo y de donde se derivan los patrones de acompañamiento, tenemos entonces una célula rítmica propia para hacer acompañamiento y una célula rítmica para los finales de sección, como se puede apreciar en las siguientes Figuras:



Figura 4 Patrón de acompañamiento y Célula para finales de sección

“La figuración rítmica de las melodías de los pasillos se basa en blancas negras y corcheas...Generalmente la estructura rítmica de las melodías está construida en frases de dos, cuatro u ocho compases. Las distintas combinaciones de células de un compás generan los ritmos de las melodías” (Montalvo y Pérez, 2006).

Los instrumentos que fueron usuales para interpretar el pasillo fueron el tiple, la guitarra y la percusión menor; tomado del libro “Música Andina Occidental: Entre Pasillos y bambucos” publicado por el Ministerio de Cultura, se presenta a continuación el papel rítmico y una variante, que los instrumentos antes mencionados desempeñan en este conjunto musical.

Variante 1:

The image shows musical notation for three instruments: Cucharas, Tiple, and Guitarra. The notation is in 3/4 time. Cucharas has a rhythmic pattern of eighth notes. Tiple has a pattern of eighth notes with accents (V) and some notes marked with an 'x'. Guitarra has a pattern of eighth notes. The second part of the image shows 'Variante 1' for Raspa, Tiple, and Guitarra. Raspa has a pattern of eighth notes with accents (V). Tiple has a pattern of eighth notes with accents (V). Guitarra has a pattern of eighth notes with accents (V).

Figura 5 Variantes rítmicas

En las imágenes podemos observar como el tiple con las seis corcheas define el ritmo del pasillo, apoyado por las cucharas o la raspa, en esta división del tiempo se acentúa en el segundo tiempo y en el pulso débil del tercer tiempo, la guitarra acentúa en el primer y tercer tiempo del compás.

“Desde el punto de vista formal, el cambio más claro entre el siglo XIX y el siglo XX, se observa en el paso de una pieza bipartita a una pieza con una sección adicional que se denominará trio y que en algunas ocasiones empleaba una corta introducción” (Cortes Polania, 1973, p. 122). Este modelo tripartita (que tiene tres partes), A - B - C, se dio gracias al compositor e intérprete Pedro Morales Pino; El Pasillo se puede estructurar de dos maneras:

En la primera forma, cada sección (A - B - C) es expuesta y repetida y se finaliza con la exposición de la sección A, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen:



Figura 6 Forma del pasillo. (Montalvo y Pérez, 2006).

La segunda forma, está asociada a la forma Rondó, donde cada sección se intercala con la sección A, como se observa en la siguiente figura:

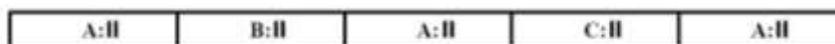


Figura 7 Forma Rondó (Montalvo y Pérez, 2006).

El procedimiento más común de interpretación constituye el de secciones repetidas cuyo elemento de contraste se observa en el aspecto armónico, en ocasiones con modulaciones o pasos directos a tonalidades lejanas. (Cortes Polania, 1973, p. 122).

En cuanto a la armonía podemos inferir que se basa en el sistema tonal, “Esta organización armónica fue variando a lo largo del tiempo, dependiendo de los conocimientos de cada compositor, pero hay unas características comunes en esta organización, la cual consiste en modulaciones entre cada una de las secciones, en donde puede pasar de un modo mayor a su relativo menor o viceversa y en la sección C, se expone en su modo paralelo”. (Montalvo y Pérez, 2006).

5.2.2.3. Danza

Otro aire que fue acogido en la zona andina colombiana fue la danza, como expresión vocal, instrumental y coreográfica, aunque no tuvo tanta relevancia como el pasillo y el bambuco, gozo de popularidad durante los primeros años del siglo XIX. En algún momento de la historia de nuestra música se dijo que la danza es la forma lenta del pasillo o del vals, en oposición a esto, el folclorólogo colombiano Guillermo Abadía Morales, basado en la tesis de Andrés Pardo Tovar, menciona, “esta danza se derivó más bien de la Habanera, en compás de 2/4, como es el que tienen

ambas”. Por su parte José Portaccio Fontalvo en su libro “Colombia y su música”, menciona que “la danza ha sido escrita en compás de dos tiempos, y su característica ritmo-melódica en figuración de tresillos. Su movimiento animado, con su ritmo en 6/8 original de la antigua contradanza, probablemente haya originado el mismo ritmo del bambuco. Al respecto se dice que la danza se mezcló en Colombia con el bambuco”.

La danza siguió el mismo rumbo del pasillo, hablando del proceso de acogida por la sociedad; paso primero por las clases altas, de donde fue tomado por las clases más populares, pero por su carácter lento y monótono no tuvo mayor acogida por éstas, que encontraban en el pasillo y el bambuco un cierto grado de exaltación, siendo éstos más rítmicos que la danza, impregnando en el público frenesí al momento de ser escuchados.

Ya se dijo que la danza proviene de la habanera cubana, que es una transformación de la contradanza europea, con un ritmo cadencioso y marcado. Las estudiantinas y los conjuntos típicos de cuerdas fueron los encargados de difundir este y otros aires propios de la región andina, sobresaliendo las danzas compuestas por Pedro Morales Pino y Luis A. Calvo.

A partir de 1870 se encuentra referencia de la Danza y ya “para 1883 danzas cantadas hacen parte del conjunto de piezas comercializadas en la serie Aires del país” (Cortes Polania, 1973, p. 134). Según Jaime Cortes (1973, p. 134) “en general se caracterizan por ser piezas lentas, muy líricas y claramente seccionalizadas. Algunas comparten la estructura formal del pasillo con tres partes, pero también encontramos danzas con dos partes como "Alicia" de María Silva de Rodríguez. Las tonalidades mayores predominan y generalmente los contrastes armónicos se presentan en la segunda o tercera sección. Las sincopas no son abruptas y refuerzan las líneas

melódicas especialmente en las danzas cantadas. Son piezas sencillas y sin inconvenientes para el intérprete”.

5.2.2.4. Bambuco Sureño

Podríamos definir el Bambuco sureño, como el conjunto de música y danza propia del sur de Colombia, más específicamente del departamento de Nariño; en libros que sirvieron de referencia para el presente trabajo, se pudo constatar que no se habla de bambuco sureño, por su parte se habla de ritmo de Guaneña y también se habla de Sonsureño, “sin embargo, no deja de tener cierta ambigüedad porque lo llama de cinco modos distintos: aire sureño, bambuco pastuso, bambuco sureño, aire típico nariñense y Sonsureño...este vocablo hace referencia a dos aspectos: por un lado la composición realizada en los años sesentas por Tomás Burbano Ordóñez (1919-2001), grabado por la Ronda Lírica hacia 1967 y llamada de ese modo; por otro, la denominación, cada vez más generalizada, de un ritmo “típicamente nariñense” originado, para algunos en la obra de Burbano y para otros mucho más antiguo”(Tobo y Bastidas, 2013); aunque presenta varias similitudes con el bambuco tradicional de la zona andina colombiana, este ritmo en particular, se vio nutrido por otras vertientes, ello debido a la posición geográfica que goza el Departamento de Nariño y dada la triple condición de frontera, con el Ecuador, la zona andino-amazónica y la zona pacífica.

En este sur de Colombia, el bambuco procedente de la zona andina, ese de triples bandolas y guitarras, recibió influencia del vecino país del Ecuador, con los albazos, que rápidamente se difundieron por nuestro territorio gracias a las radiodifusoras; “en la costa Pacífica el currulao ha permeado los ambientes de la música en el Municipio de Ricaurte, llegando por ese corredor a las poblaciones del altiplano de Túquerres” (Tobo y Bastidas, 2013).

Según Tobo y Bastidas, “el *Sonsureño* tiene una estructura asimétrica, está compuesto por dos frases de seis compases cada una y por otra de cuatro que hace las veces de coro. Esta característica lo aleja del bambuco colombiano”. En cuanto al acompañamiento del Bambuco sureño o Sonsureño, no hay una forma establecida que lo determine. Javier Fajardo, en varias transcripciones que realizó de Sonsureño, utilizó diferentes maneras de acompañar este ritmo, desde bajos arpegiados, hasta elaboraciones de corcheas agrupadas. “Otros compositores e intérpretes convienen en acompañar este ritmo utilizando dos “Yambos” en un compás, signado como 6/8 o 3/4, y tres negras en el siguiente (Figura 8). Esta forma de acompañamiento fue utilizada por Lubín Mazuera en su célebre arreglo de *La Guaneña*, realizado cuando fue director de la Banda Departamental de Nariño en 1959”. (Tobo y Bastidas, 2013).



Figura 8 Forma de acompañamiento

Citando a Bastidas Urresty, citado por Tobo y Bastidas, “...*el son sureño* (sic) *tira más hacia el currulao* y que el compositor Arturo de la Rosa es quien ha conjugado los ritmos de la costa y los de la sierra. En obras como la *Marinera* y *La Guandera*, sostiene, de la Rosa logra conjugar los ritmos del currulao y del Sonsureño de tal forma que se puede interpretar de una u otra manera. “*Enamorado de Nariño* (de la Rosa), *serrano y costeño, hace con su música la transición perfecta de ese gran espacio musical...*” (BASTIDAS URRESTY, 2003). Lo anterior haciendo referencia al municipio de Ricaurte, que comunica la costa pacífica con la zona andina nariñense.

5.2.3. Sonata

Así como “cantata”, se usa para designar una pieza vocal, el término sonata se usó para designar piezas eminentemente instrumentales. “Igual que muchos términos originados alrededor de 1600, la palabra “sonata” ha sido aplicada a una sorprendente variedad de formas instrumentales a lo largo de los siglos, con el único denominador común de que todas son para ser tocadas instrumentalmente” (Diccionario Oxford de la Música, p. 1431). La sonata en su origen no fue considerada una forma de composición y con el pasar del tiempo el término “se empleó en el sentido de pieza que servía de introducción... y algunos autores lo emplearon como sinónimo de Suite, distinguiendo Sonata da chiesa (de iglesia) y Sonata da camera (de cámara). (Zamacois, 1960, p. 167). De la Suite surge la Sonata, transformando algunos de sus elementos iniciales cuyos puntos esenciales, según Zamacois (1960) en su curso de formas musicales, son los siguientes:

- Reducción de sus piezas constitutivas al máximo de cuatro, desligadas de las antiguas danzas de la Suite.
- Sustitución del estilo de escritura que hasta entonces imperó, por el galante.
- Abandono de la construcción binaria que hemos denominado tipo Suite y aparición del tipo ternario.
- Abandono de la obligación de escribir en la misma tonalidad todas las piezas de la obra, limitándola a la primera y la última.

Estas características, aunque no aparecieron simultáneamente, cimentaron la forma musical más importante del clasicismo, “fue Beethoven quien, después de llevarla a su más alto grado de esplendor, renovó su forma, para superarla y hallar en una mayor libertad la amplitud necesaria a su genio creador” (Zamacois 1960, p. 168). Esta primera etapa de la Sonata clásica es alemana,

pues los italianos, que desempeñaron un papel importante en el desarrollo de la Sonata primitiva desviaron su atención para llevarla al concierto, donde imperaba el virtuosismo.

En tiempos pasados se usó el termino sonata como sinónimo de canzona, sinfonía y concierto. “El termino sonata, poco a poco en desuso cuando se trataba de designar composiciones poliinstrumentales, acabó entonces por ser utilizada solo con respecto a las obras para uno o dos instrumentos” (Basso, 1977. P.38).

Según Alberto Basso (1977), “la sonata sirvió como forma-madre donde se originaron las principales formas musicales del siglo XVIII”, siguiendo dos procesos contrarios con respecto al conjunto musical como tal; “el primero con una tendencia a ampliarlo (concierto, sinfonía) y el segundo a reducirlo (sonata solista, sonata acompañada) como consecuencia de esta última, nacería la música de cámara” (Basso, 1977, p.38). Es de la forma clásica del “primer movimiento “o “forma sonata” donde se estructura la sonata, la cual consta de tres secciones: exposición, desarrollo y reexposición, tal como se muestra en la siguiente figura:



Figura 9 Forma Sonata.

La mayoría de sonatas compuestas consta de 3 o 4 secciones; aunque existen también sonatas de 2 y se utiliza el término “movimiento” para nombrar cada una de ellas. En las sonatas de 4 movimientos, cada uno de ellos posee unas características propias, así:

1er Movimiento: La primera característica notable, es que posee una estructura ternaria (exposición, desarrollo y reexposición) “de ahí que pasase a ser este tiempo el más importante y

característico de la sonata clásica” (Zamacois 1960, p. 170). Posee dos temas A y B los cuales son contrastantes; “masculinidad, concisión, vigor, perfil rítmico y tonal bien manifiestos, en el tema A; Feminidad, elegancia, elevación melódica y delicadeza rítmica, en el tema B” (Zamacois 1960, p. 171). Cada uno de estos temas puede ir acompañado de ideas secundarias, aunque esto es más frecuente en el tema B. El cambio del tema A al tema B, aunque poco frecuente, puede hacerse directamente, pero los grandes compositores optaron por una transición o puente entre ellos, dicha transición puede contener elementos propios, elementos de cada uno de los temas A y B o la conjunción de ambos. El uso de una introducción y una coda es arbitrario. Todo lo antes mencionado, hace parte de la exposición del tema, inmediatamente ésta termina, vendrá el desarrollo temático, el cual es libre en cuanto a estructura y proceso tonal, “el compositor se sirve de aquellos elementos de la Exposición, modificándolos rítmica, melódica o modalmente, ampliándolos, reduciéndolos, imitándolos o superponiéndolos, les da nueva vida” (Zamacois, 1960, p. 176) habitualmente el desarrollo termina con un acorde dominante “porque ningún otro acorde puede cumplir tan satisfactoriamente la misión de preparar y llevar a efecto el regreso al tono principal con el tema A” (Zamacois, 1960. p 177) de esta preparación depende el último elemento, la reexposición la cual es una recreación de la exposición, con la diferencia que el tema B debe estar en el tono principal, o sea en el mismo que el tema A.

2° Movimiento: De tiempo lento, este movimiento es el que posee la forma más libre y variada de la Sonata. Entre los tipos de mayor importancia para darle forma a este movimiento destacamos cuatro, así:

- El tipo suite
- El tipo lied ternario
- El tipo lied desarrollado

- El tipo sonata con o sin desarrollo

3er Movimiento: En este movimiento es usual encontrarse con un Minué o un Scherzo; “de carácter relativamente ligero y de menor importancia que los restantes. Constituye, en la sonata, un intermezzo de los varios que figuraban en algunas suites.” (Zamacois, p. 169).

4º Movimiento: Este movimiento es el que cierra toda la obra, al “que denominaremos tiempo vivo final, de distintas características, casi siempre, que el inicial, destinado a cerrar la sonata con la misma brillantez que lo hacían, corrientemente, en la suite, la Giga, el rondó u otra danza animada” (Zamacois, p. 169).

Lo antes expuesto, es la organización habitual de la sonata, cuando esta está escrita en cuatro movimientos, con algunas modificaciones entre el 2º y 3er movimiento; se suprime uno de ellos cuando los movimientos son tres.

Existe una sin fin de piezas en estilos y formas muy distintos, incluyendo hasta variaciones y danzas con la denominación de sonata. Según el Diccionario Oxford de la Música, “este repertorio sirvió como música de concierto, música de cámara de entretenimiento, música de “mesa”, música de iglesia y como material didáctico. Después de mediados del siglo XVII, cuando una colección contenía danzas inapropiadas para la iglesia, se podía denominar “da camera”, pero el término “da Chiesa” se usó en raras ocasiones antes de la década final del siglo debido a que entonces no existía una clara diferenciación estilística entre los estilos sacro y secular en las sonatas de forma libre”.

Hacia 1700 es posible apreciar en la sonata una uniformidad, ello debido al compositor italiano Arcangelo Corelli y la amplia difusión de sus obras por toda Europa gracias a la imprenta. “Aspectos como la secuencia de movimientos lento-rápido-lento-rápido, los arreglos de sonatas

da camera en suites de danza y la preeminencia del “trío” intermedio, se establecieron definitivamente con su obra”. (Diccionario Oxford de la Música, P. 1432). Hacia la década de 1730, el termino *sonata* comenzó a aparecer con reiteración para instrumentos de teclado. “Las sonatas para teclado en varios movimientos fueron desarrolladas en un principio por compositores italianos como Platti, Alberti y G. M. Rutini, quienes trabajaron con formas de dos a cinco movimientos cortos y acostumbraron escribir un minueto u otra danza como movimiento final” (Diccionario Oxford de la Música, P.1433). Bach había descubierto en la sonata para teclado un medio para el estilo denominado “*empfindsamer Stil*”, un estilo de composición que buscaba la expresión de los sentimientos verdaderos y naturales, el clavicordio fue el instrumento predilecto de Bach “pues permitía hacer cambios rápidos de humor a través de cambios súbitos de tonalidad, rumbos extraños en la dirección de la melodía y matices de dinámica dentro de un rango muy limitado.” (Diccionario Oxford de la Música, P.1433).

“La sonata se presiente desde el Barroco, logra su plenitud en el Clasicismo, y se prolonga, con ansias de transformación, en el Romanticismo” (Salazar, 1985. P.187). La figura clave en el desarrollo de la sonata clásica fue Haydn, con el “tratamiento general de la sonata como un medio expresivo más serio en un contenido intelectual y emocional, en especial en los primeros movimientos, más complejos que los otros” (Diccionario Oxford de la Música, P.1433) esto siguiendo los pasos de C.P.E. Bach. Cabe mencionar que Haydn recurrió a una organización más libre de los movimientos. En este periodo, el piano empezaba a relegar al clavecín y al clavicordio a un segundo plano, gracias a las nuevas sonoridades que éste ofrecía y al uso del pedal. Gracias hasta nueva inventiva aparecieron para ese entonces las “sonatas acompañadas” “o el título característico “Sonata para clavecín o pianoforte con acompañamiento (*ad libitum*) para violín (o

flauta) y violonchelo” (Diccionario Oxford de la Música, P. 1434) es necesidad reconocer que en el periodo clásico se le llamen sonatas a composiciones para piano con o sin acompañamiento.

Aparecerían también por ese entonces, las sonatas sinfónicas o sonatas serias, que de la mano de Clementi y Beethoven darían sus mayores frutos. Las primeras datan de 1770 y vienen de la sonata temprana, la cual recurría al uso de bajo de Alberti. Beethoven, en sus inicios como compositor en Viena, escribió sonatas para el lucimiento de su técnica pianística, éstas, “constan principalmente de cuatro movimientos, incluyendo un minueto o un scherzo (el scherzo fue una de las contribuciones personales de Beethoven al género de la sonata)”. (Diccionario Oxford de la Música P.1434).

Alrededor de 1810, la sonata, rápidamente perdió popularidad, pues las nuevas generaciones preferían tocar fantasías, variaciones y popurrís de obras operísticas populares del momento.

5.2.4. Fantasía

Así como encontramos formas bien definidas como la suite, la sonata o la sinfonía, o con bases rítmicas de danzas como la Gavota, el Vals, la polonesa, etc., es posible encontrar otras sin una forma bien definida que “expresa, sin concretarlo, el pensamiento de orden poético o de otro orden que llevó al compositor a crear la obra.” (Zamacois, 1985, P.229).

Aunque algunas denominaciones que se emplean son de origen antiguo, como Fantasía, Capricho, Pastoral, etc., la mayoría de estas, aparecieron en el periodo romántico y paulatinamente pasaron a hacer parte de las formas musicales, a pesar de no poseer una como tal, esto quizá, gracias al protagonismo brindado por un compositor famoso de la época. “La forma, es en todas estas composiciones cosa independiente del título. La determina libremente el compositor, que

tanto puede adoptar cualquiera de las clasificadas como crear una más o menos original.” (Zamacois, 1985 P.230).

Una de estas piezas sin forma definida es la fantasía, para el Diccionario Oxford de la Música, es el “Título para piezas caprichosas que no tienen forma fija, en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad. Las características propias del género impiden enmarcarlo bajo una definición única, no obstante, es posible distinguir varios tipos de fantasías a lo largo de las épocas; algunas obras musicales escritas en esta “antítesis formal” son verdaderamente refinadas”.

El termino fantasía empieza a ser usado con frecuencia en los inicios del siglo XVI en libros de tablaturas para laúd, para denominar obras escritas para este instrumento, estas obras tenían un carácter improvisatorio y abarcan desde pequeños estudios a grandes obras, donde el ejecutante podía demostrar su habilidad en secciones muy bien elaboradas. Fantasía y ricercare fueron sinónimos en esta época. “Cuando la fuga tomo una forma precisa, la Fantasía se le opuso con el significado contrario, caracterizada por la alternación de partes que presentaban estructura definida, con otras constituidas por figuraciones rápidas de escalas, arpeggios etc.”(Zamacois, 1985 P.230). En la fantasía son comunes los cambios de temas, de tiempo y de compas.

Para mediados del siglo XVI ya se escribían fantasías para conjuntos instrumentales, la fantasía recurría con frecuencia a los lenguajes vocales de uso corriente en el motete, pero gracias a que los instrumentos logran mayor facilidad melódica, los compositores tenían mayor libertad a la hora de hacer sus obras, aspecto que favoreció en la creación de un estilo compositivo personal. El compositor flamenco Adrián Willaert fue de los primeros en componer este tipo de fantasías, mientras que en Italia casualmente se adaptó el estilo a los instrumentos de teclado, de la mano de

compositores como Bassano, Vecchi y Adriana Gabrieli, en este nuevo formato sería conocida por compositores ingleses como Byrd, Gibbons y Tomkins, ya en Inglaterra, la fantasía, recibiría influencia del madrigal y del In nomine, género puramente inglés, pero el desarrollo más particular de la fantasía se dio con la música para cofre de violas, un conjunto de dos violas soprano, sustituidas después por violines, dos violas tenor; o alto y tenor y dos violas bajo.

Bach usaría el término fantasía “como título de largos preludios improvisados seguidos por magníficas fugas, como la conocida Fantasía cromática, que antecede a una larga fuga en re menor” (Diccionario Oxford de la Música, P.569). C. P. E. Bach definió la fantasía como una pieza “no de pasajes memorizados o plagiados, sino más bien de una verdadera inventiva musical en la cual el ejecutante de teclado, más que ningún otro instrumentista, puede poner en práctica el estilo declamatorio y desplazarse con audacia de un sentimiento a otro” (Diccionario Oxford de la Música, P.569) grandes compositores al nivel de Mozart y Beethoven, tienen dentro de su catálogo de obras piezas con el distintivo de fantasía.

“La fantasía finalmente se convirtió en un popurrí de temas operísticos compilados por pianistas virtuosos para la creación de piezas de lucimiento”. (Diccionario Oxford de la Música, P. 570).

5.2.5. Lied

Lied, vocablo de origen germánico y cuyo equivalente en español sería canción; aunque este término no exprese específicamente el significado de lied. Es una de las formas musicales que se desarrolló en el romanticismo, el término hace referencia a una canción lírica breve donde la letra es un poema, el cual es musicalizado; aunque el uso del término se generalizó en el siglo XV, tuvo su mayor apogeo en el siglo XIX, con Schubert como el máximo exponente del género. “Lied

es, desde el punto de vista del texto, «poesía para música»: una composición de breves dimensiones, en una sola o en varias estrofas compuestas de un número igual de versos, que el juego de las rimas y la regularidad de los acentos, además del carácter de su significado poético, predisponen a ser puesto en música” (Di Benedetto, 1999. P.47), podríamos decir que el *lied* es compuesto con gran interés artístico, pero con intimidad en su estilo, donde la poesía y la música se integran, la primera al servicio de la segunda y no al contrario.

La historia del *lied*, según especialistas en la materia, puede rastrearse desde los himnos usados por los antiguos bardos, a los que Tácito hace referencia en su *Germania*, prolongándose después a los cantos espirituales y profanos surgidas en torno al canto gregoriano en la Edad Media y luego con las canciones cortesanas de los antiguos trovadores germánicos, llegando finalmente al patrimonio de cantos tradicionales restaurado en las producciones polifónicas del coral luterano, el cual proyectaba una verdadera identidad nacional.

El *lied*, constituido formalmente, comienza con su historia en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el bajo continuo es sustituido por la parte escrita para el acompañamiento instrumental; esta íntima interacción entre voz e instrumento, desataría, más que un intercambio de frases y motivos, un verdadero sentir de la música, pese a esto, “los primeros pasos del nuevo *lied* fueron guiados por el más escueto racionalismo, y no por el culto de las tradiciones patrias sino por la imitación de modelos franceses” (Di Benedetto, 1999. P. 48). En Berlín, los músicos de la corte de Federico II, lugar donde se formó la primera escuela de *lieder* de Berlín, se vieron inquietos con la relación entre música y lenguaje, por ello, trataron de unificar palabra y sonido, el resultado fue la simplicidad armónica y la adherencia de inflexiones melódicas a la declamación del texto. Con la llegada del *Sturm und Drang* y con la aparición del poeta alemán Goethe, se

desarrollaría, en torno a su poesía, una segunda escuela de Berlín, de la cual los máximos exponentes serían Zelter y Reichardt.

En cuanto a la forma, se dice que tiene una estructura ternaria reexpositiva y, no obstante existen lieder que no obedecen a este patrón; con la siguiente Figura, tomada del Curso de Formas Musicales de Zamacois, se trata de dar a entender la estructura que este posee.

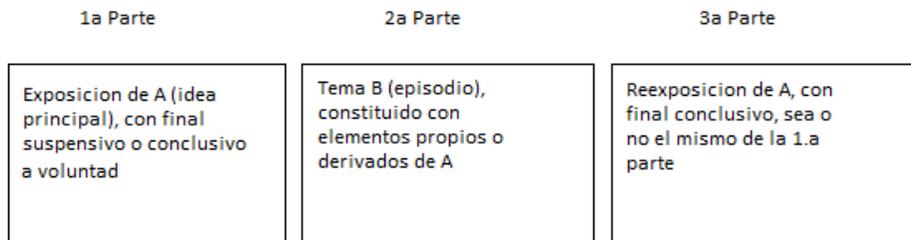


Figura 10 Estructura Lied ternario. Zamacois, 1960).

Esta fue la estructura más usual durante el Romanticismo, lapso durante el cual el lied tuvo mayor auge, pero también existen piezas con una forma más simple, el llamado lied binario, con una estructura binaria reexpositiva del cual presentamos, a continuación y tomado del Curso de Formas Musicales de Zamacois, su respectiva forma.

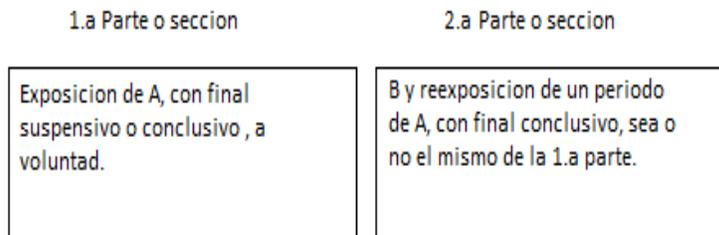


Figura 11 Estructura Lied binario (Zamacois, 1960).

En la segunda sección, “en el caso de ser ya *conclusivo* el final de la 1.a parte, el compositor es libre de modificarlo o no, siempre que presente otro también conclusivo, si se hace el cambio es para adoptar un giro aún más conclusivo, ya por la melodía, ya por la armonía, o por ambas cosas” (Zamacois, 1985. P.50).

5.2.6. Concierto o Concerto

Palabra italiana que “deriva probablemente del latín “concertare”, que puede significar “discutir” o “trabajar en común”; en italiano la misma palabra significa *acordar* o *conjuntar*” (Diccionario Oxford de la Música, p. 351) esta dualidad es la que sustenta el termino concierto o concerto por diferentes periodos, con algunos cambios a lo largo de ellos. El concierto es, entonces, una “composición dividida en varios tiempos (movimientos) y concebida para el lucimiento de uno o más instrumentos solistas, con los cuales colabora una orquesta” (Zamacois 1960, p. 207) aunque también existen composiciones con ese título, que no cumplen con este juicio. El término “concierto”, inicialmente fue utilizado para designar composiciones vocales con acompañamiento de órgano o de otros instrumentos. El concierto instrumental es posterior y su origen se dio en las últimas dos décadas del siglo XVII “cuando compositores en varias ciudades italianas comenzaron a explotar los contrastes técnicos y de textura entre solo y tutti en sonatas interpretadas por orquestas de cuerdas” (Diccionario Oxford de la Música, p. 351). Las sonatas para trompeta de compositores como Cazzatti y Torelli, influenciaron el concierto, pues en ellas “los abruptos contrastes de textura, los brillantes pasajes y el diálogo temático reemplazaron al idioma contrapuntístico de la sonata a solo.” (Diccionario Oxford de la Música, p. 351) la escritura idiomática de la trompeta paso rápidamente a la escritura del violín solo.

En Italia surgirían dos tipos de concierto instrumental, el primero, al norte, con una orquesta básica de cuerdas a cuatro partes acompañados de un instrumento solista, usualmente el violín; el segundo surgiría en Roma con “un ensamble concertino de dos violines, violonchelo y continuo que podía reforzarse, según las exigencias de la ocasión, por un grupo de cuerdas más grande (el ripieno)” (Diccionario Oxford de la Música, p. 351). Es de esta práctica que nace el “Concerto Grosso”, y es a Corelli a quien se le atribuye su creación, aunque en sus inicios no tenía una forma bien definida, confundiéndose con una Fuga o una Suite; “poco a poco éste llegó a tener una estructura bastante propia, muy flexible en los detalles, aunque influida por la Fuga y la Suite” (Zamacois, p. 207). El concierto está conformado por tres movimientos, el primero y el último, por lo general, con tempo vivo (siendo el último más vivo que el primero) y el segundo con un tempo lento el cual, generalmente, terminaba en semicadencia.

Según Zamacois en su curso de formas musicales, el primer movimiento del concierto y por lo general los otros dos cuando no estaban constituidos como simples piezas de Suites, tenía la siguiente estructura:

SECCION I. Exposición del tema principal y de sus elementos complementarios, si los tiene.

SECCION II. Alternancia, más o menos regular, de fragmentos libres y de apariciones del tema – o de su cabeza – en diversas tonalidades. Si la alternancia es regular y equilibrada, resulta un tipo Rondó, con los Estribillos en tonalidades distintas. Si no lo es, semeja la sección central de una Fuga, con sus episodios y entradas.

SECCION III. Reexposición del tema principal, en el tono de origen, seguido o no de los mismos elementos que en la sección I y de una Coda.

Por su parte, Mozart adaptó al concierto la forma de la Sonata pero excluyó el Minué-Scherzo y consiguió que los temas expuestos pasaran del Solista a la orquesta y viceversa; mantuvo los tres movimientos (vivo-lento-vivo) y solo el segundo en una tonalidad distinta. “las modificaciones más importantes afectan a la Exposición del tiempo o tiempos estructurados conforme al tipo Sonata, la cual queda ampliada de forma que puede considerarse una Doble exposición” (Zamacois, 1960, p. 209).

El concierto no podría ser concebido sin la figura del solista, debido a que está orientado a proporcionar en sus líneas, grandes ocasiones de protagonismo, “de ahí que los pasajes de bravura, las acrobacias de mecanismo abunden en ellos y lo distinguen, en tal aspecto, de la Sonata y la Sinfonía, mucho más sobrias” (Zamacois, 1960, p. 211). El papel que juega la orquesta con el solista, va desde apoyar y sostener el discurso musical de éste, hasta aquella sin diferencia entre ambos, pues son los dos los que juegan con el discurso musical. Antes del concierto clásico, la orquesta era la encargada de presentar el tema principal y de repetirlo en sus diferentes apariciones, el solista actuaba en los episodios y descansaba en los tutti orquestales. Otra parte integral del concierto es la Cadenza o Cadenza, donde el solista podía lucir todo su virtuosismo; “la cadenza es un solo absoluto que se ejecuta en el primer tiempo (movimiento), lo prepara y remata adecuadamente la orquesta; pero durante el mismo ésta permanece en silencio, expresado convencionalmente en la escritura por un simple calderón sobre una pausa, acompañada de la indicación *cadenza*” (Zamacois, p. 212) la cual se prolonga durante el tiempo que el solista crea necesario, dicha cadenza fue, hasta finales del siglo XIX, improvisada por el solista.

5.2.7. Dodecafonismo

El dodecafonismo es una técnica de composición propuesta por Arnold Shöenberg hacia el año de 1921, esta técnica se basa en el manejo sistemático de las doce notas de la escala cromática mediante la creación de una serie dodecafónica, la cual está limitada por ciertos antecedentes temáticos, “en la construcción dodecafónica ortodoxa no se puede repetir un sonido si antes no se han oído todos los demás de la «serie»” (Llacer, p. 139) en esta técnica solo se considera la organización de los sonidos mas no la altura de los mismos.

Una vez se ha completado la serie original utilizando los doce sonidos de la escala cromática, según Dionisio de Pedro en su Manual de Formas Musicales, esta serie se prestara para ser tratada en base a tres variantes fundamentales para esta técnica de composición, tal y como se muestra a continuación:

- Retrogradación: Serie fundamental dispuesta en orden inverso = R.
- Inversión: Serie fundamental invertida = I.
- Inversión retrógrada: Retrogresión de la inversión = RI.

Las cuatro formas básicas incluyendo la serie original, pueden ser transportadas a todos los grados de la escala cromática, lo que da un total de 48 series.

5.2.8. El Clarinete

El clarinete es un instrumento de viento-madera de caña simple, su desarrollo se dio a partir de las mejoras que el constructor de instrumentos Johann Christoph Denner realizó al antiguo Chalumeau, alrededor de 1700, lo que “hace que el clarinete posea la reputación de ser el miembro más joven de la sección de vientos en la orquesta” (Lawson, 1996. P.17), el organista de la iglesia

de Santa Katarina y profesor de música en Schwäbische-Hall, Majer Joseph Friedrich Bernhard Caspar, “identifico una familia de chalumeaux: soprano, alto tenor y bajo, en los cuales era complicada la emisión del aire, debido a la difícil embocadura. Fuentes musicales demostraron que los cuatro chalumeaux correspondían en longitud a flautas dulces: sopranino, soprano, alto y tenor” (Lawson, 1996. P.18) y es al parecer de la flauta dulce de donde nace el chalumeau, en el afán de incrementar el rango dinámico.

Existieron también otros constructores de instrumentos que quisieron mejorar el chalumeau “el clarinete de Bonanni, era dos palmos y medio más largo, terminando en una campana parecida a la de una trompeta, con tres pulgadas de ancho y con una característica que lo hacía aún más diferente del chalumeau: sus dos agujeros con llaves ya no eran diametralmente opuestas; en cambio, el agujero de la llave del pulgar se ubicó más en dirección a la boquilla, como en el moderno portavoz” (Lawson, 1996. P.18). Cuando el clarinete obtuvo fluidez en sus principales registros el chalumeau cayó en desuso la primera evidencia que se conoce acerca del clarinete aparece posteriormente al desarrollo del chalumeau. “Hacia 1710, un envío de instrumentos ordenados a Jacob Denner para el Duque de Gronsfield, incluye, además de chalumeaux, 2 clarinetes” (Lawson, 1996. P.19). el clarinete seguía en evolución por lo que existieron clarinetes de cuatro y cinco llaves; la limitación constante del clarinete de cuatro llaves se evidencia en la lista del clarinetista Valentín Roeser con “sus más de siete medidas diferentes de clarinetes afinados en: Sol, La, Sib, Do, Re, Mi y Fa. La lista se extiende a nueve, incluyendo clarinetes en Si y en Mib”. (Lawson, 1996. P.23).

Citando a F. D. Castilon, citado por Lawson, “el clarinete en La era el instrumento normal de uso y era convertido en Sib, empleando cuerpos alternativos en el instrumento. Esta es la mención más antigua sobre la preeminencia del estándar actual de las parejas Sib y La.” (Lawson,

1996. P.24). El sistema fácil de 13 llaves se concretó antes de 1830, inventado por Ivan Müller pero perfeccionado por Charles-Joseph Sax, se desarrollaron clarinetes más complejos basados en el sistema fácil, mejorados por Oscar Oehler, Schmidt-Kolbe y otros, que son los que se usa en Alemania y Europa Oriental. “Otro sistema complejo, que aprovechaba el sistema de llaves desarrollado por Boehm para la flauta en 1832, fue patentado por el clarinetista H. E. Klosé en París en 1844, quien trabajó en colaboración con el fabricante L.A. Buffet.” (Diccionario Oxford de la Música, P. 322), este sistema es el que se usa en América y parte de Europa.

5.2.9. El Clarinete en Colombia

“El Clarinete en Colombia fue introducido aproximadamente hacia el siglo XVIII, y además de su desarrollo en las orquestas sinfónicas y bandas de Colombia, fue implantándose con propiedad en la música folclórica de diversas regiones del país”. (Uribe, 2012. P. 19). Es así como lo podemos encontrar a lo largo del país, en las chirimías del pacífico como instrumento principal, toma protagonismo en las cumbiambas, porros y fandangos de la región Caribe, paulatinamente se ha integrado a los joropos y pasajes de la región llanera e irrumpió con fuerza en el siglo XX en la música andina colombiana.

En la *Historia de la música en Colombia* del historiador José Ignacio Perdomo Escobar menciona que en el siglo XVIII ya existían clarinetistas destacados en Colombia pero no se tiene mayor registro de estos intérpretes.

Uno de los clarinetistas colombianos más notables fue el profesor Roberto Mantilla Álvarez, llegando a actuar como solista de la Banda Nacional y posteriormente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Mantilla Álvarez recibió clases de Solón Garcés, gran clarinetista cuya formación mayoritariamente fue empírica y a su vez estudió con un clarinetista

italiano que había llegado al país con una compañía de Ópera a principios del siglo XX, “estas compañías llegaban a nuestro país y permanecían en él, por largos períodos, y en algunos casos establecían vínculos familiares con la población colombiana, y se quedaban a vivir en nuestro país, por lo cual fueron estos músicos los primeros profesores de instrumento en el país”.(Perdomo Escobar, 1980).

Existen y existieron grandes clarinetistas en Colombia, entre ellos Julio Gómez, primer clarinete de la Sinfónica de Colombia, Antonio Álvarez segundo clarinete y solista de la Banda Nacional, Luigi Neroni, primer clarinete de la Banda Nacional durante tres años, Alfred Rosé, quien concursó en Europa y obtuvo una plaza en la Sinfónica de Viena; Julio E. Mesa Giraldo, Roberto Vieco Ortiz; en la actualidad sobresalen Javier Asdrúbal Vinasco, Fredy Mauricio Pinzón, Guillermo Marín, Mauricio Murcia, entre otros.

En el género popular existieron muchos, entre ellos Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez, Gabriel Uribe García, Carlos Piña, entre muchos otros.

En el contexto regional, es en las bandas donde el clarinete ha gozado de gran protagonismo, “hacia 1850 se conforma la primera banda departamental de Nariño, en ese entonces llamada de la Guardia Nacional. Pero es solo hasta el año de 1913 en donde, según registros documentales y fotográficos, aparecen clarinetes en la institución musical”. (Salas, 1998). En esa época la educación musical se llevaba a cabo de las diferentes congregaciones religiosas que existían en la ciudad. El 2 de febrero de 1938 la Universidad de Nariño crea las escuelas de música y pintura vinculadas a la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad. Sobreviven registros de 1942 y 1945 de la vinculación de Alfonso Ocaña como profesor de clarinete en la ciudad, precedido por Lauro Antonio Jiménez en 1985. En la actualidad existen grandes clarinetistas nariñenses como:

Luis Carlos Erazo, Arnold Carvajal (docente actual de la cátedra de clarinete de la Universidad de Nariño), Jhon Jairo Vallejo, Jose Luis Criollo, Juan Carlos Lagos, Fernando Carvajal, Gonzalo Quintero, entre otros.

5.2.10. Los compositores

5.2.10.1. Luis Carlos Erazo Gómez

El compositor nariñense Luis Carlos Erazo Gómez nació en San Juan de Pasto en 1.989, en donde inició sus estudios de piano y teoría musical a la edad de 11 años bajo la orientación del maestro Edgar Zambrano. Posteriormente, entró a formar parte de la Banda Sinfónica Juvenil de Pasto, como saxofonista, al tiempo que inició sus estudios de clarinete con el maestro Edward Zambrano. Actualmente, es egresado de los programas de Dirección de Banda y Música Instrumental de la Universidad del Cauca, en donde estudió clarinete, bajo la orientación del maestro Andrés Ramírez. Es miembro fundador del Cuarteto de Clarinetes “Vientos y Pastos”, agrupación con la cual fue ganador de la serie “Lunes de Jóvenes Intérpretes” de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia, para las temporadas 2008 y 2010. De igual manera, con el Cuarteto ha sido invitado al Primer Congreso Latinoamericano de Clarinetistas 2011, celebrado en Lima (Perú), y al Clarinetfest 2012 en Lincoln (Nebraska, Estados Unidos de América), organizado por la International Clarinet Association (ICA). En 2009, fue finalista de varios concursos de jóvenes solistas, organizado por la Orquesta Filarmónica de Cali, la Orquesta Sinfónica de Caldas y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. En el año 2010, resultó seleccionado como clarinetista para la Orquesta Latinoamericana de Vientos (OLV) organizada por Yamaha Musical de Latinoamérica, mientras que en 2011 fue seleccionado para integrar la

International Youth Wind Orchestra, junto a otros 55 jóvenes músicos provenientes de diferentes lugares del mundo. Este evento fue organizado por la World Association for Bands and Symphonic Ensembles, y se llevó a cabo en la ciudad de Chiayi (Taiwán). (Vallejo, 2015).

5.2.10.2. Diego Vega

Diego Vega es uno de los compositores colombianos más activos de su generación. Su música ha sido interpretada en algunas de las salas de conciertos más importantes de los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica por ensambles como el Cuarteto Latinoamericano, Eighth Blackbird, Ensemble X, Alea III, la Orquesta Sinfónica de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Youth Orchestra of the Americas, la Maitrise de Notre-Dame de París, el Quinteto de las Américas, la Banda Sinfónica del Conservatorio de Cincinnati y solistas internacionalmente aclamados como el pianista Stephen Prutsman, el clarinetista José Franch-Ballester, el chelista Andrés Díaz y el flautista Bradley Garner, entre otros. Diego ha compuesto obras comisionadas por la Orquesta Sinfónica de Colombia, la Catedral Notre-Dame de París, la Orquesta Sinfónica y el Coro de Cornell University y la Fundación Salvi y el Cartagena Festival Internacional de Música. Vega también ha sido ganador del Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura de Colombia en 2004, del concurso anual de composición organizado por el Ensemble X en 2004, del Premio del vigésimo aniversario de Alea III en el 2002 y fue elegido como uno de los diez jóvenes sobresalientes del año en Colombia en el año 1996, además de haber recibido prestigiosas becas como la Fulbright y la Sage Fellowship en Cornell University. Vega se graduó como compositor de la Carrera de Música en la Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia y posteriormente obtuvo su Maestría en Música en el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati y su Doctorado en Artes Musicales en Cornell University, en Ithaca, Nueva York. Diego fue profesor de Composición y Teoría en el Departamento de Música de la Universidad de

Syracuse y regresó recientemente a Colombia para vincularse a la Universidad Javeriana como Profesor Asociado del Departamento de Música. Entre los profesores de composición de Vega, se destacan Guillermo Gaviria, Ricardo Zohn-Muldoon, Joel Hoffman, Roberto Sierra y Steven Stucky. Diego ha compuesto música para diferentes grupos de cámara, orquestas sinfónicas, ensambles de vientos, música coral y música electrónica. Él ha incorporado elementos de la música folclórica Colombiana en muchas de estas obras. (diegovega.com)

5.2.10.3. Aureliano Díaz

El compositor colombiano Aureliano Díaz, nació en Cali en 1953, durante su educación primaria el maestro Juan Camisón le enseñó las primeras notas musicales. Posteriormente ingreso al Instituto Popular de Cultura de Cali, allí recibió formación musical con los maestros Rafael Arboleda, Hernando Restrepo y Rafael Navarro. Estudio armonía, contrapunto y composición con Rene Valdez y Luis Vanegas Beltrán. Entre sus obras más celebres se encuentra: Obertura “Los Sueños”. María (Poema sinfónico), estrenadas por la Sinfónica del Valle y la Sinfónica de Colombia respectivamente. Otra de sus obras: Adagio, Nocturno Tercero, 14 Danzas Colombianas para Cuerdas, Poemas Infantiles de Rafael Pombo, Violetas, Piezas Colombianas para violín y piano, Petecuy, Farallones, Nocturnos para piano, entre otras.

5.2.10.4. José Revelo Burbano

El maestro colombiano José Azael Revelo Burbano es músico, guitarrista, arreglista, compositor, director, productor y docente. Nació en el año de 1958 en Ipiales (Nariño), ciudad en la que se le ha reconocido como una persona ilustre y destacada. Realizó sus primeros estudios en su ciudad natal e incursionó en la guitarra desde muy joven. Más tarde se trasladó a Medellín donde se tituló como maestro en Guitarra en la Universidad de Antioquia y fue estudiante particular del maestro León Cardona García en arreglos, composición moderna, armonía y guitarra. Es magíster

en Composición Musical y Tecnologías Contemporáneas de la Universidad Pompeu Fabradé Barcelona y magíster en Música con énfasis en Guitarra de la Universidad EAFIT. También interpreta el contrabajo y otros instrumentos de cuerda. A lo largo de su carrera, el maestro José Revelo Burbano ha pertenecido a diferentes agrupaciones de música académica, andina colombiana y popular en general, tales como el Conjunto Instrumental Armónico, el grupo Czardas y la reconocida agrupación Seresta, en la que participa como guitarrista, compositor y arreglista. De igual manera ha participado en diversas producciones musicales y discográficas en las que se ha desempeñado como director, arreglista e intérprete, con diferentes reconocimientos nacionales e internacionales. Entre las distinciones que ha recibido se encuentran los premios del Festival Mono Núñez Mejor Expresión Académica, Mejor Grupo Instrumental, Mejor Interpretación de la Obra Obligatoria y el Gran Mono Núñez, como parte del Grupo Instrumental Armónico en 1992, con el que también se destacó con el primer puesto del Festival Nacional del Pasillo de Aguadas ese mismo año. Con posterioridad obtuvo seis premios en el Festival Mono Núñez 1993 en conjunto con el maestro Jaime Uribe Espitia, certamen en el que obtuvo de nuevo el Gran Mono Núñez, además de los reconocimientos a Mejor Expresión Académica, Mejor Solista, Mejor Acompañante, Mejor Interpretación de Obra Inédita y Mejor Obra Inédita Instrumental con su bambuco Fantasía en 6/8. También fue merecedor del primer puesto en el Festival del Pasillo de Aguadas en 1994 con el Quinteto Instrumental de la Universidad de Antioquia. En 1997 de nuevo ganó el premio “Mejor Obra Inédita” en el Festival Mono Núñez con su obra Mestizajes y en 1998 logró el primer puesto a la “Mejor Obra Instrumental Inédita” con la obra Mitología en el Encuentro Nacional de Tríos de Popayán, en el que quedó fuera de concurso con su bambuco Eco milenario. Fue invitado por la Embajada de Colombia en la ciudad de Washington para presentar una serie de conciertos como guitarrista solista en los auditorios de la Georgetown University y de

la American University, en compañía de la soprano pereirana Luz Marina Salazar. En el año 2001 el grupo Seresta, que conforma en conjunto con los maestros Jaime Uribe Espitia y John Jaime Villegas Londoño desde 1991, fue nominado al “Premio Grammy Latino” como el mejor álbum folclórico de Latinoamérica. Entre sus obras conocidas también se encuentran los bambucos Dimensiones, Amanecer Andino, Diana Valeria, Bellinda, Secuencias, Colombia Mía, Blanca Esperanza, Mi país es un bambuco, Ancestral, Eco Milenario, Marysabel, Amazonas, el pasaje Aroma en el viento, el Huayno de los Andes, el sanjuanito La guagua y el cachullapi Ñapanguita, entre otras obras, en las que se vislumbra alguna libertad compositiva y actualizada de la música tradicional. En la actualidad el maestro José Revelo Burbano es docente de la Universidad de Nariño, en la que también se ha desempeñado como director de la Orquesta de Cámara y de la Big Band de Jazz. Ha realizado gran número de giras nacionales e internacionales con la agrupación Seresta y ha publicado una serie de nueve libros como fruto de su trabajo como compositor, arreglista y compilador llamados Música Tradicional de Colombia y Música Tradicional de Latinoamérica, que se constituyen en un recurso valioso para el patrimonio cultural nacional y latinoamericano, publicados con el propósito de promover la música tradicional de los países de la región, además de facilitar el montaje de repertorio instrumental y fomentar la formación de grupos musicales. (Jordán, Vargas y Largo, 2016).

5.2.10.5. Johnny Pasos

Nació en Medellín en 1975. Se graduó como maestro en clarinete en la Universidad de Antioquia en 2002 y recibió su título de Especialista en Artes con énfasis en composición en esa misma universidad en 2006.

En el año 2015 se graduó de su Maestría en Composición en EAFIT. Se ha desempeñado como profesor en la Universidad de Antioquia, en la Fundación Universitaria Bellas Artes y en la

Red de escuelas de Bandas de Medellín y como capacitador para directores de bandas en el área de instrumento (clarinete) para el Ministerio de Cultura.

Ha liderado la escritura para cuartetos de saxofones, publicó el libro Música Colombiana para Cuarteto de saxofones, que se ha convertido en repertorio fundamental y de referencia para los saxofonistas en Colombia.

En su trayectoria musical se pueden destacar varios momentos importantes: En 2006, el Cuarteto de Saxofones de Medellín ganó la Beca de Creación Ciudad de Medellín con composiciones suyas. En 2007 obtuvo una beca en el mismo concurso con composiciones para banda. En 2008 una obra suya “Maruja” fue incluida en las primeras 50 obras del Banco Virtual de partituras del Ministerio de Cultura de Colombia. Ganador de la categoría Obra Inédita del Festival Hato Viejo Cotrafa en el año 2009 con la obra Serenata Colombiana para Clarinete. En 2010 su obra “Marca – Pasos” para Banda Sinfónica, es incluida en el Banco de partituras del Ministerio de Cultura al resultar ganadora en la Convocatoria realizada por la Fundación Batuta.

También se ha desempeñado como instrumentista y compositor en diversas agrupaciones musicales: Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia, Big Band de Jazz de Medellín y orquestas nacionales e internacionales.

5.3. Marco conceptual

5.3.1. Acento.

Énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino (o en ocasiones una disminución) del volumen (acento dinámico), un alargamiento de la duración (alargamiento expresivo), un breve silencio anticipado (articulación), o bien una

combinación de los anteriores. El acento dinámico es el más común y puede escribirse con diferentes signos o indicaciones, como: >, –, Z, S, sZ, fp, o la ligadura corta. El alargamiento expresivo, al cual Hugo Riemann denominó **“agógico”* (Musikalische Dynamik und Agogik, Leipzig, 1884), también se indica mediante el signo “–”. Los instrumentos que no pueden producir acentos dinámicos mediante cambios de volumen (como clavecines y órganos) pueden lograr el efecto ya sea mediante una prolongación, con la anteposición de un silencio, o bien con ambos recursos. Dependiendo de su altura, determinadas notas pueden tener un “acento implícito”. La “acentuación métrica” sirve para destacar los tiempos fuertes de un compás o para sacar de balance al escucha deliberadamente enfatizando los tiempos débiles. La acentuación también puede ser un recurso expresivo sutil para el intérprete, sin que necesariamente esté indicado por el compositor. (Diccionario Oxford de la Música, p. 26).

5.3.2. Acorde

Dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los *intervalos que contienen: la *triada, por ejemplo –el acorde fundamental en la armonía occidental– se construye a partir de una nota “fundamental” con dos terceras superpuestas; el acorde de *séptima de dominante consiste en una triada sobre la dominante de la escala mayor diatónica con la adición de la nota que está a intervalo de séptima respecto a la dominante. (Diccionario Oxford de la Música, p. 27).

5.3.3. Adagio

Indicación de tiempo surgido a comienzos del siglo XVII y que a partir del siglo XIX suele referirse a un tiempo “muy lento”, equivalente a lento o largo; en el siglo XVIII en ocasiones implicaba la necesidad de ornamentación. En determinada música antigua, como la de Frescobaldi (donde aparece como *adagio*), probablemente significaba “sin prisa” (entre largo y andante).

Ocasionalmente se ha interpretado como adagissimo (aún más lento). El término “adagio” suele usarse también para el movimiento lento de una obra de varios movimientos, independientemente de que aparezca la indicación por escrito. (Diccionario Oxford de la Música, p. 39).

5.3.4. Ad Libitum

Vocablo de origen latino que significa, a voluntad, a su gusto y a placer, se utiliza como sinónimo de espontáneo.

5.3.5. Agógica

“Agógico” se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo rallentando, acelerando, rubato o calderón. (Diccionario Oxford de la Música, p. 47).

5.3.6. Alteración

Signos usados en la notación musical para indicar una nota ajena a la tonalidad de una pieza o fragmento musical, o bien para suprimir el efecto de alguno de estos signos. Los signos se escriben antes de la nota que afectan: el sostenido eleva la nota un semitono; el bemol la descende un semitono; el doble sostenido y el doble bemol, respectivamente, la elevan y la descenden un tono entero; el becuadro (natural) cancela el efecto de cualquier otra alteración. (Diccionario Oxford de la Música, p. 63).

5.3.7. Altura

Dimensión espacial del sonido musical que indica su calidad aguda o grave.

5.3.8. Allegro

“Brillante”, “vivo”. El término se usó en un principio más como una marca expresiva que como una indicación de tiempo, como allegro e presto, andante allegro, pero ahora significa

simplemente “rápido”. También se usa para una pieza o movimiento rápido, en particular el primer movimiento (en forma sonata) de una sonata, sinfonía u obra similar con varios movimientos. (Diccionario Oxford de la Música, p. 68).

5.3.9. Análisis

Análisis es “la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos, relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. (Bent, p. 340).

5.3.10. Andante

(it., “caminando”). Moderadamente lento; a partir de finales del siglo XVIII se ha usado para indicar una velocidad entre *adagio y *allegro. Più andante o molto andante suelen significar más lento que andante. El término también se usa para una pieza o movimiento con un tiempo moderadamente lento y de naturaleza menos solemne que un adagio. (Diccionario Oxford de la Música, p. 82).

5.3.11. Da capo

(it., “desde la cabeza”). Instrucción para regresar al inicio de una pieza, algunas veces se abrevia como d. c. La indicación de dónde terminar generalmente es dada por la palabra fine o por un calderón (U). Algunas veces se usa la expresión da capo al segno, “desde el principio hasta el signo” (♯) o da capo al fine, “desde el principio hasta el final”. Ocasionalmente, también a alguna de estas expresiones se le añade poi segue la coda, “entonces sigue la coda”, lo que significa que, una vez alcanzado el punto indicado, se salta a la sección final de la pieza, usualmente indicada como “coda”. El término se usó con frecuencia en la música barroca instrumental, por ejemplo en los conciertos, y de manera regular en las estructuras minuetto con trío, para indicar la repetición

del minueto. Un “aria da capo” es un *aria que consta de dos secciones, seguidas por una repetición de la primera, mostrando así una estructura ternaria ABA. (Diccionario Oxford de la Música, p. 435).

5.3.12. Arpeggio

Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa. (Diccionario Oxford de la Música, p. 113).

5.3.13. Cadencia

Movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición. (Diccionario Oxford de la Música, p. 249).

5.3.14. Coda

Adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada con una cadencia en la tonalidad principal. (Diccionario Oxford de la Música, p. 334).

5.3.15. Desarrollo

Proceso por el cual se modifican o amplían los materiales musicales, generalmente temas melódicos; o sección de una pieza en la cual se realiza este procedimiento. El propósito del desarrollo es conducir al oyente a través de una experiencia intelectual y emocional que podría describirse metafóricamente como una exploración, aventura o transformación. Partiendo de un tema dado puntualmente que pudo haber sido escuchado más de una vez, el oyente es llevado hacia situaciones menos predecibles donde el tema, o parte de éste, todavía es reconocible pero ha tomado nuevas características y quizá se combina con otros materiales o con otras versiones del mismo. (Diccionario Oxford de la Música, p. 453).

5.3.16. Dinámica

Aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido. (Diccionario Oxford de la Música, p. 468).

5.3.17. Estética

El término “estética” ha sido definido como la teoría de la percepción sensorial, el estudio del gusto y la teoría de la belleza en la naturaleza y el arte; con el tiempo se ha aceptado como un concepto genérico que denota la investigación filosófica de la teoría del arte. (Diccionario Oxford de la Música, p. 552).

5.3.18. Forma

Estructura de una obra musical. (Diccionario Oxford de la música, p. 598).

5.3.19. Frase

Unidad musical definida por la relación entre melodía, ritmo y armonía, que termina con una *cadencia. La palabra se tomó de la terminología de la sintaxis lingüística. (Diccionario Oxford de la Música, p. 624).

5.3.20. Glissando

Deslizarse de una nota a otra. No es una palabra genuinamente italiana sino la italianización del verbo francés glisser, que significa “resbalar”, “deslizar”. Aplicada al piano, el efecto se obtiene deslizando rápidamente el pulgar o el costado del dedo índice a lo largo de una serie de teclas adyacentes, ascendentes o descendentes; hay también glissandos dobles, por lo general en octavas, y pueden darse glissandos triples también. Ravel y Debussy recurrieron al glissando en su música para piano. Esta técnica es muy común en la música para arpa, como en Introducción y allegro de Ravel. En los instrumentos de arco y en la voz, el glissando recorre un infinito número

de microtonos. La técnica es también eficaz en el trombón (como por ejemplo en Pulcinella de Stravinski) y en los timbales de pedal (como en Música para cuerdas, percusión y celesta de Bartók).

La notación de un glissando se hace sea escribiendo una escala cromática, ascendente o descendente, usando los valores de nota más pequeños (en cuyo caso el compositor por lo general pretende que se oigan todas las notas), o bien con una línea diagonal u ondulada que une las notas más agudas con las más graves (en cuyo caso se pretende un *portamento). (Diccionario Oxford de la Música, p. 662).

5.3.21. Interpretación

Proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con toda precisión. Entre éstos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera. Estas decisiones reflejan el entendimiento que el ejecutante tiene de cada obra, condicionado por sus conocimientos musicales y su personalidad, los cuales tienen como resultado una interpretación. Aunque cada ejecución de la obra es un evento único, en vista de que la reproducción exacta de todos los elementos de una ejecución es imposible a no ser por una grabación, una interpretación puede repetirse. Además, las obras musicales por lo regular admiten una diversidad de interpretaciones, incluyendo algunas radicalmente diferentes y no por ello menos válidas.

La interpretación de una obra musical es, en muchos sentidos, análoga a la representación escénica de una obra de teatro. Dos actores pueden declamar un soliloquio de Hamlet a distintas velocidades, y con distintos tonos e inflexiones, sin embargo el texto que reproducen es el mismo. Así, puede decirse que los músicos pueden decidir hacer presentaciones divergentes de una obra, las cuales reflejan el significado que cada uno de ellos distingue en la misma, aunque usen el mismo conjunto de instrucciones contenido en la partitura. La interpretación se ve afectada por la moda y el grado de licencia que pueda tomarse al interpretar una obra en una época puede no ser aceptable en otra. (Diccionario Oxford de la Música, p. 782).

5.3.22. Intervalo

Distancia entre las alturas de dos notas. La medida exacta de los intervalos se expresa acústicamente en términos de proporciones de frecuencias (véase ACÚSTICA, 4), pero para efectos comunes, se toma la escala diatónica como referencia conveniente. (Diccionario Oxford de la Música, p. 787).

5.3.23. Melodía

Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo. (Diccionario Oxford de la Música, p.934).

Mús. Composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento, en oposición a *armonía*, combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes. (Real Academia Española).

5.3.24. Modulación

Recurso mediante el que se abandona una tonalidad para entrar en otra (Diccionario Oxford de la Música, p. 969).

5.3.25. Mordente

Adorno que consiste en la alternancia rápida y marcada entre la nota principal, la nota auxiliar inferior y nuevamente la nota principal. Se escribe con el signo *m*, y en su forma invertida utiliza la nota auxiliar superior en lugar de la inferior. Los dos tipos de mordente se discuten ampliamente en las fuentes musicales del siglo XVI, pero el mordente inferior parece haber sido el más común en el siglo XVII y comienzos del XVIII.

Los mordentes con una y con dos repeticiones se utilizaron principalmente como adornos rítmicos. Los mordentes con dos repeticiones se denominaron “doble mordente” y los de repeticiones múltiples, generalmente indicados con un alargamiento del signo , servían para intensificar y dar color a la nota melódica. Los compositores barrocos por lo general dejaron a discreción del intérprete el tipo de alteración cromática a utilizar en la nota auxiliar. Los mordentes, en particular los cortos, se utilizaban para resaltar las notas que progresaban por salto interválico. C. P. E. Bach (Versuch, 1753) afirmó que los mordentes “se pueden usar con mayor libertad... en el bajo”. Contrario a lo que se piensa comúnmente, el mordente invertido (al.: Schneller) no fue un adorno característico del Barroco tardío; una función equiparable posiblemente correspondió al *Pralltriller o medio *trino. De finales del siglo XVIII en adelante, el mordente invertido tuvo amplia aceptación y se indicaba con el signo antes utilizado para el trino. Su ejecución debía realizarse antes del pulso.

En general es confusa la terminología de los mordentes. Algunos escritores modernos han invertido las definiciones de mordente y mordente invertido, arriba mencionadas, mientras que otros han optado por referirse a ellos sencillamente como mordentes superiores e inferiores. (Diccionario Oxford de la Música, p. 979).

5.3.26. Motivo

Unidad musical melódica y rítmica que, de acuerdo con Schönberg en sus Fundamentos de la composición musical (1967), proporciona “integración, relación, coherencia, lógica, comprensión y fluidez” al discurso musical de una composición mediante la repetición y la variación recurrente. (Diccionario Oxford de la música, p. 984).

5.3.27. Periodo

Parte de una composición que alcanza un grado significativo de cohesión armónica. Un periodo consiste en dos frases, *antecedente y consecuente, que comienzan con el mismo motivo básico y cuyas cadencias no necesariamente conducen a la tónica. (Diccionario Oxford de la Música, p. 1176).

5.3.28. Progresión

En teoría armónica se refiere al movimiento de una nota a otra o de un acorde a otro. El término suele aparecer como “progresión cadencial”, refiriéndose a caminos establecidos que conducen a una cadencia. (Diccionario Oxford de la Música, p. 1218).

5.3.29. Retrogrado

(lat., “cancrizante”, “como cangrejo”), Krebsgang (al., “movimiento de cangrejo”)]. Versión invertida de una melodía, es decir que se lee en sentido contrario comenzando por el final; en la música *serial se refiere a la serie invertida. (Diccionario Oxford de la Música, p. 1275).

5.3.30. Semifrase

Reunión de dos o más motivos, de los que el primero tiene un carácter expectante o de pregunta (antecedente) y el siguiente o siguientes un carácter conclusivo o de respuesta (consecuente). (De Pedro, p. 14).

5.3.31. Signos de dinámica

Términos, abreviaturas y signos usados en la notación musical para indicar la intensidad relativa (volumen) y el grado de acentuación. Entre estos signos tenemos, pp (pianissimo muy suave), p (piano suave), mp (mezzopiano moderadamente suave), mf (mezzoforte moderadamente fuerte), f (forte fuerte), ff (fortissimo muy fuerte), fp (fortepiano fuerte e inmediatamente suave), fz (forzato esforzado), sf (sforzato), sfz (crescendo incrementando el sonido) decrescendo, disminuyendo el sonido disminuyendo. (Diccionario Oxford de la Música, p. 468).

5.3.32. Tema

Idea musical expresada mediante una sucesión de sonidos articulados rítmicamente. En el tema se encuentra de forma concentrada una propuesta creativa que posteriormente será desarrollada. (De Pedro, p. 17).

5.3.33. Tonalidad

Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una composición musical. (Diccionario Oxford de la Música, p. 1515).

5.3.34. Transición

En una composición musical un “pasaje” es simplemente una sección. El término “pasaje de transición” se aplica más específicamente a secciones de transición (en especial en la música para teclado) sin valor musical intrínseco y con muy poca o ninguna esencia temática, y que más

bien sirven como material de “relleno”. Por lo general son pasajes con figuras elaboradas que ofrecen la oportunidad para el despliegue virtuosístico del intérprete. (Diccionario Oxford de la Música, p. 1524).

5.3.35. Transposición

Interpretación o transcripción de la música a una altura distinta de la original mediante el ascenso o descenso de todas las notas con un mismo intervalo. (Diccionario Oxford de la Música, p. 1524).

5.3.36. Trino

Adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal (escrita) y otra nota que generalmente se encuentra a distancia de un tono o semitono superior. Este recurso normalmente va ligado y se aplica en particular en las cadencias, aunque no exclusivamente. Si bien el trino es un recurso muy frecuente en la música instrumental, se encuentra también en la música vocal y es considerado un recurso virtuosístico de la técnica vocal.

El trino se encuentra en toda la música del siglo XVIII y anterior, sobre todo en las obras tempranas para teclado. Su uso en ese contexto es muy variado, como también su forma de notación. Los signos principales que se emplean son *tr*,  y +, escritos siempre encima de la nota que afectan. De estos signos, el primero ha sido común desde comienzos del siglo XVIII. Se puede escribir junto al signo de trino una alteración de bemol, becuadro o sostenido para indicar una inflexión cromática con la nota superior. Una línea ondulada puede servir para determinar la duración, la extensión y la ubicación del trino. La forma de ejecución del trino tiene varias posibilidades.

En primer lugar, los trinos enteramente escritos generalmente indican la distribución exacta de las notas del trino dentro de una medida temporal exacta; no obstante, hay evidencia sobre prácticas de ejecución más flexibles. La velocidad exacta de sucesión de las notas queda a criterio del ejecutante, haciendo posible una ejecución que acelere la alternancia de las notas, ya sea gradualmente y de manera casi imperceptible o de modo más evidente. (Diccionario Oxford de la Música, p. 1527).

6. DISEÑO METODOLÓGICO

6.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación está realizada dentro de un paradigma cualitativo ya que propone un análisis formal de las obras a interpretar, orientándolo al servicio de la interpretación. También propone un estudio bibliográfico para contextualizar las obras en cuestión.

6.2. ENFOQUE

Este proyecto investigativo-participativo se ubica dentro del enfoque histórico hermenéutico y crítico social donde se hace un análisis del repertorio seleccionado para el recital, siendo el investigador el encargado de la presentación interpretativa de las obras en cuestión.

6.3. ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE LA INFORMACIÓN

- Bibliografía (Libros, artículos, ensayos etc.)
- Registros audiovisuales
- Análisis formal de las obras

7. ANÁLISIS MUSICAL

7.1.El Profe Jaime. Bambuco de Jonny Pasos (2011).

Esta pieza es original para clarinete, guitarra acústica y bajo, fue dedicada a honor del maestro Jaime Uribe Espitia, él, es un destacado clarinetista y saxofonista colombiano que labora de manera artística desde el año de 1979. Además, Uribe Espitia comparte su tiempo como docente en la Universidad de Antioquia y en la Universidad Eafit en la ciudad de Medellín-Colombia en la cátedra de saxofón y de clarinete (EAFIT, 2019), donde el compositor de esta pieza recibió su cátedra durante su formación profesional (Medellin, 2019).

Este bambuco tiene como forma tripartita, la denominación formal de *ABC* propia del estilo del bambuco del siglo XX (OSSA, 2009, pág. 23). Su compositor, presenta en la sección A el motivo principal que procede en los primeros 4 compases de la frase antecedente ejecutada por el clarinete (Figura 12), lo anterior, empleando como patrón rítmico el bambuco y las progresiones tonales de $i_7-V_7-i_7-(V_7)-iV_7-ii^{\circ}_7-V_7-i_7-iV_7$ de do menor -sonido real-; igualmente, la guitarra desarrolla una melodía subsidiaria para acompañar el motivo principal (Figura 13).

Figura 12 Sección A clarinete.

Guitarra *El Profe Jaime* *Trayó Plaza*
2011

Marcha

Figura 13 Sección A Guitarra.

Para el desarrollo de la sección B, el compositor propone como puente de enlace entre estas dos secciones, la variación en la línea melódica realizado por el clarinete, permutando en las notas de paso, el intervalo de sexta ascendente por el intervalo de cuarta disminuida, cambio que se denota de manera explícita en la casilla de repetición (Figura 14).

Figura 14 Puente.

De esta manera, la sección B se desarrolla empleando el mismo material temático presentado en la sección A -relacionado con su tonalidad axial- pero su eje temático, se centra en las sincopas rítmicas generadas por la melodía, creando así, asimetría en las frases (Figura 15). Así mismo, al final de esta sección se desarrolla un enlace para la sección B. Este enlace tiene el carácter modulante para la región tonal de la relativa mayor de Do menor.



Figura 15 Sección B.

En la sección C, el compositor propone el desarrollo motivico de la sección A enfocado desde el aspecto rítmico, sin embargo, su diseño melódico se centra desde la línea elaborada por grados conjuntos descendente a diferencia del motivo principal diseñado por medio de un arpeggio ascendente (Figura 16).



Figura 16 Sección C.

Para finalizar la pieza, el compositor propone la reexposición literal de todos sus compases agregando una coda al final (Figura 17).



Figura 17 Coda.

7.2.Sonata para Piano y Clarinete de Diego Vega (1990).

Es una obra desarrollada en sistema heterométrico -relacionado con la mensuración del ritmo- y la técnica de composición empleada por Vega es una propuesta de serie dodecafónica -relacionada con el sistema diastemático-. Como su nombre lo indica, la forma de esta pieza es *forma sonata*, lo anterior, demuestra la influencia del clasicismo en el estilo de composición por parte de este compositor.

Así mismo, de manera literal el compositor Diego Vega describe acerca de su estilo de composición, esta descripción es citada por Buitrago Villamizar con la finalidad de comprender un acercamiento al uso de la música colombiana de esta pieza:

“El principal elemento de la música colombiana presente en mi trabajo es el ritmo. De hecho, su desarrollo es una de las fuentes de complejidad y de cercanía al oyente. Transformados, estos ritmos son perfectamente compatibles con los más sofisticados juegos armónicos y melódicos, y pueden generar texturas que usualmente se asocian solo a la música contemporánea. (Como se cita en VILLAMIZAR., 2013, pág. 4)”.

Por lo tanto, la anterior cita indica que su compositor trabaja con la complejidad rítmica de la música colombiana, con el objetivo de transformar la melodía y la armonía en un lenguaje

más sofisticado. De esta manera, la *Sonata para Piano y Clarinete* de Diego Vega es considerada desde una perspectiva de la música académica colombiana, una obra musical de estética contemporánea, ya que al tomar elementos constitutivos de la rítmica del bambuco como pretexto, el compositor genera juegos armónicos y melódicos más complejos para el oyente con el uso de la técnica dodecafónica.

Para una mejor comprensión de la macroforma de la pieza, ésta se divide en tres secciones grandes denominadas *Misterioso*, *Adagio* y *Presto*. Además, coacciona elementos rítmicos del bambuco colombiano evidenciado en el uso de la hemiola y la síncopa.

7.2.1. Misterioso

La serie es presentada en los primeros 8 compases que equivale a la primera frase. Para una mejor comprensión del desarrollo de esta frase, se considera como metodología de estudio el enfoque de *Pitch Class*, la serie toma como eje tonal la nota *sol* el grado “0”, consecutivamente, el movimiento interválico se realiza por grados conjuntos descendentes de $\frac{1}{2}$ tono “1” y de 4^{ta} justa “2” conformando así el tema/motivo principal con la serie P₁ 0-1-2 -*Pitch class*- (Figura 18).

Clarinet in B \flat

Diciembre de 1990

Sonata para Piano y Clarinete B \flat

Diego David Vega R.



Figura 18 Motivo-Tema.

Por medio de una estructura generativa, la serie va diseñando su propio proceso y evolución, retoma el motivo principal P₁ 0-1-2 y lo desarrolla agregando consecutivamente el salto de 4^{ta} justa los intervalos de 2m y 5^{dis} con la nueva serie determinada P₂ 0-1-2-3, creando así, una

relación entre la serie del motivo/tema y la siguiente serie P₃ 0-1-2-3-4 (figura 19). De igual forma, la primera subsección termina con la serie P₄ 0-1-2-3-4-5-6.

P₁ 0- 1 - 2 - 3 -4

Figura 19 Serie 2 y 3.

A partir del compás 16 hasta el compás 24, el compositor propone una serie consecutiva de 11 sonidos que desarrollan el total de la serie melódica, para esto, se designa la frase como serie P₅ 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 (Figura 20).

P₅ 0 1 2 3 4 5

Figura 20 Serie 5.

El compositor de la pieza propone una reexposición de la serie con disminución en la figuración rítmica y un desarrollo del motivo de los grados 7-6 de la serie P₅ (Figura 21).



Figura 21 Reexposición y desarrollo del motivo.

En el desarrollo de la forma, el compositor propone una estructuración a partir de melodías por grados conjuntos, lo anterior, a partir de la figuración rítmica del bambuco genera una idea de ostinato melódico y rítmico desde el compás 67 (Figura 22). Así mismo, este movimiento finaliza con ideas rítmicas del bambuco.



Figura 22 Desarrollo de la forma.

7.2.2. Adagio.

Al ser una sección de música post-tonal, se puede analizar desde el enfoque de *Gesto*, “entendido como movimiento que adquiere significación” (Balderrabano, Mesa, Gallo, 2016. p. 2) algo cambiante y que se transforma. A diferencia de la sección anterior, el eje tonal no se encuentra en el inicio de la frase sino al final. La secuencia inicia con un diseño melódico con un motivo interválico descendente de 2-2m-5^{aug}, transporta de manera literal por 3^{ras} mayores (Figura 23).



Figura 23 Secuencia.

El siguiente gesto, se desarrolla a partir de la anacrusa del compás 6, emplea los intervalos de 2-2-5^{aug} y el desarrollo del motivo con un salto de 7^{ma} Mayor con resolución a un intervalo de 2 (Figura 24).



Figura 24 Gestó 2.

El gesto con mayor desarrollo, es el gesto 4 el cual es expuesto en el compás 10 y 11 (Figura 25).



Figura 25 Desarrollo del Gestó 4.

7.2.3. Presto.

Se desarrolla mediante dos gestos, el primero interviene el uso de un diseño melódico dodecafónico empleando como eje tonal de La bemol y La natural sin ninguna serie fija, además, el gesto de ostinato melódico (Figura 26).



Figura 26 Gestos del tercer movimiento.

7.3. Concierto en Bb para Clarinete y Banda de Aureliano Díaz (2001).

Este concierto fue el resultado de un proceso de composición por encargo del clarinetista Luis Builes en el año 2001 (Artes, 2002), el cual fue ejecutado para el público asistente el día 25 de octubre del año 2002 en la Sala Beethoven ubicada en la ciudad de Cali-Colombia bajo la dirección del cordobés Hadrián

Ávila. Para la realización de este recital de grado, el autor de este documento propone una reducción orquestal en el piano y clarinete solista. La forma de la pieza es tripartita con denominación *ABC*, recrea tres danzas típicas de la región andina colombiana designadas en los tres movimientos *Bambuco*, *Danza* y *Pasillo*.

7.3.1. Bambuco

El primer movimiento 15 subsecciones denominadas con las partes de Introducción y los literales A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-K-L-M-N-O. La introducción desarrolla una idea melódica de arpeggio por parte del clarinete en la tonalidad axial de *Bb Mayor* (Figura 27).



The image shows a musical score for the introduction of the Bambuco movement. It consists of two systems of staves. The first system includes a Clarinet in Bb staff and a Piano staff. The Clarinet part begins with a melodic arpeggio. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The second system continues the Clarinet and Piano parts. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The key signature has two flats (Bb Major).

Figura 27 Introducción.

En el desarrollo de las progresiones armónicas, el compositor recurre al uso de las alteraciones tonales para los enlaces de funciones tonales, para esto, emplea la apoyatura armónica en la orquestación en las funciones de I-ii (Figura 28).

Figura 28 Progresiones de la introducción.

A partir del compás 26 hasta el compás 42 se desarrolla el primer literal del este movimiento, empleando como desarrollo armónico el modo dórico de *Do menor*; de igual manera, recurre al uso de la apoyatura armónica para crear mayor color armónico en las notas de paso (Figura 29).

Figura 29 Literal A.

Para el desarrollo del literal B, se toma como referencia la elisión entre los dos literales realizada en el compás 42 por parte de la melodía del clarinete, además, propone el tema característico de todo el movimiento. También, se establece la tonalidad de sol menor como la relativa menor de la tonalidad axial con el uso de las funciones de I-V-I (Figura 30).

Figura 30 Literal B.

Para el desarrollo del literal C, el compositor propone un puente modulante hacia la región de subdominante a partir del compás 58, retoma el tema principal en el literal C empleando Inter dominantes creando una cadencia evitada para tomar como suspensión el acorde IV_4^6 en la orquestación (Figura 31).

Figura 31 Literal C.

En el literal D-E-F el compositor presenta una sección de *Cadenza* alternando la mensuración del compás y secciones de metro indeterminado, con la finalidad de dar un contraste en todo el movimiento. A partir del literal G, se re expone la idea temática inicial que da como consecuencia el desarrollo de un nuevo carácter rítmico del tema en el literal J (Figura 32).

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat and Piano. The tempo is marked 'Moderato'. The Clarinet part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A red circle highlights a specific chord in the piano part.

Figura 32 Literal J.

El literal L presenta un tema subsidiario que se desarrolla por medio de saltos interválicos generados a partir del arpeggio, también, la orquesta realiza notas pedales en el acompañamiento en el modo eólico de *sol menor*, alternando así, el uso del color armónico con las alteraciones tonales (Figura 33).



Figura 33 Literal L.

En los literales M y N, el tema principal es re-expuesto para luego desarrollar en el último literal denominado O la coda de este movimiento. En el literal O, el compositor propone una idea melódica basada en el tema principal con adicionando la interpolación del registro y el cambio de octava por parte de la melodía del clarinete (Figura 34).



Figura 34 Coda.

7.3.2. Danza

Al igual que el primer movimiento, el segundo movimiento denominado *Danza* se subdivide en partes determinadas por la introducción y 12 literales A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-K-L. Su tonalidad axial es la de *Mi bemol Mayor* y su pulso de referencia es *Andante* negra=45.

Continuando con la anterior idea temática del primer movimiento, el compositor propone un discurso armónico basado en la alteración tonal y dominantes secundarias en la progresión de tónica y subdominante, a partir del compás 7, el compositor presenta la idea temática característica de este movimiento (Figura 35).

The image shows a musical score for the introduction of the second movement. It consists of two systems of staves. The first system includes a Clarinet in B (top staff) and a Piano (bottom two staves). The second system includes a Bassoon (top staff) and a Piano (bottom two staves). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the woodwinds and a harmonic accompaniment in the piano. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'mf'.

Figura 35 Introducción segundo movimiento.

Esta idea temática a su vez, sirve como puente conector para el literal B donde es presentado un tema secundario del segundo movimiento (Figura 36).

Figure 36 shows two systems of musical notation. The first system features a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff and a Piano (Pno.) staff. The B♭ Cl. staff has a box labeled 'B' above it. The piano part includes dynamics 'f' and 'dim.'. The second system continues the piano part with a 'p' dynamic and the B♭ Cl. part with a 'p' dynamic.

Figura 36 Literal B.

En el compás 43 inicia el literal C en la región tonal de *Do menor*, por desarrollo de orquestación la línea melódica es trasladada al acompañamiento y el papel ejercido por el clarinete es el de acompañamiento (Figura 37).

Figure 37 shows two systems of musical notation. The first system features a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff and a Piano (Pno.) staff. The B♭ Cl. staff has a box labeled 'C' above it. The piano part includes dynamics 'f' and 'dim.'. The second system continues the piano part with a 'p' dynamic and the B♭ Cl. part with a 'p' dynamic.

Figura 37 Literal C.

El literal D presenta un nuevo motivo melódico desarrollado en el modo Lidio de *Mi bemol mayor* al tomar como referencia los grado I-v, además, se desarrolla polifonía con el acompañamiento orquestal (Figura 38).

Figura 38 Literal D.

El literal F y G se re-expone el tema principal en el clarinete y orquesta para luego, tomar en literal I un tema subsidiario del tema principal, ya que elabora una inversión melódica del motivo principal (Figura 39).

Figura 39 Literal I.

En el literal K y L, se desarrolla la sección de Coda en este movimiento, presenta la idea temática del inicio, pero desarrollada entre el compás 219 hasta el compás 224 (Figura 40).

The image shows a musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.) from measures 219 to 224. The B♭ Cl. part starts with a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and then a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords and a melodic line in the right hand, with a bass line in the left hand. Dynamics include *rit.*, *dim.*, *p*, and *mf*. The section concludes with an *Attaca* marking.

Figura 40 Coda

7.3.3. Pasillo

Para el desarrollo de este movimiento el compositor propone la forma de Rondó *ABACADA*, en la última reexposición de A funciona como coda de la pieza en sus tres movimientos. El tema A inicia con la orquesta y a partir del compás 17 hasta el compás 32 el clarinete se presenta como instrumento solista (Figura 41).

The image shows a handwritten musical score for Clarinet in B♭. The title is "CONCIERTO EN Bb para Cl. y Banda. III Pasillo". The tempo is marked "VIVACE (♩ = 200)". The score includes measures 16, 15, and 3. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B♭ major or D minor).

Figura 41 Tema A.

El tema B es el cambio de modo menor desde el compás 51, toma de manera literal el diseño melódico del tema A (Figura 42).



Figura 42 Tema B.

En el tema C, se desarrolla a través de la forma *Fuga* el cual se compone por la exposición, cuatro episodios y un epílogo, esta sección muestra el color orquestal por parte del compositor, ya que alterna los timbres del solista con los bronce y el fagot como lo demuestra el compás 177 (Figura 43).



Figura 43 Compas 177 tercer movimiento.

Para finalizar, a partir del compás 263 se re-expone el tema A como Coda de este movimiento (Figura 44).



Figura 44 Re-Exposición del Tema A.

7.4. Fantasía en 6/8 de José Revelo Burbano (1992).

Esta pieza es original para clarinete y guitarra acompañante, la cual fue interpretada por primera vez en el festival del *Mono Núñez* en el año de 1993 por el grupo *Seresta*, esta agrupación está conformada por su compositor el maestro José Revelo y el reconocido clarinetista Jaime Uribe.

Además, obtuvo el galardón como *Mejor Obra Inédita* en la modalidad de pieza instrumental (Jordán Beghelli & Otros, 2016, pág. 54) y a partir de ese momento, esta pieza es reconocida como un elemento icónico para referirse al género Bambuco en Colombia.

Para profundizar la anterior idea, su forma es binaria simple re-expositiva denominada A-B, así mismo, como indica Revelo Burbano:

“Cuando compuse Fantasía en 6/8, hice el arreglo para clarinete y guitarra, pues estoy convencido que el registro del clarinete facilita la variedad y agilidad melódica y por su sonoridad es un instrumento privilegiado.

La nombré Fantasía en 6/8 porque la magia que contiene debe pensarse como una fantasía, además me basé en los títulos de las grandes obras de los músicos universales donde precisamente incluyen, sinfonías, fantasías, nocturnos; entonces pensé en poner un nombre que incluyera algunas de estas palabras que defina su melodía y como era un bambuco le adicioné el 6/8 para identificar lo nuestro.”

(Como se cita en Jordán Beghelli & Otros, 2016, pág. 60).

De esta manera, Revelo Burbano entregó al público de la música académica colombiana una producción de la expresión humana del bambuco empleando como medio, el clarinete y la guitarra. Sin embargo, la versión para este recital es la de Clarinete solo, esta versión es el arreglo y la adaptación hecha por su compositor a su propia pieza (2016, pág. 61).

Para una mejor interpretación de la obra, el autor de este documento toma como referencia auditiva, el trabajo discográfico realizado por el PhD. Javier Asdrúbal Vinasco titulado *CLARINETE SOLO COLOMBIA VOL. 1* (2014). En este trabajo presenta la versión de esta pieza para Clarinete solo (Figura 45), la cual ilustra la manera de como el compositor realizó un trabajo de instrumentación adecuando el clarinete como instrumento solista y acompañante.



Figura 45 Ilustración de la muestra discográfica. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZKAmp9-dFPs>

Sección A

Para desarrollar esta versión, el compositor realiza un trabajo de variación melódica imitando el bajo y el arpeggio ejecutado por la guitarra en la subdivisión de los dos pulsos por compás pero conservando la forma literal de la sección, las progresiones y los enlaces armónicos, todo lo anterior en la tonalidad axial de Fa menor (Figura 46).

Fantasia en 6/8
Bambuco

Solo para Clarinete

Jc

Allegro moderato $\text{♩} = 112$

Clarinete en B \flat

mf

Figura 46 Melodía principal.

A diferencia de la versión con guitarra acompañante (Jordán Beghelli & Otros, 2016, pág. 56), donde el clarinete solamente elabora la línea melódica (Figura 47).

Score

Fantasia en 6/8
Bambuco
Obra ganadora en el Festival Mono Nuñez 1993

José Revelo Burbano

Figura 47 Tomado de Vanessa Jordán Beghelli, Martha Lucía Vargas, Paula Andrea Largo, 2016, pág. 35.

Al igual que en la frase anterior, el proceso de variación de la pieza contiene los mismos elementos – el de imitación del arpeggio y bajo en la guitarra-, en la construcción de las cadencias, la rítmica es alterada por el cambio del registro del clarinete como lo demuestra los compases 33 ,34 y 35 (Figura 48).

Figura 48 Primera cadencia de la sección A.

Así mismo, las elisiones entre frases son de similar tratamiento melódico en el transcurso de las modulaciones (Figura 49).



Figura 49 Modulación y Elisión a sección B.

Sección B.

La sección B al igual que la versión original, se desarrolla en la región de *Re menor* - tonalidad real-, así mismo, toma como elemento unificador el desarrollo de la melodía imitando el arpeggio y bajo de la guitarra acompañante (Figura 50).



Figura 50 Sección B.

7.5.Amanecer Andino de José Revelo Burbano (1991).

Al igual que la pieza *Fantasia en 6/8*, esta pieza es original para clarinete y guitarra acompañante, la cual fue interpretada por primera vez por el grupo *Seresta* en el año de 1993 (2016) esta agrupación está conformada por su compositor el maestro José Revelo y el reconocido clarinetista Jaime Uribe.

Al ser parte del proceso de composición, Vinasco menciona que:

“Fue la primera obra instrumental que José Revelo Burbano compuso en 1991, dedicada a los paisajes incomparables de los fríos amaneceres de la Zona Andina de Nariño, donde el verde adquiere todas las gamas posibles de colores. En esta versión, adaptada para solo de clarinete, adquiere un aura mágica con algunos matices contemporáneos, pero conservando su esencia tradicional.” (Clarinete Solo Colombiano , 2014, pág. 3).

De esta manera, la pieza en la versión como clarinete solo conserva los mismos elementos formales de la versión original y al igual que la versión para clarinete solo de la *Fantasia en 6/8*, el compositor propone la imitación del bajo y el arpegio de la guitarra debe ser ejecutada por el Clarinete simultáneamente a la línea melódica.

Sección A

Para desarrollar esta versión, el compositor realiza un trabajo de variación melódica imitando el bajo y el arpegio ejecutado por la guitarra en la subdivisión de los dos pulsos por compás, pero conservando la forma literal de la sección, las progresiones y los enlaces armónicos en tonalidad axial de Sol menor como en la versión original (Figura 51).



Figura 51 Sección A.

Sección B

Modula a su relativa mayor -Sol mayor-, inicia desde el compás 57, desarrolla la variación de igual manera como en la sección A, toma como elemento unificador el desarrollo de la melodía imitando el arpeggio y bajo de la guitarra acompañante (Figura 52).



Figura 52 Sección B.

7.6.Lied Nariñense para Clarinete Solo de Luis Carlos Erazo (2009).

Obra compuesta en el año 2009 y dedicada al maestro clarinetista Andrés Ramírez, quien fuera el docente del compositor. Su nombre se debe a que después de la introducción, se recurre a

la forma de Lied A-B-A', siendo la parte B, según el compositor, la de mayor contraste en los elementos melódicos en toda la obra que después retornan para darle un sentido cíclico a la forma (Erazo Gómez, 2014).

Se estructura en tres secciones y en éstas se trata de representar aspectos importantes de la cultura nariñense, las secciones se denominan de la siguiente manera:

- Agualongo: Con un carácter vivo y enérgico en honor al héroe legendario pastuso Agustín Agualongo quien luchó contra las campañas libertarias.
- Valle de Atriz: En esta sección se evoca la tranquilidad de los paisajes nariñenses; en este valle se sitúa la ciudad de San Juan de Pasto, capital nariñense, a los pies del volcán Galeras.
- El Cuy: En esta sección se representa un símbolo de la gastronomía nariñense, con grandes saltos y apoyaturas se trata de evocar el sonido característico de este animal, icono de nuestra cultura.

Esta obra fue estrenada por el maestro Andrés Ramírez, en el marco del festival CLARINEAFIT 2011, organizado por la Universidad EAFIT en Medellín, Colombia.

A continuación se presenta la estructura general de la obra:

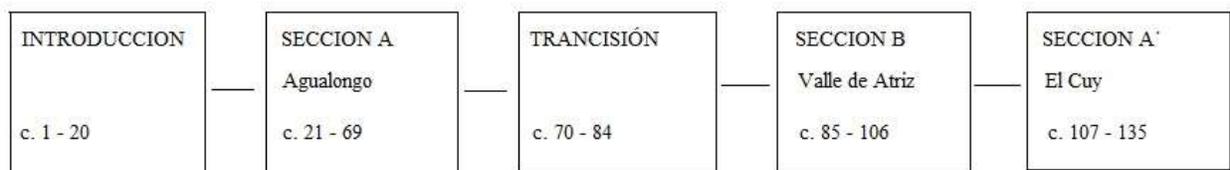


Figura 53 Estructura general Lied Nariñense para clarinete solo.

La introducción de la obra se maneja bajo una armadura de Do mayor, pero sugiere su estructura tonal sobre Mi menor, siendo esto evidente por el manejo que el compositor hace de los grados y las cadencias presentes. Es a partir de la sección A donde la obra toma la tonalidad de Mi menor, algo que se puede observar a lo largo de la obra, es su recurrente uso de semicadencias que es lo que da continuidad a la obra.

En cuanto a su estructura rítmica, se puede observar que la introducción está escrita en signatura de 9/8, cambiando en la sección A hacia una métrica de 6/8, tal como se indica en la figura 54.



Figura 54 Métrica de la introducción y de la Sección A.

La primera frase de la obra abarca los primeros siete compases, terminando esta sobre una semicadencia, el compositor busca aumentar la tensión no solo con las dinámicas si no también con la actividad rítmica dada al principio por grados conjuntos pero después desarrollada por grandes saltos, tal como se muestra en la figura 55.



Figura 55 Primera frase.

La frase siguiente abarca los siguientes cuatro compases y en ella también se puede observar el uso de la semicadencia sobre el V grado de Mi menor, al cual se le suma el frullato

como ornamento, en esta frase se busca dar tensión por medio del uso de las dinámicas, con un crescendo el cual abarca toda la frase, tal y como se muestra en la siguiente figura 56.



Figura 56 Frase dos.

En seguida se desencadena un movimiento ascendente por terceras que conduce a la sección A en la tonalidad de Mi menor, a lo que le sigue una semicadencia sobre el V grado de la tonalidad, como en la siguiente figura 57.



Figura 57 Secuencia de terceras.

La sección A de esta obra se denomina “Agualongo” abarca desde el compás 21 hasta el 69, se puede observar que posee un inicio tético, el motivo ritmo melódico lo podemos encontrar en el primer compas de la sección, la primera frase de esta sección hace una elisión con la segunda en el compás 27, esta segunda frase presenta el mismo motivo ritmo melódico, con variación por cromatismo en el compás 29 e irregularidades rítmicas como el dosillo, ver Figura 58.



Figura 58 Motivo ritmo melódico, elisión y variación.

A partir del compás 33 hasta el 40 se recurre a la siguiente progresión armónica V/III-III-VI-V/V-V. En el compás 41 se retoma el motivo ritmo melódico y se genera una secuencia ascendente por cuartas, en el compás 46 se desencadena otra secuencia pero ahora descendente. Ver figura 59.

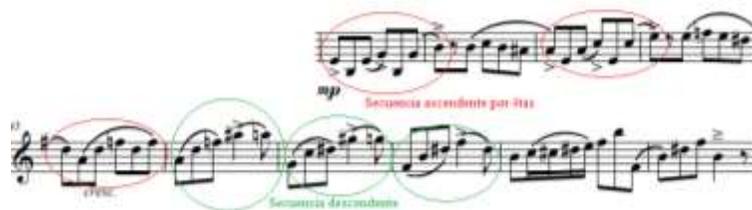


Figura 59 Secuencias ascendentes y descendentes.

Desde el compás 51 encontramos frases asimétricas con la siguiente estructura 4+4+3+3+5, la sección finaliza con una arpeggio sobre el acorde V en los compases 68 y 69. La progresión armónica que se utiliza es la siguiente.

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

Figura 60 Progresión armónica final de sección A.

Al finalizar esta primera sección nos encontramos con la transición, que abarca los compases 70 al 84, la primera frase de la transición consiste en una sucesión de arpeggios

descendentes y en ella encontramos la siguiente progresión armónica VI7 - III7 - IV7 - V, a continuación nos encontramos con una frase irregular de 11 compases con una progresión armónica básica (I – IV – V).

La siguiente frase tiene una indicación metronómica de 70, después de la fermata encontramos un claro contraste con el uso de los registros agudo y grave del clarinete, como se muestra en la figura 61.



Figura 61 Transición.

Terminada la transición nos encontramos ante la Sección B de la obra denominada “*Valle de Atriz*”, siendo esta la sección más tranquila de la obra, se puede destacar de esta sección que tiene un comienzo acéfalo, en esta sección el compositor hace un uso más excesivo de las dinámicas como forma de contraste y la melodía presenta un contorno ondulado, la máxima tensión en esta sección la encontramos en el compás 101, donde la actividad rítmica se ve afectada por el uso de tresillos de semicorcheas, a nivel armónico se destaca el uso de la sexta napolitana para generar mayor contraste con la sección anterior, también podemos destacar el uso del acorde IV mayor en el modo menor, en esta sección nos encontramos con una cadencia perfecta. Ver figura 62.



Figura 62 Sección B, “Valle de Atriz”

La última parte de la obra, la sección A' es denominada “El Cuy” y abarca los compases 107 al 135, presenta un comienzo tético y se retoma el motivo ritmo melódico de la sección A con unas ligeras variaciones, tal como se indica en la figura 64.



Figura 63 Motivos Sección A y Sección A'

En esta sección se presenta mayor variedad de rangos dinámicos, en el compás 119 se hace uso de cromatismo descendente para llegar al V/III del compás 121, aquí nos encontramos con la progresión final de toda la obra en tonalidad axial de Mi menor así: V/III-III-IV-I-V7-I, la obra finaliza con un movimiento ascendente de semicorcheas elaborado sobre la escala pentatónica de Mí, llegando hasta el registro agudo para después llegar al registro más grave del clarinete, tal y como se muestra en la figura 64.



Figura 64 Progresión final.

CONCLUSIONES

- La interpretación musical supone una exploración exhaustiva para que, al momento de tocar una obra, esta se transmita con la idea que el compositor tuvo en su concepción; la documentación bibliográfica junto con el análisis musical ayuda para que el intérprete de una interpretación más precisa de las obras a ejecutar.
- Resulta importante determinar el contexto de los compositores, ya que con ello se logra entender la realidad en la que las obras fueron compuestas, para lograr una mejor apropiación del estilo y la estética musical.
- Se aprendieron y reforzaron muchos aspectos técnicos en cuanto a forma e interpretación, lo cual nos ayuda a dar una mejor ejecución de las obras.
- El conocer más a fondo las obras a presentar en el recital, se enfatiza y se mejora la técnica instrumental del intérprete, mejorando los recursos musicales e interpretativos.

BIBLIOGRAFIA

- ABADIA MORALES, Guillermo (1977): *COMPENDIO GENERAL DE FOLKLORE COLOMBIANO*. Ed. Andes, Bogotá.
- AÑEZ, Jorge (1951): *CANCIONES Y RECUERDOS* Ed. ABC, Bogotá.
- Artes, B. D. (25 de 10 de 2002). *Concierto colombiano para Clarinete y Banda Sinfónica*. (Luis Gilberto Builes, Hadrián Ávila, Interprete) Sala Beethoven, Santiago de Cali, Valle del Cauca, Colombia.
- BENT, IAN (2001). “ANALYSIS” *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. S. Sadie and J. Tyrrell. Londres.
- BERMUDEZ, Egberto (2005): *LA MUSICA TRADICIONAL COLOMBIANA Y SUS ESTRUCTURAS BASICAS*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- BURBANO, J. R. (2014). *Clarinete Solo Colombiano* [Grabado por J. A. Vinasco]. Medellín, Antioquia, Colombia.
- DESCHAUSSÉES, Monique (2016). *EL INTÉRPRETE Y LA MÚSICA*. EDICIONES RIALP, S.A. Madrid.
- EAFIT, U. (03 de 08 de 2019). www.eafit.edu.co/sinfonica. Obtenido de <http://www.eafit.edu.co/sinfonica/integrantes/Documents/JaimeUribeEspitia-clarinete.pdf>
- FRANCO DUQUE, L. F. (2005). *MUSICA ANDINA OCCIDENTAL: ENTRE PASILLOS Y BAMBUCOS*. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- GARCIA, Rafael (2015) *COMO PREPARAR CON EXITO UN CONCIERTO O AUDICION*. Ma Non Troppo, España.
- Jose Menandro Bastidas España, Lyda Aleydy Tobo Mendivelson (2013): *EL SONSUREÑO, UNA RITMICA DE LOS ANDES DE NARIÑO*. San Juan de Pasto.
- LATHAM, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LA MUSICA*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- LORENZO DE REIZÁBAL, M y A. (2009). *ANALISIS MUSICAL. CLAVES PARA ENTENDER E INTERPRETAR LA MUSICA*. Editorial de música BOILEAU. Barcelona.
- Medellín, R. d. (03 de 08 de 2019). [redmusicamedellin](http://www.redmusicamedellin.org/nosotros/agrupaciones-integradas/ensamble-semillero-musicas-populares/). Obtenido de <http://www.redmusicamedellin.org/nosotros/agrupaciones-integradas/ensamble-semillero-musicas-populares/>
- MIÑANA, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. Revista A contratiempo.

- MIÑANA, C. (1987). Rítmica del Bambuco en Popayán. Revista A contratiempo.
- MOLTÓ DONCEL, Jorge Luis. El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado. Artseduca, 2017, no 17, p. 102-125
- Montalvo, F y Pérez, J. (2006). Aplicación del conocimiento de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la región Andina colombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- OCAMPO LOPEZ, Javier. (1980): *MUSICA Y FOLCLOR DE COLOMBIA*. Ed. PLAZA & JANES, Bogotá.
- OSSA, C.E. (2009). *COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pardo, A y Pinzón, J. (1961). Rítmica y melódica del folclor chocoano. Bogotá: Centro de estudios folclóricos y musicales (Cedefim).
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio (1980): Historia de la Música en Colombia. Ed. PLAZA & JANES, Bogotá.
- RINK, Jhon (2006). *LA INTERPRETACION MUSICAL*. Ed. cast. Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- SÁNCHEZ, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de escritura musical del Bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. Revista Música, cultura y pensamiento.
- URIBE ESPITIA, Jaime. (2010): *ANTOLOGIA DE OBRAS PARA CLARINETE DE MUSICA ANDINA COLOMBIANA: ANALISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS*. Medellín, Universidad EAFIT.
- VALLEJO, Jhon Jairo. (2015): *MUSICA PARA CLARINETE DE LOS COMPOSITORES NARIÑENSES LUIS CARLOS ERAZO, ARNOLD CARVAJAL, CRISTIAN VALLEJO Y JAVIER FAJARDO CHAVES: CATALOGO CON COMENTARIOS ANALITICOS*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Vanessa Jordán Beghelli, Martha Lucia Vargas, Paula Andrea Largo. (2016). “*FANTASIA EN 6/8 LA HISTORIA DE UN BAMBUCO A TRAVES DEL BAMBUCO.*” *Ricercare*, 47-62.
- VILLAMIZAR, L. V. (2013). *ANALISIS FORMAL DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DEL COMPOSITOR COLOMBIANO DIEGO VEGA*. BOGOTÁ: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- ZAMACOIS, Joaquín (1960). CURSO DE FORMAS MUSICALES. Ed. LABOR, S.A, Barcelona.

ANEXOS

Anexo A: El Profe Jaime

Anexo B: Sonata para Piano y Clarinete Bb

Anexo C: Concierto en Bb para Clarinete y Banda

Anexo D: Fantasía en 6/8

Anexo E: Amanecer Andino

Anexo F: Lied Nariñense para Clarinete Solo