

RECITAL INTERPRETATIVO DE CLARINETE
"CLARINETEANDO"

JAIRO ENRIQUE ORDÓÑEZ ENRIQUEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2013

RECITAL INTERPRETATIVO DE CLARINETE
"CLARINETEANDO"

Autor:

JAIRO ENRIQUE ORÓÑEZ ENRIQUEZ

Asesor:

ARNOLD ADRIAN CARVAJAL MARTINEZ

Trabajo presentado como requisito para optar el título de
Licenciado en Música

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2013

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

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

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firmas del Jurado

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 31 de Octubre de 2013

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi familia, que fue el pilar y el motor de todos mis esfuerzos académicos. A Dios que llena de oportunidades mi camino, y me brinda la satisfacción de ver cumplida ésta meta; a todas las personas que depositaron su confianza en mí, gracias. De hoy en adelante seguiré asumiendo futuros retos con toda la buena voluntad y la entrega de que me sienta capaz.

DEDICATORIA

Dedico éste trabajo a mi familia, que siempre apoyo las ideas y los sueños de un artista, que hoy ve culminado su trabajo. A Dios, único gestor de nuestros sueños, que permite dejar ésta prueba de perseverancia y dedicación. A maestros y amigos que logre conocer en el ambiente más cálido de la educación, a ellos una cordial y sincera amistad, bien asentada, en los cimientos de una admiración profunda.

RESUMEN

El presente trabajo contiene una investigación bibliográfica dirigida a la preparación de un recital interpretativo para clarinete, con una obra romántica: “Gran Dúo Concertante”, del compositor Norbert Burgmuller; “Zarabandeo”, pieza contemporánea para Clarinete y Piano del compositor mexicano Arturo Márquez; así como también algunas obras colombianas para este instrumento de las que se destacan: Dos Estudios para Clarinete de Mauricio Murcia, “Joropo” de León Cardona y “Dimensiones” de José Revelo.

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

ABSTRACT

The paper contains a biographical research guided for preparing an interpretative clarinet recital with a romantic piece, "Gran Duo Concertante" of the composer Norbert Burgmuller, "Zarabandeo" contemporary piece for Clarinet and the piano of Mexican composer Arturo Márquez, besides some Colombian works for this musical instrument which are the following: Two Studies for Clarinet by Mauricio Murcia, "Joropo" de León Cardona and "Dimensions" by José Revelo.

Within the document are basics points like the approach to the problem, objectives, framework, contextual and musical analysis of the works to be performed.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	
1. TITULO	17
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	18
2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA	18
2.2 FORMULACION DEL PROBLEMA.....	19
3. OBJETIVOS.....	20
3.1 OBJETIVO GENERAL	20
3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	20
4. JUSTIFICACION.....	21
5. MARCO DE REFERENCIA.....	22
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	22
5.2 MARCO CONCEPTUAL	23
5.2.1 Acento.....	23
5.2.2 Acústica	23
5.2.3 Análisis	23
5.2.4 Armonía	23
5.2.5 Articulación	23
5.2.6 Ataque	23
5.2.7 Cadencia.....	24
5.2.8 Cromático	24
5.2.9 Danzón	24

5.2.10	Digitación	24
5.2.11	Dúo Concertante	24
5.2.12	Estilo	24
5.2.13	Estudio	25
5.2.14	Indicaciones dinámicas	25
5.2.15	Indicaciones de tempo	25
5.2.16	Polirritmia	25
5.2.17	Sarabanda	25
5.2.18	Sincopa	25
5.3	MARCOTEORICO	26
5.3.1	La música entre lo Romántico y lo Contemporáneo	26
5.3.2	La Música Folklórica Colombiana	33
5.3.3	El clarinete	36
5.3.4	Historia del clarinete	37
5.3.5	Clarinetista reconocidos	37
5.3.6	El clarinete en Colombia	38
5.3.7	La interpretación en el clarinete	39
5.3.8	Biografía de compositores	42
6.	ANALISIS MUSICAL	47
7.	DISEÑO METODOLOGICO	72
7.1	Tipo de Investigación	72
7.2	Enfoque	72

CONCLUSIONES 74

BIBLIOGRAFÍA..... 75

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro1. Matriz de categorías.....	73

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Motivo inicial para la elaboración melódica.....	47
Figura 2. Compases de pregunta y respuesta	48
Figura 3. Material temático.....	48
Figura 4. Exposición de la línea melódica.....	49
Figura 5. Modulación a Fa menor	49
Figura 6. Ejemplo de cadencia perfecta.....	50
Figura 7. Diseño rítmico de la melodía.....	51
Figura 8. Diseño melódico de heterometría	52
Figura 9. Irregularidades rítmicas en la escala del clarinete	52
Figura 10. Frase que resume el movimiento melódico	53
Figura 11. Melodía en combinación métrica de 6/8 y 4/4.....	53
Figura 12. Material melódico de final de sección	54
Figura 13. Combinación métrica de 2/4 + 6/8 + 8/8	54
Figura 14. Discurso melódico imitativo entre el clarinete y el piano	55
Figura 15. Cambio de armadura e inicio de línea melódica	58
Figura 16. Superposición de material temático	59
Figura 17. Motivo característico del tema principal de la primera sección	59
Figura 18. Material temático de la transición.....	60
Figura 19. Pedal octavado	60
Figura 20. Tensión armónica del acorde Bb7 (9)13	61

Figura 21. Sustitución de acorde	62
Figura 22. Ejemplo de tonisización	62
Figura 23. Ejemplo de enarmonia	63
Figura 24. Acorde de G#maj 7	63
Figura 25. Cadencia compuesta	63
Figura 26. Tema principal en clarinete y flauta	64
Figura 27. Tema principal desarrollado por el bajo	65
Figura 28. Escala de Sol menor melódica.....	66
Figura 29. Cadencia compuesta iim- V7 – I	66
Figura 30. Modulación a Eb mayor	67
Figura 31. Motivo de la segunda sección.....	68
Figura 32. Pasajes de escala.....	68
Figura 33. Saltos de intervalos.....	68
Figura 34. Fraseo en diferentes registros del clarinete	69
Figura 35. Adornos encontrados en las frases.....	69
Figura 36. Compases amalgama 6/8 – 3/4	70
Figura 37. Pasajes de gran cromatismo	70
Figura 38. Frases en el registro agudo	71
Figura 39. Adornos presentes en la obra.....	71
Figura 40. Cadencia auténtica: i-iv-v-i.....	71

ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. Partitura: “Dúo Concertante” para clarinete y piano de Norbert Burgmuller	77
ANEXO B. Partitura: “Zarabandeo” para clarinete y piano de Arturo Márquez.....	78
ANEXO C. Partitura: “Dimensiones” para clarinete y guitarra de José Revelo	79
ANEXO D. Partitura: “Joropo” de León Cardona. Arreglo de Yezid Barbosa para conjunto instrumental.....	80
ANEXO E. Partitura: “Estudio # 3” para clarinete de Mauricio Murcia Bedoya	81
ANEXO F. Partitura: “Estudio # 4” para clarinete de Mauricio Murcia Bedoya	82

INTRODUCCION

El presente trabajo de recital interpretativo: “Clarineteando”, muestra una detallada investigación bibliográfica, musical y contextual de un repertorio clarinetístico universal y colombiano, como base idónea en el perfeccionamiento de la interpretación musical. Para ello se presenta, en primer lugar, un estudio profundo referente al clarinete, como su historia, características generales, técnica, intérpretes relevantes; relación y acercamiento al contexto histórico respecto a compositores y época del repertorio designado. Por otra parte se muestra una línea de trabajo en la que se aborda el tema interpretativo como planteamiento formal; es decir, el clarinete frente a su interpretación.

El documento contiene puntos básicos como: planteamiento del problema, objetivos, justificación, marco de referencia, conceptual e histórico, análisis musical y contextual de las obras a interpretar, bibliografía y partituras del repertorio mencionado. A si mismo queda como documento de apoyo para trabajos futuros e investigaciones similares, siendo de buena manera, así, un referente para su investigación.

1. TITULO

RECITAL INTERPRETATIVO DE CLARINETE
"Clarineteando"

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA

El presente documento, elaborado dentro de lo propuesto como recital interpretativo, da a conocer las amplias capacidades musicales del clarinete, a través de un estudio técnico e histórico de sus obras, y a su vez presenta un repertorio universal y colombiano que ha sido escasamente interpretado. Por lo general, muchos programas de concierto dan limitada participación a obras cuya divulgación no ha trascendido o están fuera de las esferas donde genios como Weber o Brahms (por citar algunos), han imperado.

El recital parte de una necesidad común entre los instrumentistas a la hora de interpretar. En primer lugar, la labor en apariencia puramente mecánica de obtener el máximo grado de dominio técnico en el instrumento y la búsqueda incesante de superar las propias limitaciones. A través de esa lucha el instrumentista está, simultáneamente, haciendo acopio de unas herramientas sensitivas, intelectuales, como la audición interna, sentido autocrítico, comprensión profunda del lenguaje musical y de sus leyes, conocimiento de los estilos, etc., que no siempre llegan de manera consciente al ejecutante a la hora de interpretar, pero que si van a ser determinantes en su calidad como intérprete.

En segundo lugar, no se cuenta con bases teóricas sólidas para la correcta interpretación de piezas musicales seleccionadas; así que, es necesaria una investigación profunda para el repertorio dispuesto, en su sentido histórico, musical y humano, además del estudio minucioso de cada una de las obras bajo parámetros estético-musicales. Requerimientos vitales en el adecuado engranaje de la investigación y para la madurez interpretativa del músico.

2.2 FORMULACION DEL PROBLEMA

¿Qué resultados interpretativos se pueden obtener desde un análisis musical y contextual de las obras: Dúo Concertante, Zarabandeo, Dimensiones, Joropo, Estudios # 3 y 4 para clarinete y acompañamiento, como parte de un recital interpretativo?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Presentar un recital interpretativo con las obras: Dúo Concertante, Zarabandeo, Dimensiones, Joropo, Estudios # 3 y 4 para clarinete y acompañamiento, apoyado en el análisis musical y contextual para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Conocer las posibilidades técnicas del clarinete, su historia y generalidades.
- Profundizar en la interpretación a partir de herramientas de análisis, contexto y estudio minucioso de los elementos que componen las obras.
- Realizar un estudio histórico musical sobre compositores, estilos y periodos del repertorio dispuesto.
- Analizar las obras seleccionadas a través de parámetros estético-musicales.
- Ensayar y montar el repertorio en sus aspectos técnicos e interpretativos.
- Presentar el recital ante el jurado y el público.

3. JUSTIFICACION

La música desempeña un papel significativo dentro de la sociedad que no es tangible pero si determinante en la formación de públicos; la ocasión de recitales como este que promueven la inclusión del interprete como artista activo dentro del marco social, vivifican las carencias culturales de una sociedad cada vez más alejada de la sala de conciertos, propensa a las tendencias “ritualizadas” de la moda.

Justamente la Universidad de Nariño promueve espacios abiertos para la música de calidad, es así como los recitales creativos e interpretativos han ido adquiriendo con más fuerza un lugar importante y definido dentro del programa, no solo por suplir un requisito académico de los estudiantes sino por la proyección de su bagaje musical que han acumulado durante su proceso formativo. Por tanto, la realización de este recital, parte de una propuesta integradora que busca la utilización de una serie de elementos y recursos musicales (interpretación, análisis, audición, etc.) que son propicios para el campo donde el desarrollo de la capacidad expresiva adquiere nuevas dimensiones, permitiendo no solo establecer relaciones entre dichos elementos, sino también incorporando el desarrollo del intelecto, el desarrollo sensorial y el de la sensibilidad.

El presente recital se plantea dos frentes, por un lado la disuasión, en cuanto a obras se refiere, de un repertorio escasamente interpretado dentro de nuestro contexto. Es claro que la diversidad de obras existentes para clarinete permite realizar una amplia selección, que deberá hacerse de acuerdo con el gusto y necesidades del intérprete. No se pretende aquí realizar una selección estereotipada, se trata de sugerir criterios que guíen esa tarea.

Por otro lado, la realización de éste trabajo dejará total convencimiento, que un estudio profundo en la historia de un determinado instrumento consigue darle a cualquier producción musical actual o pasada una dimensión única; dejando en claro que la interpretación musical es una práctica profesional que posee características definidas según la comunidad en la que se realiza.

Por lo anterior, éste trabajo tiene relevancia en el campo de la formación musical porque beneficia de manera directa a los estudiantes de música de la Universidad de Nariño y a la vez coadyuva a la consolidación académica del programa ya que recitales como éste tienen, no solamente, un carácter socializante o recreativo, sino un fin investigativo que implica la participación directa del músico con el medio.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO DE ANTECEDENTES

- “La capacidad expresiva inigualable de la voz humana y la grandiosidad sonora del clarinete”

Ana Elizabeth Caicedo Rivera
Oscar Javier Cervelion Bastidas
Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2009

Este trabajo de grado es pertinente a la presente investigación dado que apunta a la difusión de un repertorio musical del que se conoce muy poco y cuyas obras tienden a ser prescindibles a la hora de formar programas de concierto,

- “Un sonido, diversos colores y distintos mundos”
Arnold Adrián Carvajal Martínez
Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2007

Este trabajo de grado, sirvió como apoyo para el presente recital ya que ha resaltado la importancia de conocer aspectos históricos del repertorio seleccionado y la eficacia que trae la profundización en el análisis musical para lograr interpretaciones de buena calidad.

1.1 MARCO CONCEPTUAL

5.2.1 Acento. Énfasis sobre una nota o acorde. Un acento es dinámico si la nota o el acorde son más fuertes que los circundantes, tónico si la altura es superior y agógico si es de una mayor duración. En la música medida, la primera parte de cada compás es la parte fuerte y lleva por ello un acento métrico. La creación de acentos métricos que se repiten regularmente depende de la manipulación de grupos de notas o acordes (según los principios de la tonalidad) y no exclusivamente de la colocación de los acentos dinámicos, tónicos o agógicos.¹

5.2.2 Acústica. La ciencia de la producción, propagación y percepción del sonido. El sonido se considerará aquí en un sentido físico y se referirá a vibraciones mecánicas u oscilaciones de presión de varios tipos. La producción del sonido musical comporta la existencia de vibraciones mecánicas como la de las cuerdas (violín o piano), láminas de madera o metal (caja del violín, tapa armónica de un piano o platillo), membranas tensas (cuerda vocal o parche de tambor), barras de madera o metálicas (marimba o celesta) y el movimiento oscilatorio de columnas de aire (la producción vocal, trompeta, clarinete u órgano).²

5.2.3 Análisis. El estudio de la estructura musical aplicado a las obras o las interpretaciones. El análisis de cualquier repertorio musical se basa necesariamente en algún punto de vista (expresado o no) sobre qué características del repertorio son importantes, así como los objetivos perseguidos por el analista.³

5.2.4 Armonía. La relación entre las notas considerada cuando suenan simultáneamente, y el modo en que estas relaciones se organizan en el tiempo; también cualquier colección concreta de notas que suenan simultáneamente, que recibe el nombre de acorde.⁴

5.2.5 Articulación. En la interpretación, las características del ataque y la caída de notas individuales o grupos de notas y los medios mediante los cuales se producen estas características. Así por ejemplo, staccato y legato son tipos de articulación. Los símbolos de la articulación surgen en torno a 1600, no son infrecuentes en las composiciones entre 1620 y 1750, a aparecen cada vez con más cuidado y detalle en las obras posteriores a esta fecha.⁵

5.2.6 Ataque. Las características del comienzo de un sonido, bien tal y como las

¹ GAGO, Luis Carlos, Diccionario Harvard de Música, Madrid, Alianza Editorial, 1997. Pg. 5

² Ibíd. Pg. 11

³ Ibíd. Pg. 50

⁴ Ibíd. Pg. 71

⁵ Ibíd. Pg. 87

describe técnicamente la ciencia de la acústica o de manera más vaga como una función de la articulación en la interpretación; también el grado de precisión con el que los miembros de un grupo coordinan el comienzo de las notas.⁶

5.2.7 Cadencia. También llamado cadenza. Es la elaboración o interpretación de una cadencia por el solista. En el concierto, la cadenza ocurre cerca del término del primer movimiento (no siempre). El solista actúa por lo general sin acompañamiento y procede entonces a hacer una improvisación en estilo virtuosístico, al recurrir a material temático del movimiento del mismo.⁷

5.2.8 Cromático. La armonía o la melodía que emplea algunas sino todas las notas de la escala cromática además de las de la escala diatónica de alguna tonalidad concreta, tanto si la armonía o la melodía en cuestión pueden entenderse o no dentro del contexto de una tonalidad determinada.⁸

5.2.9 Danzón. Baile nacional de Cuba. El danzón, propiamente popular entre la gente del campo, se caracteriza por no tener una melodía tradicional propia; todo induce a creer que su origen se encuentra en la antigua música de los negros africanos llevados a las Antillas. La línea musical ofrece en muchas ocasiones alguna incoherencia, ya que en ellos son empleados fragmentos de operas, Zarzuelas o músicas que se hayan popularizado.⁹

5.2.10 Digitación. Control del movimiento y la posición de los dedos para lograr eficacia fisiológica, precisión acústica y articulación musical.¹⁰

5.2.11 Dúo Concertante. El adjetivo concertante lo encontramos en expresiones como “dúo concertante”, habituales por ejemplo en la música de cámara de concierto del clasicismo tardío y del romanticismo, e indica que los correspondientes instrumentos deben realizar una interpretación especialmente virtuosista.¹¹

5.2.12 Estilo. En las artes modo de expresión o ejecución. En una composición musical, “estilo” incluye los métodos de tratar todos los elementos como son: forma, melodía, ritmo, armonía, textura, timbre, etc. En la práctica, el término suele aplicarse a: obras individuales, compositores, clases de composición, medios o géneros, métodos de composición, naciones, periodos, etc.¹²

⁶ Ibid. Pg. 116

⁷ RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. México, Editorial Diana, 1995. Pg. 83

⁸ GAGO, Luis Carlos. Diccionario Harvard de Música. Madrid, Alianza Editorial, 1997. Pg. 313

⁹ BRENET, Michael. Diccionario de la música. Barcelona, Editorial Iberia, 1981. Pg. 163

¹⁰ Ibid. Pg. 337

¹¹ HOOGEN, Eckhardt van den. El ABC de la Música Clásica. Bogotá, Editora Aguilar-Altea-Alfaguard, 2005. Pg.423

¹² RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. México, Editorial Diana, 1995. Pg. 169

5.2.13 Estudio. Una composición destinada a mejorar la técnica de un intérprete instrumental mediante el aislamiento de dificultades especiales y la concentración de sus esfuerzos en superarlas.¹³

5.2.14 Indicaciones dinámicas. Términos, abreviaturas y símbolos utilizados junto a la notación musical para indicar grados de intensidad y transiciones de uno a otro. Tales como: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzopiano), *mf* (mezzoforte), *f* (forte), *ff* (fortísimo), *cresc.* (Crescendo), *decres.* (Decreciendo), *dim* (disminuyendo), *sfz* (sforzato), *fp* (forte – piano), etc.¹⁴

5.2.15 Indicaciones de tempo. Las indicaciones de tempo señalan la velocidad, y frecuentemente el carácter, de la música. Los términos utilizados con más frecuencia son italianos, grave (muy lento, serio), largo (amplio), lento, adagio (lento; literalmente, poco a poco), andante (literalmente, andando), moderato (moderado), allegretto, allegro (rápido; literalmente, alegre), vivace (animado), presto (muy rápido), prestissimo (tan rápido como sea posible). Los cambios graduales y relativos de tempo se indican por medio de: ritardando, abreviado rit. (retardando), accelerando (acelerando) y *piumosso* (mas rápido).¹⁵

5.2.16 Polirritmia. En una composición armónica, superposición de partes que se mueven cada una de ellas en un ritmo diferente. No existe polirritmia para valores diferentes, acompasables en una misma cadencia, sino tan solo para valores parecidos o diferentes que obedecen a ritmos opuestos.¹⁶

5.2.17 Sarabanda. Al principio fue una danza folklórica de ritmo vivísimo, probablemente de origen oriental, que apareció en España al comenzar el siglo XVI. Andando el tiempo se convirtió en una danza reposada, digna y señorial y entro a formar parte de las suites instrumentales, sirviendo de movimiento central, algo así como el andante de las sinfonías.¹⁷

5.2.18 Sincopa. Figura rítmica que se obtiene cuando la nota se articula sobre una parte débil del compás y comprende la parte fuerte que sigue, produciendo un desorden en el acento normal de la medida.¹⁸

¹³ GAGO, Luis Carlos. Diccionario Harvard de Música. Madrid, Alianza Editorial, 1997. Pg. 407

¹⁴ Ibid. Pg. 530

¹⁵ Ibid. Pg. 531

¹⁶ BRENET, Michael. Diccionario de la música. Barcelona, Editorial Iberia, 1981. Pg. 429

¹⁷ SANDVED, Kjell Bloch. El Mundo de la Música. Madrid, Espasa-Calpe S. A. 1962. Pg. 2186

¹⁸ Ibid. Pg. 2315

5.3 MARCO TEORICO

5.3.1 La música entre lo Romántico y lo Contemporáneo. Cuanto más se aprende acerca de la música de una época determinada, con mayor claridad se entiende que las descripciones generalizadas son inapropiadas y que aquellos límites de su periodización resultan un tanto arbitrarios. No obstante la división de la historia musical en periodos estilísticos tiene su utilidad; el establecimiento de periodos es una manera de tributar justicia a los principios de continuidad y cambio de la historia. La consideración de lo romántico y lo contemporáneo sirven para acercarse de manera directa a la música en sí, a la música en su contenido. También los términos Romántico y Contemporáneo pueden ser incómodos; ambas palabras tienen, fuera de la historia de la música, variedad de significaciones.

El adjetivo romántico proviene de “romance”, cuento o poema medieval que trataba de personajes o sucesos heroicos y que estaban escritos en lengua romance procedente del latín: los poemas medievales sobre el Rey Arturo (romances artúricos). Por tanto, cuando se utiliza la palabra romántico a mediados del siglo XVIII, significaba algo remoto, legendario, fantástico, ficticio, maravilloso agudo, imaginario, que contrastaba con el mundo real presente.

Ya en la segunda mitad del siglo XVIII comienza a sentirse fatiga y rebeldía contra las normas y ataduras clásicas. Frente a la “Diosa Razón”, que pretende justificar cerebralmente las obras de creación, surge la “Revolución del sentimiento”. El romántico prefiere encontrar sentido del hombre en el campo, en la naturaleza y no en la vida social; cree encontrar lo puro, lo natural y libre en el hombre primitivo y en el pueblo que es su sencillo heredero. Así, pues, se interesa por la recuperación de los valores nacionales, medievales y folklóricos.

En arte las ideas neoclásicas perviven incluso dentro del siglo XIX sobre todo en arquitectura y escultura. En pintura el mejor anticipo del Romanticismo como del Realismo es Guericault. En Alemania destaca la Escuela pictórica de los Nazarenos alemanes que se mueve entre los polos de la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento.

En música se observan atisbos románticos en las últimas obras de Mozart (Réquiem), de Haydn (La Creación), pero se considera a Beethoven como verdadero puente al Romanticismo: como música de profundidad expresiva, como liberador de la música considerada como servidora del mundo elegante para convertirla en vehículo de expresión propia. El individualismo de Beethoven había convertido la música en la expresión más profunda y más completa de la personalidad humana y de sus emociones y sensaciones. Con ello concluyo un ciclo histórico, el cual no admitía ni superación ni continuación. Si a pesar de ello, el curso de la historia musical continuó hacia nuevas evoluciones estilísticas, se

debe al hecho de que, aunque no se modificó la actitud de la personalidad artística hacia el arte, se transformó el espiritualismo de esta propia personalidad.¹⁹

Así fue como hacia 1800 comenzó un nuevo capítulo de la historia del pensamiento humano, una etapa conocida generalmente como la Época Romántica. Su espíritu vitalicio impregno todas las esferas de la vida, el arte, la filosofía y la política. Un espíritu que no se manifestó como un acontecimiento único y de una vez, ni en las naciones ni en las artes, sino como una cadena de acontecimientos. En cuanto a países apareció primero en Inglaterra, Alemania y Francia; en cuanto a las artes, primero en la poesía, después en la pintura y, finalmente, en la música, con la particularidad de que la música no solo fue la manifestación más tardía, sino también la más intensa.

Aunque el siglo XVIII había intentado mantener las artes separadas entre sí, pues poetas, pintores, escultores y, sobre todo, los músicos reaccionaron contra la idea de unificación y reclamaron con especial pasión los derechos de sus respectivas artes e insistieran como ya lo hizo una vez Lessing (uno de los hombres más preclaros de su época) oponiéndose a la invasión de lo musical en la poesía y en la pintura, aduciendo que se trataba de un elemento misterioso, perturbador e incontrolable, para los románticos todas las artes se fundían en una sola; esta tendencia era tan imperiosa que ni siquiera se resistieron a ella algunas de las personalidades más destacadas, nacidas y educadas en el ambiente diáfano del siglo XVIII. En todos los escritos sobre el músico romántico se observa un tono literario; una característica propia de la época, el mirar a la música con ojos de literato más que de músico. Además el compositor romántico no era ya su propio poeta, sino que buscaba en su hermana la poesía el acicate para componer, por ejemplo: Berlioz en los novelones románticos de Víctor Hugo, en las novelas de Walter Scott, en los dramas de Shakespeare, etc. Incluso Liszt llegó más allá con sus “poemas sinfónicos”, con la idea de que con él podía conseguirse entre la poesía y la música una unión más íntima que con la canción, el oratorio o la ópera.²⁰

Por otro lado, hasta finales del siglo XVIII, incluso los músicos más inspirados y más importantes sabían a quién servían y de quien dependían. La iglesia era el patrón principal, seguida de los príncipes y los aristócratas quienes les garantizaban la oportunidad de vivir de su profesión, dado que el músico siempre estuvo al servicio de una clase social nunca se enfrentó a ella, pero en este instante ya era muy diferente, pues la relación entre el compositor musical y la sociedad experimentó un cambio visible. Al artista romántico, en especial al músico, no le pasaban inadvertidos los peligros del creciente, y cada vez más notorio, distanciamiento entre él y su público; este distanciamiento se inició desde

¹⁹ HAMEL, Fred y HURLIMANN Martin. Enciclopedia de la música. México, Editorial Grijalbo, 1987. Pg. 251

²⁰ EINSTEIN, Alfred. La música en la Época Romántica. Madrid, Alianza Editorial, 1986. Pg. 29

muy temprano, hacia la época de Schubert, ahora todos los músicos románticos experimentaron esa contradicción y sintieron su aislamiento.²¹

Sin embargo, la separación entre el artista y el público burgués fue ventajosa para el desarrollo del lenguaje musical. Así, evolucionó su sintaxis: la armonía era cada vez más atrevida, así como los logros rítmicos y dinámicos. Fue un autodescubrimiento, que solo el músico podía hacer de sí mismo, sumido en un total hermetismo que desentrañó un nuevo artista creativo que abría ante el oyente parcelas de sentimiento, que de otra forma, hubieran seguido siendo para él misteriosas, confusas, deformadas o totalmente extrañas. Aquella actitud que al principio fue de introversión hacia las zonas más secretas y personales del alma, habría de pasar de impulsos musicales intimistas a una producción musical de alarde y brillantez que ansiaba furiosamente publicidad y comunicación.

Ya entonces el compositor romántico era un ser optimista y audaz, que contaba con un lenguaje musical que cada día se ampliaba más, con instrumentos de posibilidades técnicas y expresivas avanzadas, y con la oportunidad de dirigirse a un público cada vez más apreciativo y sensible.²² Las orquestas tocaban ahora en las salas de concierto o teatros, saliendo definitivamente de los palacios, lo que permitió acoger a una mayor cantidad de espectadores (tal vez mucho mayor que en cualquier otra época) y, como era de esperarse, se produce un engrandecimiento de la plantilla orquestal.

El descubrimiento del mundo condujo a un descubrimiento de la propia Europa, y al margen del lenguaje universal se fueron desarrollando lenguajes nacionales. Esta nueva postura se manifestó en el interés despertado súbitamente por los valores nacionales, su historia, mitos, cuentos y canciones y en la restauración de los valores folklóricos; el testimonio más patente de este resurgimiento de la conciencia nacional fue la renovación de la canción popular alemana: el Lied.²³ Aquella introspección al pasado, permitió no solamente trabajar la música nacional sino aquel legado que habían dejado compositores notables un siglo atrás, el caso de Bach y su *Clave bien temperado* por ejemplo.

Entre las contradicciones del movimiento romántico destaca el hecho de que al mismo tiempo que revivía el pasado y manifestaba su inclinación por la intimidad el ensimismamiento más exclusivo, elevaba el virtuosismo hasta alturas sin precedentes. El virtuosismo no era un fenómeno desconocido en épocas anteriores, pero ahora el virtuosismo se centraba sobre todo en dos instrumentos principalmente: el violín y el piano.²⁴ La diferenciación entre el virtuosismo y la intimidad, entre lo brillante y lo reservado se agudizó más y más, ya era

²¹ Ibíd. Pg. 47

²² MOORE, Douglas. Guía de los Estilos Musicales. Madrid, Taurus Ediciones, 1983. Pg. 151

²³ HAMEL, Fred y HURLIMANN, Martin Enciclopedia de la música. México, Editorial Grijalbo, 1987. Pg. 252.

²⁴ EINSTEIN, Alfred. La música en la Época Romántica. Madrid, Alianza Editorial, 1986. Pg. 59

perceptible en Beethoven, las dificultades técnicas en sus sonatas se subordinaban siempre a su fuerza expresiva. Con Carl María von Weber, la intimidad desapareció por completo en aras de la brillantez. Weber no solo compuso sus variaciones, polonesas, rondós, y qué decir de sus Sonatas, todas ellas con movimientos de bravura, pensando en su ejecución y con la mira puesta en la sala de conciertos. Y después de Weber hubo una gran cantidad de compositores virtuosistas, que como músicos, se hallaban subordinados a su instrumento. Entonces, hacia 1820, de Italia vino a conquistar las salas de concierto europeas un violinista, cuyo virtuosismo todavía hoy exhala un aire de fabuloso encantamiento: Nicolo Paganini. El virtuosismo llegó en Liszt a su punto máximo, y maestros como Schumann y Chopin, juntamente con Liszt, los compositores para piano más grandes del periodo romántico, todos ellos románticos de la primera ola, todos enemigos del virtuoso a secas, atacaron el virtuosismo con sus propias armas, poniéndolo al servicio de la expresión poética. También el virtuosismo se hizo presente a nivel orquestal, rico en efectos coloristas y dinámicos, casi se convirtió en un fin en sí mismo, y la orquesta sinfónica rivalizó en popularidad con la opera.²⁵

Las formas mayores instrumentales, para la orquesta y la música de cámara, fueron cultivadas por casi todos los compositores importantes de la época. Por un lado, sinfonías, conciertos, oberturas y, por el otro, sonatas, tríos, cuartetos y quintetos, eran solicitados con pasión por el gran público musical. Solo dos fueron los géneros a los que el periodo romántico se aferró con fuerza indoblegable: la sinfonía y la opera; la segunda parte del siglo vería el triunfo del drama musical wagneriano y la culminación de la ópera italiana (Verdi). La polifonía, sustituida por un mayor interés en las posibilidades expresivas y dramáticas de la armonía, ya era casi un arte perdido. El cromatismo ejerció su influencia no solo sobre la melodía, sino también sobre los principios tonales de la música. La melodía aparece con menor frecuencia en modelos sencillos y objetivos. Y la “más romántica” de todas las obras del movimiento romántico, Tristán de Wagner, fue culminación y punto de partida de la historia de la disonancia. En consecuencia, cuanto más se iba acercando a su fin el siglo XIX y, como ocurre siempre que una época se acaba, se anuncian los síntomas: laxitud o agotamiento y exageración. Contra la exageración, se hizo sentir la protesta; y en el agotamiento se manifestaba, apenas visible en un principio, el germen de lo nuevo.²⁶

De esta manera, el movimiento romántico musical fue joven y viejo a un tiempo. La música justificó la fe que los primeros autores pusieron en ella, y la justificó completamente. Realizó cumplidamente la tarea que le asignaron: situarse en el centro de las artes. Por grandes que hayan sido los logros conseguidos por las otras artes, en todas las naciones, durante el siglo XIX, la música sobresalió sobre todas ellas, y ahí donde las demás artes rehusaron actuar, ella estuvo presente.

²⁵ MOORE, Douglas. Guía de los Estilos Musicales. Madrid, Taurus Ediciones, 1983. Pg. 153

²⁶ EINSTEIN, Alfred. La música en la Época Romántica. Madrid, Alianza Editorial, 1986. Pg. 341

Ahora, cuando llega el momento en que hay que estudiar la música contemporánea, se encuentran muchas dificultades e interrogantes en cuanto a si este periodo es en realidad un periodo individual y distinto de la historia de la música. Pues sin duda alguna, en todas las épocas musicales que puedan estudiarse siempre ha existido lo nuevo y lo antiguo, y si se cuenta con una perspectiva que solo se consigue con el paso de los años, ésta permite ver con claridad la línea de demarcación entre uno y otro periodo. En la música contemporánea hay influencias nuevas e importantes, que son manifiestas para toda persona sensata, pero el músico conservador (y el gran público que siente inclinación a estar de acuerdo con él) suele despreciarlas más como excentricidades que como indicaciones de la senda del futuro.

Es perfectamente cierto el que la música no tiene que ser “diferente” para ser buena. Bach y Brahms no parecen en absoluto menores hoy día porque hayan sido atacados como reaccionarios por sus contemporáneos. Pero también es cierto que las normas artísticas cambian continuamente, y los ideales y convenciones de una época, se ven gradualmente modificados, de forma que cada periodo siguiente presenta un aspecto diferente. El nivel podrá ser más alto o más bajo, pero suele haber una época de cambio e inquietud a medida que lo nuevo presta batalla a lo viejo, al que sucede un periodo de consolidación, mientras se exploran los nuevos descubrimientos y se convierten en ventajas artísticas.

Durante el siglo XX cuando se vivieron por lo menos algunas décadas de cierto alejamiento entre la creación artística y el público, el termino adquirió un significado especial; se denominaba contemporáneo, sobre todo a lo relacionado con la vanguardia y, por tanto, a una inabarcable variedad de experimentos musicales que trataban de superarse unos a otros en el desarrollo de las visiones futuras del arte, sobrevalorando con ello cada vez más la capacidad y la resistencia de sus coetáneos.²⁷

La llegada del siglo XX coincide aproximadamente con una evolución total en los terrenos de la política, la sociedad y la economía mundiales. Estos cambios que se habían iniciado en el siglo XIX y que afectaron también los principios ideológicos en relación con el arte musical, produjeron un resquebrajamiento de las ideas sustentadas desde las épocas barroca, clásica y romántica. Las reglas y estructuras en que se apoyaban comenzaron a experimentar una completa transformación, y los compositores iniciaron la búsqueda de un nuevo sistema de expresión musical en el que se aprecia el abandono de la tonalidad y el cambio sustancial de la armonía. Con ello se inicia la crisis en la expresión del lenguaje musical que, en el fondo, encierra una reacción violenta contra la música

²⁷ HOOGEN, Eckhardt van den. El ABC de la Música Clásica. Bogotá, Editora Aguilar, Altea, Alfaguard, 2005. Pg.377

romántica y posromántica de finales del siglo XIX y principios del XX.²⁸ De ese modo, empezaron a surgir diversos movimientos, muchos de ellos originados desde París, hacia donde se movió el centro artístico mundial al iniciarse el nuevo siglo. El primer movimiento anti-romántico que tuvo éxito fue el Impresionismo, cuyo máximo exponente fue Debussy quien al considerar los acordes como fenómenos sonoros autónomos, logró contrastes entre los mismos que en su tiempo constituyeron una verdadera renovación del sentido armónico. Otro grupo parisino, centrado alrededor de Erik Satie, y relacionado también con actividades artísticas y literarias, fue conocido como el movimiento dadaísta. Parece ser que se meta era desinflar al Romanticismo y al Impresionismo, haciendo burla de ellos. Mientras tanto en Viena, el intelectualismo teutónico trabajaba de lleno a la búsqueda de un sustituto para el difunto Romanticismo.²⁹ Otra personalidad que surgió dando una solución al problema fue Arnold Schoenberg al crear un nuevo sistema que se basaba en la escala cromática, la serie de doce tonos. A esta nueva estética se suman Alban Berg y Anton von Webern, creadores de la célebre Escuela de Viena, las obras de este grupo se caracterizan por carecer de tonalidad y manifestar una tendencia a reducir el sonido, por medio del cromatismo verticalmente organizado, a su esencia más pura.

La música atonal o completamente emancipada de la adhesión a la escala diatónica y a la secuencia tradicional de acordes, alcanza su mayoría de edad. Esta música era totalmente libre, pero pronto comprobó que esta libertad era bastante tediosa, ya que no señalaba ninguna dirección que seguir. El público sentía cualquier cosa menos verse complacido con los resultados, que a menudo eran feos y caóticos, aunque a veces también fueran interesantes gracias a sus nuevas sonoridades; las cuales a lo largo de todo el siglo XX presentan características muy importantes como: la politonalidad, es decir, aquella música que se construye sobre una base tonal flexible y múltiple en la cual puede haber más de una tónica; libertad armónica, donde actualmente están permitidos todos los acordes posibles que resultan de la superposición de terceras, cuartas o quintas, hasta las más atrevidas combinaciones; pluralidad rítmica, muy apropiada por compositores que suelen inspirarse en el folklore de su país para elaborar obras que reflejan un predominio y enriquecimiento rítmico notable; estructura múltiple, donde los compositores cultivan por igual lo lírico y lo dramático sin atenerse a una sola forma; diversidad expresiva, donde antes predominaba con frecuencia una sola expresión: la romántica, hoy la expresión se extiende desde lo folklórico hasta lo especulativo; entre muchas otras más.³⁰

Por otra parte, los nuevos procedimientos técnicos se ponen a la orden del compositor. Después de los ensayos de Igor Stravinski, para componer música para instrumentos mecánicos y las composiciones de Baden-Baden de Hindemith,

²⁸ MACHADO, Pedro. Fundamentos de apreciación musical. Madrid, Editorial Playor, 1986. Pg. 275

²⁹ MOORE, Douglas. Guía de los Estilos Musicales. Madrid, Taurus Ediciones, 1983. Pg. 233

³⁰ MACHADO, Pedro. Fundamentos de apreciación musical. Madrid, Editorial Playor, 1986. Pg. 279

Toch, etc., para pianos y órganos mecánicos, surge esta tendencia deshumanizada que en 1951 entra en un nuevo estadio. Los generadores y cintas magnetofónicas proporcionan los medios para una música producida electrónicamente. El sonido electrónico y la riqueza de procedimientos que permite su aplicación, ejerce su atracción sobre un gran número de compositores, además de eso, en el lenguaje premeditadamente limitado de los signos de notación tradicional, no se podía expresar todo el universo de esta música electrónica, para ello tuvo que desarrollarse entonces la nueva notación basada en diagramas.

En los últimos veinticinco años o un poco más, la transmisión de impresiones musicales ha sufrido grandes cambios, que a veces parece que se hubiesen atacado las bases fundamentales de la vida musical. El Cambio se muestra en muchos sectores de la transmisión musical, y como sus comienzos alcanzan hasta la época entre las dos Guerras, este proceso sigue interrumpidamente. Los centros de producción europeos ya no son los mismos y en parte han emigrado hacia el Nuevo Continente. El éxodo de Europa, que fue aumentando constantemente a medida que avanzaba el siglo XX, ha convertido a América en un foco para muchos empresarios y artistas que antes residían principalmente en Berlín y en Viena.

Simultáneamente, se ha desarrollado tan rápidamente el sector orquestal, que en la actualidad cualquier capital que sienta un mínimo de amor propio cultural mantiene allí una orquesta sinfónica, a menudo con excelentes directores. Las orquestas americanas por ejemplo son, en parte, conjuntos de músicos de primera categoría. Pero, no solamente son de alta calidad, sino que representan e incorporan un nuevo tipo, el cual se relaciona íntimamente con el ideal de la perfección. Mientras que las orquestas tradicionales europeas cuidaban solo de la integración y la consideraban y mimaban como una tradición y legado, la capacidad o rendimiento de las orquestas americanas es, a menudo, de una espectacular perfección técnica, favorecida a su vez por los medios técnicos, por la radiodifusión y los discos, porque atiende tanto a la estética de las mismas como a sus métodos de trabajo.³¹ Y no solo eso, también se lleva a cabo la construcción de nuevas salas de concierto y teatros. Tanto que en Europa prefieren todavía el tipo de sala oscura y receptora, con centro sonoro centralizado, la industria telefónica de los Estados Unidos (Bell Telephone Company) ha efectuado experimentos sobre la manera de rodear al oyente, dentro del espacio esférico, con sonidos de todas partes. Pues una de las contradicciones del tiempo presente está en la producción y recepción de la música, que aunque se hace de manera masiva mediante el cine, la radio y el disco, y asegura hoy en día, un círculo de oyentes que se cuenta por millones más el auditor solitario o individual que recibe casi siempre la impresión de la música en la soledad, ha producido un oyente que ahora no tiene que ir a la sala de concierto, que no se ve obligado a vestirse cuidadosamente, que no se supedita a

³¹HAMEL, Fred y HURLIMANN, Martin. Enciclopedia de la música. México, Editorial Grijalbo, 1987. Pg. 947

la comunidad. Este oyente se distingue de los antiguos por una especial pasividad, pues el oyente es ahora una masa amorfa, generalmente sin relación activa con la música, sin ligamento interno con el organismo de la obra de arte que concede el cultivo personal de la música.³²

Por todo lo anterior, la música contemporánea denota la transformación constante de la obra musical, que ha dejado de evocar emociones subjetivas del compositor, imágenes de representaciones o descripciones de acontecimientos que en su momento le habían impresionado, desligándolo por completo en su finalidad de toda la música anterior y orientándolo cada vez más hacia la libertad en todos los aspectos, tanto el armónico como el melódico, el ritmo; y así mismo muestra al hombre contemporáneo, que en su búsqueda afanosa de nuevos medios de expresión, no cesa de experimentar y desarrollar nuevas ideas, proceso en el que tropieza constantemente con las dificultades inherentes a las actividades de investigación y con la oposición de los más conservadores.

5.3.2 Música folklórica colombiana. “En la música al igual que en las diversas manifestaciones de los pueblos, subyace un inmenso patrimonio que permite el conocimiento del presente y pasado de los mismos.”

María Cortes de Piñeros

En la historia del país, ha sido constante el devenir de influencias, gracias al cual se ha desarrollado gradualmente una sociedad que tiene tanto de complejo como de ignorada en sus potencialidades ni qué decir de la búsqueda incesante por encontrar y precisar la identidad que se percibe desdibujada y confusa.³³ Los diversos elementos raciales y culturales que conforman la etnia colombiana, indican claramente las diversas formaciones histórico-culturales o unidades históricas que han tenido vigencia en Colombia en determinadas épocas; que se han destruido en algunos casos; que se han fusionado en otros; y que aparecen como pueblos testimoniales en la perspectiva del presente.

El folklore musical en Colombia es el resultado de una fusión racial de tres elementos progenitores que se acoplaron en estas incautas tierras para alumbrar la nueva senda multicultural, en donde se advierten distintos aportes étnicos que influyen de manera notoria pues al venir la fusión de razas los elementos de arte se fundieron también. La formación primigenia de Colombia es la sociedad indígena o aborígen, que tuvo vigencia en este espacio vital durante varios milenios de años. Se trata de pueblos asiáticos y oceánicos que desarrollaron su propia cultura y que imprimen un estilo andino y traspacífico en la formación del hombre colombiano. En el siglo XVI penetró la sociedad española con un sistema de vigencias, creencias, usos, tradiciones y formas de vida de la cultura occidental

³² Ibíd. Pg. 944

³³ Instrumentos folklóricos de Colombia, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Cali, Ministerio de Educación Nacional, 2001. Pg. 41

cristiana. Era la manifestación en esta área, de la expansión de Europa sobre amplias áreas del mundo mediante dominio colonial; aquellas instituciones colonialistas que se establecieron en América realizaron una gran difusión cultural con su lengua, religión, tradiciones, etc. El dominio colonial tuvo vigencia durante los siglos XVI, XVII y XVIII, hasta cuando colombianos e hispanoamericanos, rompieron los lazos de dependencia y dieron surgimientos a los Estados nacionales americanos. Durante los años del coloniaje penetra en el Nuevo Reino de Granada, el otro elemento sociocultural de la etnia colombiana: el negro africano, traído en esclavitud para los trabajos coloniales de las minas, haciendas, la carga y el servicio doméstico. Localizándose principalmente en las costas Atlántica y Pacífica de Colombia.³⁴ Así, los indígenas aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos, los esclavos de África, sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y el sentido frenético del ritmo; los españoles en cuya sangre bullía la mezcla de tres levaduras, trajo consigo la chispeante alegría de la música hispana, la refinada molición de los hijos del desierto y la musicalidad del pueblo de Israel.

La adaptación de este trinomio étnico-artístico plasma lo que se llamaría música folklórica de Colombia, arte que tuvo su gestación en el alma de un pueblo que aún no había asimilado los elementos transformadores del nuevo ambiente, ni equilibrado en su fisiología los caracteres disímiles de las razas que en su comunidad se estaban cruzando. Musicalmente el folklore colombiano está presente en las distintas regiones del país; se trata de forma puntual aquellas que son pertinentes a la actual investigación. Como son: el folklore andino, el folklore llanero y el folklore costeño.

- Folklore Andino. En él predominan la cultura mestiza. La mayoría de sus danzas, cantos y ritmos tienen orígenes hispánicos, con adaptaciones y creaciones autóctonas colombianas; sus principales instrumentos: la guitarra y el tiple. Las supervivencias más significativas del folklore musical destacándose los aires folklóricos andinos son: el bambuco, el torbellino, la guabina, el pasillo.

El bambuco uno de sus aires más representativos ya se mencionaba hacia las primeras décadas del siglo XIX como un aire criollo de especial autenticidad nacional. Los historiadores de la época de emancipación refieren que en medio del fragor de los combates nada impulsaba con más vigor a los soldados, en pos de la consecución de la victoria, como los sonidos del bambuco, tocado por la escasa y diezmada banda de batallones. Según los folclorólogos, sobre el carácter polirítmico del bambuco, hoy se habla de la fórmula: 3/4 – 6/8 muy conocida por trovadores, tipleros y guitarreros. Respecto de los tonos utilizados en el bambuco, se ha llegado a describir el estilo de los más antiguos, en donde

³⁴ OCAMPO, Javier. Música y Folclor de Colombia. Bogotá, Plaza & Janes, 1976. Pg. 20

se inicia en un tono menor, triste y nostálgico, precisamente muy propio del mestizo andino, y se culmina con un modo mayor alegre y jaquetón.³⁵

- Folklore Llanero. En el oriente de Colombia en la zona de integración geográfica con Venezuela se encuentran Los Llanos Orientales, inmensa sabana que se extiende desde las estribaciones de la cordillera andina oriental hasta el Orinoco. El tipo humano predominante es el mestizo, con supervivencias españolas e indígenas. Viven de la ganadería, jinetes y amigos de la aventura. Entre sus danzas, cantos y ritmos están: el joropo, el galerón, el pasaje, el seis, entre otros.

El joropo es la carta de identidad artística por excelencia de la región llanera. De probada ascendencia hispánica, al joropo lo caracteriza una organología de cordófonos hijos todos de la transformación de las vihuelas y guitarrillas que trajo la colonización. Su vigoroso ritmo, su canto agreste de sincopados acentos, su organología, requinto, bandola o arpa para la melodía, cuatro y capachos para armonía y ritmo. Musicalmente está escrito en un compás de 3/4, de una velocidad importante como para ser alegre. El joropo tradicional se componía o se escribía en modo mayor; el modo mayor es mucho más alegre que el modo menor, que es romántico, y se utiliza ese modo menor para los pasajes que son de ese corte, corte romántico.³⁶

- Folklore Costeño. Música folklórica del Litoral Atlántico de los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre, Magdalena, Cesar y La Guajira. Las gentes de la Costa Atlántica descienden de los colonizadores españoles, de los indígenas pero principalmente de la raza negra. El esclavo tras doliente éxodo de sus tierras africanas atravesó por un largo periodo de adaptación al ambiente a las tierras mortíferas donde vino a proporcionar su trabajo. Buena parte de ese material humano fue introducido por Cartagena, donde lejos de su tierra crecieron estigmatizados por la cadena, enceguecidos por la mina y tatuados por el látigo. Con la raza de color vinieron los cantos dolientes, la fuerza rítmica de las danzas frenéticas, las supersticiones, una música llena de fuerza y rebeldía.³⁷ Entre los aires folklóricos costeños están: la cumbia, el porro, la puya, el fandango, el bullerengue, la zafra, el merengue, el mapalé, entre muchos otros más.

Aunque ha habido una apropiación por parte de las bandas de vientos del porro, el fandango y la cumbia, además de otros ritmos como la gaita y el mapalé, no todos tienen el mismo nivel de desarrollo y divulgación. Algunos

³⁵ OCAMPO, Javier. Música y Folclor de Colombia. Bogotá, Plaza & Janes, 1976. Pg. 100

³⁶ PORTACCIO, Jorge. Colombia y su música Vol. 3. Bogotá, Logos Diagramación, 1994. Pg. 49

³⁷ PERDOMO, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá, Plaza & Janes, 1980. Pg. 224

son más frecuentes en determinados formatos; por ejemplo: en la banda de vientos predominan el porro y el fandango, mientras que en el conjunto de acordeón predomina el paseo; o la gaita y el bullerengue en los conjuntos de gaita cabeza'e cera o en los formatos de tambores y canto.³⁸

El porro es una síntesis del mestizaje en Colombia, del hombre triétnico con los siguientes apartes: del blanco, en la danza, invocación del minueto con que comienza; del negro, en el porro propiamente dicho, en donde el tambor, de origen africano, es el instrumento predominante; del indio en el boza o bozal, durante el solo de clarinete, ya que siendo instrumento europeo, aquí el músico lo acondiciona para que tenga sonido indígena de pito cabeza'e cera. El fandango por su parte surge como un aire de danza español en compás de 3 por 4, de movimiento vivo y suele acompañarse de guitarra o castañuelas. Es el aire típico de Andalucía. En Colombia y en la subzonasinuense de la llanura del Caribe, fandango es un porro corrido, donde predomina el bombo, y los golpes que recibe de la porra son más continuos. De este modo se entiende, que nada tiene que ver este ritmo con el aire español, pues éste es más de origen africano. Una muestra de fandango es la obra que ofreció Demetrio Guarín con letra y música de su autoría con el nombre de "Corralito de Piedra", en homenaje a las murallas de Cartagena.³⁹

5.3.3 El clarinete. Existen instrumentos musicales bajo el epíteto de "maderas", reciben el nombre por el material con el cual están elaborados, a pesar de que algunos están hechos de metal u otros materiales tales como plástico, ébano, cuerno y marfil. El nombre les fue dado a la mayoría de estos instrumentos cuando eran fabricados de madera. A medida que aparecieron, fueron incorporándose gradualmente, nuevos materiales a la fabricación de estos instrumentos.

El clarinete por ejemplo, pertenece a este grupo de viento-madera formado por un tubo cilíndrico con una sola lengüeta que se fija sobre una abertura en la boquilla en el extremo superior del tubo, y por el inferior termina en un pabellón acampanado. La emisión del sonido se da por medio de hoyos, anillas y llaves; el clarinete tiene las propiedades acústicas de un tubo cerrado por lo que se salta a la duodécima y no a la octava al hacer uso del tudel.⁴⁰ Debido a que sólo los sonidos parciales pueden obtenerse saltando, son necesarios varios hoyos y en consecuencia un complicado mecanismo de llaves para obtener los tonos intermedios. La tesitura del clarinete es una de las más amplias puesto que cuenta con cinco registros: el caramillo o chalumeau, el medio, el clarín, el agudo y el sobreagudo. La familia del clarinete es numerosa el más común es el clarinete

³⁸ NIEVES OVIEDO, Jorge. De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2008. Pg. 254

³⁹ PORTACCIO, Jorge. Colombia y su música Vol. 1. Bogotá, Logos Diagramación, 1994. Pg. 55

⁴⁰ RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Editorial Diana, México, 1995. Pág. 103

soprano en Bb o en A, el bajo en Bb, el requinto en Eb o D, el contralto en Eb y el contrabajo en Bb.

5.3.4. Historia del clarinete. Se dice que la familia del clarinete, la más joven entre las que conquistaron un lugar en la orquesta, descende de una familia basada en los mismos principios, pero de carácter más simple, la del chalumeau, familia que consta por lo menos de cuatro instrumentos de distintos tamaños. Se ignora si el chalumeau fue en algún tiempo más que un instrumento popular, es decir, si se lo tuvo en cuenta alguna vez en la composición de la música artística. Su perfeccionamiento, que lo convierte en clarinete, se atribuye a Denner, de Núremberg, entre los años de 1690-1700; a partir de entonces la palabra chalumeau se halla a veces en las partituras, pero según todas las probabilidades se trata solo del antiguo nombre, transferido al instrumento más moderno. Este nombre todavía se conserva para designar la parte más grave del registro del clarinete. Debe advertirse que la mejora más importante introducida por Denner fue la adición de una llave que permite usar el registro agudo del instrumento. Otro Denner, posiblemente un hijo, introdujo ulteriores mejoras 20 años después; se fueron añadiendo más y más llaves, y el instrumento se hizo susceptible de empleo artístico. A Iván Müller (1810) se deben considerables perfeccionamientos que constituyen casi la base del instrumento tal como hoy en día se lo conoce. Klosé, en 1842, le aplicó el sistema Boehm, usado en la actualidad en gran medida, aunque no exclusivamente.⁴¹

La primera mención de clarinete en una partitura aparece en una misa de J. A. J. Faber, organista de Amberes, en 1720. En 1749 se usó el instrumento en Fráncfort, en la ejecución de un oratorio. En 1751 figura un concierto para clarinete en el New Theatre del Haymarket (Londres). En 1753, el Concert Espirituel de Paris lo empleaba en las sinfonías de J. W. A. Stamitz y otros. Poco tiempo después, Gossec lo introdujo en la orquesta de la Opera de Paris, he hizo mucho por popularizarlo en Francia. En 1758 la famosa Orquesta de Mannheim tenía dos clarinetes. En lo sucesivo fue apareciendo gradualmente en las diversas orquestas alemanas y austriacas. Algunas orquestas importantes no parecen haber tenido clarinetes hasta los últimos años del siglo XVIII, y es la afición de Mozart por el instrumento, a la que se debe su primera aplicación realmente artística; desarrollo sus posibilidades hasta un grado muy alto. Después de aquel periodo, dos clarinetes del tamaño corriente se convirtieron en característica indispensable de toda orquesta. Weber mostro gran predilección por el clarinete.⁴²

5.3.5. Clarinetistas reconocidos. A lo largo de la historia muchos clarinetistas han elevado la categoría de este instrumento y lo han incorporado a diversos géneros musicales como el jazz y la música popular de cada país, destacándose por su

⁴¹OWEN, John. Diccionario Oxford de la música. Buenos Aires, Editorial Edhasa-Hermes-Sudamericana, 1964. Pg. 277

⁴² Ibid. Pg. 278

gran destreza y calidad de interpretación. Mozart escribió sus obras al famoso Anton Stadler, Brahms a R. Mühlfeld y Weber a H. J. Bärmann. A continuación algunos de los instrumentistas más famosos a través del tiempo; los grandes representantes de la escuela francesa del siglo XX son: C. Rose, Perrier, P. A. Mimart y posteriormente L. Cahusac, U. Delécluse, G. Hameli, Lancelot y Vacelier. Más recientemente son conocidos Stanley Drucker (primer clarinete de la Filarmónica de Nueva York), Richard Stoltzman (solista), Larry Combs (primer clarinete de la Sinfónica de Chicago), James Pyne (profesor de la Univ. de Ohio), Anthony Gigliotti (primer clarinete de la Sinfónica de Philadelphia), Jon Manasse (solista), Luis Rossi (solista y constructor); en el jazz son famosos Eddie Daniels, Pete Fountain, Benny Goodman, Woody Herman, Artie Shaw, Marty Ehrlich, Buddy Collette, entre otros.

5.3.6. El clarinete en Colombia. En un estudio sobre las bandas en Colombia realizado en 1981 se logró registrar la existencia de 89 agrupaciones de este tipo ubicadas en 76 municipios de 16 departamentos y 1 intendencia. Así: 17 bandas en Córdoba, 9 en Santander, 8 en Cundinamarca, 7 en Nariño y Tolima.⁴³ El grupo básico está conformado por los instrumentos de viento de la banda militar Europea. En el grupo se distinguen aerófonos de 2 clases: trompas cromáticas con válvulas y aerófonos con una caña o lengüeta vibrante (clarinete). La chirimía clásica o trompetilla de madera tipo clarinete que solo sobrevive hoy en Girardot y San Vicente, poblaciones de Antioquia y desapareció hace pocos años en Boyacá.⁴⁴ Esta chirimía clásica es un remanente colonial que se usaba como elemento de convocatoria para desfiles y procesiones religiosas y civiles en Europa.

Sin embargo, no hay un registro exacto en cuanto al ingreso del instrumento como lo conocemos al país, más que la referencia dada anteriormente. De cualquier forma el proceso que ha tenido el desarrollo de una escuela de Clarinete en Colombia tiene un inicio con el aporte de músicos venidos de Europa, especialmente de Italia, quienes siendo miembros de las compañías de ópera itinerantes que visitaban esporádicamente el país permitieron que instrumentistas colombianos se formaran y adquirieran una técnica moderna. Entre estos intérpretes que se formaron así mencionemos a Solón Garcés quien fue profesor de varios instrumentistas entre ellos el Maestro Roberto Mantilla, profesor del Conservatorio Nacional y Clarinetista de la Orquesta Sinfónica de Colombia, quien en su actividad docente contribuyó a la expansión de una nueva generación de instrumentistas. De otra parte, en diferentes actividades y trayectorias se mencionan a los Maestros Julio Gómez, Julio Mesa, Lucho Bermúdez y Pedro Nel Arango, quienes ayudaron igualmente al desarrollo del instrumento en Colombia.

⁴³BERMÚDEZ, Egberto. Los instrumentos musicales. Bogotá, Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1985 Pg. 76

⁴⁴ABADÍA MORALES, Guillermo Instrumentos musicales. Bogotá, Talleres Gráficos Banco Popular, 1991 Pg. 52

Entre los clarinetistas colombianos más reconocidos se encuentran:

- Carlos Ramírez: Clarinetista de la Banda Sinfónica Nacional, Docente de la Academia Superior de Artes de Bogotá y tallerista de la Fundación Batuta.
- Sandra Pantoja: Clarinetista de la Banda Departamental del Valle y Docente del Conservatorio Antonio María Valencia de la Ciudad de Cali.
- Eduardo Valencia: Clarinetista y Saxofonista, docente en la Universidad del Norte-Barranquilla.
- Fernando Reina: Clarinetista y docente de Bellas Artes en Barranquilla.
- Fernando Chamorro: Clarinetista de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima, y docente de la misma institución.
- Miguel Ángel Pinzón: Clarinetista de la Sinfónica de Vientos de Boyacá, Director de la Banda de la UPTC y Docente de la Escuela Superior de Música de Tunja.
- Neivo de J. Moreno: Clarinetista y Miembro y Director de diferentes grupos musicales del Chocó.
- Luis Fernando Villa: Clarinetista antioqueño, Director de Bandas Municipales.
- Pedro Nel Arango: Clarinetista y arreglista, fue Miembro de la Banda Departamental de Antioquia y de la Orquesta Sinfónica de Antioquia.

5.3.7 El clarinete y su interpretación. Antes de tratar el tema interpretativo en el clarinete, sería conveniente hablar, en primera instancia de aquella enrevesada palabra: la “interpretación”. Sin el ánimo de dar una verdad absoluta, más que la adquirida mediante la experiencia personal, pues la interpretación involucra tan diversas áreas afines además de la música, que dar una definición completa resulta algo comprometedor.

La interpretación como la define Richard Portier es un ejercicio de poder muy ansioso. Es curioso porque al principio es impetuosamente autoconsultivo, incluso narcisista, y luego ansia publicidad, amor y dimensiones históricas. La interpretación al escribir, pintar, tocar, está formada por miles de minúsculos movimientos que tienen absoluta importancia porque son ideados con una noción general y que al final son responsables del producto final: la obra.

En cuanto a la interpretación en la música, esta se muestra como la experiencia musical más marcada desde un punto de vista social tanto para el intérprete como

el oyente, así como una experiencia pública. El intérprete es el recreador de la obra musical, es quien convierte en realidad sonora esa virtualidad que duerme en la partitura y de esta manera hace partícipes a todos del mensaje que la obra guarda consigo. O como escribe Carlos Felipe Emanuel Bach en su Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado: “El objetivo último que debe perseguir el intérprete es el de revelar al oyente el verdadero contenido y el sentimiento de la composición, lo que solo puede darse mediante una identificación emotiva entre los sentimientos del intérprete y los expresados a través de la música.” Lo que esta línea de pensamiento presenta para todos con claridad es que el reino de la música es el de las emociones y los sentimientos. La música se despliega análoga y mortificante con nuestras pasiones y no necesita palabras pues ella misma es una forma de conocimiento sin palabras. Fue Beethoven el que habló una vez de su música como partiendo del corazón hacia el corazón. La partitura de la Missa Solemnis se halla encabezada por las siguientes palabras: “Von Herzen – Möge es Wider - zu Herzengehn.” Dando a entender, por supuesto, que lo que quería comunicar precisamente era sentimiento.

También se puede considerar la naturaleza pública de la interpretación musical hoy en día, por muy profesionalizada, ritualizada y especializada que sea, como una forma de salvar la distancia entre las esferas culturales y sociales. Aunque a menudo los intérpretes se inclinan por la música clásica occidental, lo que resulta admirable de la práctica musical en toda su variedad es que tienen lugar en muchos sitios distintos, con distintos propósitos y ejecutantes. La interpretación es, por lo tanto, un punto de convergencia flexivo y muy determinado donde lo específico y lo general se unen: la música como la estética más especializada con una disciplina totalmente específica, y la interpretación como la forma general y socialmente al alcance de su presentación cultural.

Así pues, la labor del intérprete es, al parecer, bastante dura, y de una responsabilidad inigualable. De él solo depende que cada obra se encuentre, de cara al oyente, sumida dentro de las características de la época de su creación, de no ser así la música sería toda igual, puesto que la grafía musical de los diferentes estilos desde que el clarinete existe es, en su 99 por ciento, lo mismo. Los grandes intérpretes consiguen tocar con naturalidad en todos los estilos de la música. Esto es porque saben diferenciar perfectamente los estilos y épocas y también saben darles, y lo mejor de todo, transmitirles, el toque personal de cada compositor. Para ello se debe tener especial tacto puesto, que un mismo elemento de construcción puede significar cosas muy distintas según la época y estilo donde se encuentre inmerso. Por ejemplo, el signo de compas 3/2, actualmente no es nada más que un signo de compas; en el siglo XV indicaba determinada velocidad al mismo tiempo que una estructura métrica musical. Hoy día, una sarabanda es comúnmente considerada una danza lenta; en la primera mitad del siglo XVII era una danza muy rápida.⁴⁵ Otro ejemplo, en cuanto estilo, sería cuestionarse si

⁴⁵DART, Thurston. La interpretación de la música. Madrid, A. Machado Libros S. A., 2002. Pg. 25

tratan lo mismo la tonalidad Brahms que Mozart. La respuesta saltaría con un rotundo no. Se puede decir que en un nivel básico sí, pero hay que reconocer que Brahms tiene una técnica muchísimo más depurada que Mozart, al igual que un conjunto de recursos armónicos y de combinaciones sonoras posibles que a Mozart ni siquiera se le hubiesen pasado por la cabeza. Entonces frente a esto, ¿Qué queda por hacer? Sin duda interpretar. El clarinetista asiduo, tendrá que ser capaz de tratar un mismo concepto en formas muy distintas; de este modo cuando sienta en lo más profundo de su ser la obra que está ejecutando, hasta el punto de comprenderla formalmente, vivirla (armónica y melódicamente) y sentirla, entonces se dirá que la música emana de su instrumento de una forma natural.

Dos factores a tener en cuenta dentro de la ejecución como intérpretes de una obra musical son los siguientes: El primero de ellos es que el 98 o 99 por ciento de los resultados están programados en la obra, es decir, son consecuencia inmediata de la buena interpretación siempre fiel al compositor y a su escuela. El segundo factor es que el 1 o 2 por ciento de esos resultados finales constituyen en sí lo que se podría llamar “flexibilidad interpretativa”. En ese 1 o 2 por ciento de margen interpretativo es donde se diferencian o más bien donde se deben diferenciar dos versiones de una misma obra. En ese pequeño porcentaje están incluidos, entre otras cosas, los parámetros de la embocadura del intérprete, la personalidad del mismo en cuanto a aportaciones personales se refiere, etc.

Los mejores intérpretes de música y poesía reconocen ante su público y ante ellos mismos la proposición de que van a presentar es como si hubiera sido creada por el intérprete. Aquí caben infinitas posturas pero que se agrupan a dos principios, a dos actitudes básicas: la que defiende ante todo estricta fidelidad a la partitura y la que postula la libertad del intérprete. En el horizonte de todo verdadero intérprete debería estar siempre presente como objetivo la necesidad de unificar estos dos principios que, más que antagónicos, habrían de considerarse imprescindiblemente complementarios.

Mientras que hace un siglo el compositor ocupaba el centro del escenario como autor e intérprete, hoy día no existen grandes intérpretes que también sean compositores influyentes de primera línea; incluso Pierre Boulez y Leonard Bernstein por mencionar a las dos posibles excepciones más obvias, pertenecen de forma separada, aunque simultánea y por igual, a los mundos de la composición y la interpretación, pero no son conocidos principalmente como intérpretes de su propia obra. Beethoven, Mozart, Chopin y Liszt sí lo fueron. Ahora solo queda el intérprete; por lo tanto hay que concederle una importancia especial a la interpretación que emerge de él.

Un intérprete que resulta interesante es el pianista Glen Gould, un músico de un talento excepcional, jamás hizo nada que no fuera excéntrico a propósito. Evitaba los compositores románticos, cuyas obras forman el núcleo del repertorio de los pianistas de concierto, en lugar de eso, mostro cierta tendencia a formar un

extraño repertorio de otros compositores, ya que a menudo toco composiciones que ninguno otro pianista tocaba. Además de intérprete pianístico Gould contaba con el excepcional don de la palabra; a diferencia de otros músicos parecía tener no solo idea y cerebro, sino que tenía la capacidad de aplicarlos a la música como intérprete y como músico. De este modo para Gould la interpretación era un fenómeno inclusivo, cuyo ámbito incluye el habla, el tiempo como duración, un interludio de la vida diaria que no está controlado por la mera continuidad. Gould era el ejemplo más intenso de la ocasión de la interpretación que es extraído a la fuerza de la rutina cansina y el consenso irreflexivo que, por lo general defiende la interpretación de concierto como una forma social relativamente insubstancial.⁴⁶

Uno de los grandes problemas de la interpretación actualmente tal vez se refiera a los timbres adecuados para determinada obra de una época concreta sobre la que se esté trabajando. El trabajo del intérprete será buscar dichos timbres y en qué medida se pueden o deben reproducirse.⁴⁷ Por todos es bien sabido que el clarinete posee una gama de posibilidades tímbricas y acústicas de unas dimensiones incomparables. Además de su espectacular ámbito dinámico, el clarinete posee otras muchas cualidades en lo que se refiere a su timbre como cualidad sonora más relevante. El clarinete ofrece a su intérprete una riqueza tímbrica inigualable en cuanto a cantidad de colores de sonido se refiere. Ninguno de esos colores que componen su espectro tímbrico puede ser eliminado porque no gustan o porque respeta más o menos las leyes físico-acústicas de este instrumento; todos pueden encontrar un lugar de aplicación dentro de la obra musical de las diferentes épocas y estilos. Lo clásico, Romántico, Impresionista, Nacionalista, Contemporáneo, son a groso modo, los diferentes estilos que han coexistido con el clarinete a lo largo del tiempo. Por consiguiente, hay que hablar de un sonido para cada uno de ellos, pues aunque van a tener una base común no van a ser, ni mucho menos, del todo iguales. Hay que tener en cuenta que el clarinete siempre fue evolucionando y que el concepto de sonido también; cada época y cada estilo exigen del sonido como elemento básico de la comunicación musical una personalidad y un espectro tímbrico específicos.

Por eso cuando se escuche o experimente la música mediante la interpretación, el oyente estará más que obligado a prestar importante atención a todos estos distintos detalles, momentos, sonoridades que respecto a los demás adquieren una vida casi independiente.

5.3.8 Biografías de Compositores.

- Norbert Burgmuller. August Joseph Norbert Burgmuller nació en Dusseldorf, Alemania el 8 de febrero de 1810 y murió en Aquisgrán el 7 de mayo de 1836. Hijo menor de una familia musical. Su padre August Burgmuller era el

⁴⁶ SAID, Edward. *Elaboraciones. Musicales*. Bogotá. Debate, 2007. Pg. 51

⁴⁷ DART, Thurston. *La interpretación de la música*. Madrid, A. Machado Libros S. A., 2002. Pg. 47

director de un teatro, su madre, Teresa von Zandt, fue cantante y profesora de piano. Tenía dos hermanos, Franz y Friedrich, este último también compositor. Después de la muerte de su padre, la familia tenía problemas financieros quedando bajo la protección del conde Franz von Nesselrode - Ehreshoven. La vida de Norbert Burgmuller parece extraída de una novela de iniciación romántica, sin privarse de un final abrupto y dramático. De niño, fácil a la interpretación (destacó en piano y violín) alumno de Louis Spohr y Hauptmann, después de sus estudios se convirtió en profesor de piano. Brilló en salones y en teatros, se divirtió y gozó de los placeres mundanos hasta que unas fiebres agresivas lo condujeron a un confuso diagnóstico de epilepsia, una enfermedad de vagos contornos neurológicos en la época y también más tarde, y a la muerte en plena juventud, algo tan adecuadamente romántico, si cabe el lúgubre símil. Compuso dos sinfonías (una incompleta y posteriormente orquestada en parte por Schumann) y otras obras para orquesta; cuartetos de cuerda, otras obras para música de cámara, piezas de piano y numerosas canciones.⁴⁸ Fue un compositor romántico al que Schumann admiraba intensamente. Burgmuller dejó pocas obras, de las cuales las más importantes son 2 sinfonías, un concierto para piano, varias oberturas, un cuarteto de cuerdas, una sonata para piano y varias canciones. Este compositor romántico temprano ha pasado casi al olvido, lo explica en gran medida por su muerte a la edad de 26. La marcha fúnebre para el entierro fue compuesta por nada menos que Mendelsson y Schumann escribió la siguiente nota conmemorativa: "Después de la temprana muerte de Franz Schubert no podría haber habido ningún golpe más doloroso que la de Norbert Burgmuller".

- Arturo Márquez Navarro. Nació en Álamos, Sonora, México el 20 de diciembre de 1950, es un renombrado compositor reconocido por utilizar formas y estilos musicales mexicanos e incorporarlos en sus composiciones. Hijo de Aurora Navarro y de Arturo Márquez, es el mayor de nueve hermanos y el único dedicado a la música. Sus primeras lecciones fueron escuchando las músicas tradicionales: vales, polcas y chotises. Su familia se trasladó a Los Ángeles, California en 1962. Tres años después, a los 16, empezó a estudiar violín, tuba, trombón y piano, con lo que empiezan sus primeras composiciones con un acompañamiento de armonía intuitivo. A los 17 regresa a Navojoa dejando a su familia en California. Más tarde, entre 1969 y 1970 dirigió la banda municipal de Navojoa, Sonora; en los años siguientes estudio piano con Carlos Barajas y José Luis Arcarás en el Conservatorio Nacional de México; en 1971 nace su primer hijo, Renato y en 1973 nace su hija Lily. En 1976 ingreso al taller de composición del Instituto Nacional de Bellas Artes y estudio con Joaquín Gutiérrez, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pabón; al concluir dicho

⁴⁸ OWEN, John. Diccionario Oxford de la música. Buenos Aires, Editorial Edhasa-Hermes-Sudamericana, 1964 Pg. 665

- taller, el gobierno de Francia le otorgó una beca de perfeccionamiento en París, con Jacques Casterede.

Entre 1988 y 1990 asistió al Instituto de Artes de California becado por la Fundación Fullbright, e incursiono en la computación aplicada a la música, donde sus obras se fusionan con la música latina, el jazz y la música contemporánea. En 1990 ya en México formo parte del grupo Mandinga, con Irene Martínez y Andrés Fonseca, realiza la composición de Tierra, La Nao y Cristal del Tiempo, con medios electrónicos. Ellos dos introducen al compositor en el mundo del baile de salón, especialmente del danzón. Así, se inspira en este último y compone el Danzón. Durante enero y febrero de 1994 la Orquesta Filarmónica de la UNAM le encarga una obra, escribiendo el Danzón 2 (dedicado a su hija Lily) para orquesta, cuya obra se estrena en Venezuela. Subsecuentemente compone otras obras como tributo al maravilloso mundo de Salón: Danzón 3 en 1994, Zarabandeo en 1995, Danzón 4 en 1996, Octeto Malandro en 1996, Danza de Mediodía en 1996, Danzón 5-Portales de Madrugada en 1997, Danzón 6-Puerto Calvario en 2001, Danzón 7 en 2001 y el Danzón 8 en 2004. También realizo la reconstrucción del segundo acto de la opera Atzimba de Ricardo Castro. El Mtro. Arturo Márquez ha sido merecedor de diversos premios y reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional, entre ellos: La Medalla Mozart, La Medalla Dr. Alfonso Ortiz Tirado, la Medalla de Oro de Bellas Artes de México, la Medalla Orgullo Sonorense 2009 y el premio Nacional de Ciencias y Artes 2009.⁴⁹

- León Cardona García. Nació el 10 de agosto de 1927 en Yolombó, Antioquia, Colombia. Maestro, compositor e intérprete. Su madre le enseñó las primeras notas en guitarra. Inicia sus estudios musicales en el Palacio de Bellas Artes de Medellín, dirigido por los destacados maestros Pietro Mascheroni, Luisa Maniguetti, Marceliano Paz, Eusebio Ochoa y Gerard Ghowtelf. Posteriormente hizo estudios avanzados de guitarra, tiple, contrabajo, armonía, contrapunto, composición y dirección de orquesta con varios profesores como los hermanos Hernández, José María Tena, Antonio María Peñalosa, Alex Tovar, Gregory Ston entre otros. Ha sido arreglista y director de muchos de los grandes intérpretes colombianos y ha ofrecido concierto en muchos importantes escenarios del país y el extranjero. Con el coro Cantares de Colombia, del cual fue su director, grabó más de diez discos de larga duración. Durante nueve años se desempeñó como director artístico de la casa disquera Sonolux de Medellín. Fue director de la Orquesta de la Emisora Nueva Granada y de la Orquesta de León Cardona. Ha escrito y publicado 127 obras musicales y se han grabado 40 de ellas interpretadas por diversos artistas colombianos,

⁴⁹ www.sacm.org.mx 2013

principalmente durante el Festival Mono Núñez, el Festival Nacional del Pasillo y el Festival Hatoviejo.

Debe mencionarse de manera especial una serie importante de composiciones de tipo instrumental como los pasillos: Armonizando, Ensueño, Estudio de pasillo, Ofrenda, Éxtasis, Media sangre, Pasillo N.1, En tono menor y Melodía Triste; los bambucos: Sincopando, Bambuquísimo, Bambuco N.1 y Gloria Beatriz, así como varios temas con la autoría del poeta Antioqueño Oscar Hernández como los pasillos: Si no fuera por ti, Migas de silencio, el vals Azul Azul y los bambucos El Premio, Hay un solo camino, La Mejora, Hoy vamos a Vivirnos y No abandones tu tierra. Su obra ha sido extensa en la modalidad de música andina e interpretada por varios de los más destacados intérpretes colombianos. Su música es de muy alta exigencia técnica dada la profundidad de sus conocimientos musicales. El maestro ha recibido un sin número de reconocimientos, condecoraciones y premios de parte de diferentes organizaciones, entes gubernamentales, municipales, entidades públicas y privadas, etc.⁵⁰

- Mauricio Murcia Bedoya. Nacido en Palmira, Valle, Colombia, en 1976, De madre antioqueña y padre huilense. Introducido desde pequeño en el ambiente musical, su padre fue músico clarinetista pensionado de una banda militar de Palmira, allí recogió su primera impresión del instrumento. Tuvo la oportunidad de estudiar en el Conservatorio del Tolima y la Universidad Nacional, donde recibió su licenciatura en clarinete y dirección, se trasladó posteriormente a Estados Unidos para continuar sus estudios en Lynn Universidad donde obtuvo un Certificado de Desempeño Profesional en 2008. Integró el quinteto “Camaradería”, formado por violonchelo, viola, tiple, flauta y clarinete, y el cuarteto de clarinetes “Ensamble del Café”.⁵¹

Gano un premio Mono Núñez en el año 2003 y el Concurso Nacional de Clarinete en el año 2006. Ha actuado como solista y músico de cámara en toda la zona del Caribe, y ha aparecido en varios festivales de clarinete en los EE.UU. Recientemente presentó su trabajo Mauros Latín, donde hace una recopilación de aires nacionales interpretados en el clarinete de una manera extraordinaria.

- José Revelo Burbano. Músico, arreglista y compositor nacido en Ipiales, Nariño, Colombia. Realizo sus estudios de primaria y secundaria en su ciudad natal y posteriormente se trasladó a Medellín, donde recibió el título de Maestro en guitarra del Conservatorio de la Universidad de Antioquia.

⁵⁰ www.bdmusica.eafit.edu.co 2013

⁵¹ store.woodwindiana.com 2013

Alumno del maestro León Cardona en arreglos, composición moderna, armonía y guitarra. Durante su permanencia en Medellín perteneció al grupo “Czardas”.

Como compositor ha obtenido los siguientes premios: Gran Mono Núñez con el Grupo Instrumental Armónico en 1992 y primer puesto en el Festival Nacional del Pasillo de Aguadas en el mismo año. Primer puesto en el Festival Mono Núñez en 1993 con la obra Fantasía en 6/8. En 1993 en compañía de Jaime Uribe Espitia, fueron ganadores del Gran Mono Núñez y en el mismo concurso obtuvo los premios como mejor acompañante, mejor interpretación de obra inédita y mejor obra inédita instrumental con su Fantasía 6/8. Primer puesto con el Quinteto Instrumental de la U. de A. en el Festival del Pasillo de Aguadas en 1994. En 1997 premio a la mejor obra inédita en el Festival Mono Núñez con Mestizajes. En 1995 fue director y arreglista de la Antología de la Zarzuela, género en el cual no había incursionado antes, presentada por el elenco del Circo Tangarife del Club Campestre de Medellín obteniendo resonante éxito. Conformó el maestro Revelo en Medellín con su guitarra, en el año 2000 el excelente trio instrumental “Seresta” cuyos otros intérpretes son los maestros Jaime Uribe Espitia con el clarinete y John Jaime Villegas Londoño con la bandola, trio de tan excelsa calidad que le mereció la nominación al Premio Grammy en el 2001 como el mejor álbum folclórico de Latinoamérica. Ha participado en variadas producciones discográficas, unas veces como integrante de grupos instrumentales, otras como acompañante de diferentes artistas y otras como solista de guitarra. Su producción como solista instrumental es el Disco Compacto “Guitarra tradicional de América y Europa” que recoge 27 temas en muy variados ritmos de ambos continentes; en esta producción se puede apreciar el real virtuosismo del maestro Revelo en la ejecución de la guitarra. Después de ejercer su actividad musical en Medellín por largos años, donde se dedicaba a la cátedra musical y hacer arreglista y productor en Discos Fuentes y Codiscos en el año 2000 regresa a su tierra nariñense donde actualmente está dedicado a la enseñanza musical.⁵²

⁵² www.oocities.org 2013

5. ANALISIS MUSICAL

➤ DUO CONCERTANTE PARA CLARINETE Y PIANO Opus. 15 Norbert Burgmuller (1834)

Estructura general: A-B-A' Forma ternaria.

Estructura Tonal: Mib Convergente.

Estructura Rítmica: El compositor utiliza tres métricas en el desarrollo de la obra; compás de 4/4 para el primer movimiento; compás de 6/8 para el segundo y compás de 4/4 para el movimiento final. También las indicaciones de tempo: Allegro – Larghetto – Allegro, respectivamente.

Duración aproximada: 12:25 minutos

Material Temático:

Los compases 2 y 3 en el inicio del tema del clarinete (Silencio de negra- Blanca- Negra - Blanca – Negra- Silencio de negra) presentan la primera idea temática. Este motivo inicial para la elaboración melódica se repite a lo largo de todo el primer movimiento. Compás 6 y 7 así mismo hacia el compás 14 y 15, Compás 58 y 59, Compás 62 y 63.

Figura 1. Motivo inicial para la elaboración melódica.



Fuente: Esta investigación.

El piano acompaña la línea melódica en corcheas en la mano derecha sobre el arpeggio de Eb mayor y C menor (relativa) compases 2 y 3, Fa menor (ii) y Bb7 (V7), Bb2 y Eb mayor. (Tónica) compases 6,7, 8 y 9.

En el primer movimiento la elaboración melódica de las frases, corresponde al fraseo del estilo clásico en la práctica común, es decir 4 compases por frase. En este caso 2 compases para la “pregunta” y 2 para la “respuesta”. Ejemplo: Compás 2 y 3 Pregunta, 4 y 5 Respuesta.

Figura 2. Compases de pregunta y respuesta.



Fuente: Esta investigación.

La unión de estas dos frases constituyen el tema de la obra, que sirve para su posterior desarrollo por medio de la elaboración melódica y el juego contrapuntístico con el piano. El desarrollo del tema a partir de dos semiperiodos constituye un periodo completo. Compás 2 a 13. Periodo de 12 compases. Si bien se mantiene una simetría en cuanto a la cantidad de compases por periodo, es posible suprimir compases creando una irregularidad que ayuda a impulsar la marcha hacia adelante de la melodía. De manera que los periodos no son siempre de la misma cantidad de compases. A excepción de los dos primeros que llegan al compás 25 siendo ambos de 12 compases cada uno.

Algo muy característico en el manejo del material temático de esta pieza se evidencia en el compás 37 donde el clarinete asciende trepitosamente a través de arpeggios en G mayor y D mayor cinco compases más adelante; el mismo esquema vuelve a aparecer en el compás 77 pero a cargo del piano en la tonalidad de C menor. Esto manifiesta la intención del compositor de poner roles de igual importancia en ambos instrumentos, porque tanto el piano como el clarinete deben demostrar la versatilidad de presentarse como melodía y en ocasiones como acompañamiento.

Figura 3. Material temático.



Fuente: Esta investigación.

Lo mismo sucede en el último movimiento de la obra en los compases 201 y 206 pero en altura diferente, una 6 arriba (Eb mayor y Bb mayor) y en el piano hacia el

compás 262 y 266. (Eb mayor).

En el segundo movimiento aplica las mismas reglas del primero con la diferencia de la extensión del periodo que en este caso es de 16 compases. El motivo del compás 96 se repite en el compás 111, punto de partida para la elaboración melódica. La melodía que expone el clarinete en el compás 96 como inicio del movimiento se traslada ahora al piano hacia el compás 104.

Figura 4. Exposición de la línea melódica.



Fuente: Esta investigación.

El movimiento Final es una variación del primero movimiento que incluye la cadencia final con repetición del tema original a partir del compás 272 que aparece con un cambio en el tempo: Piu Moto, empujando la melodía decididamente hacia adelante y preparando la culminación de la obra en los compases siguientes, todos ellos cargados de tensión en el acompañamiento del piano. Armónicamente el compositor hace uso de la armonía clásica, empleando acordes en inversión. Modulaciones a tonalidades cercanas, (a Fa menor compás 15 y 16).

Figura 5. Modulación a Fa menor.



Fuente: Esta investigación.

Uso de acordes disminuidos como sustitutos de la dominante para realizar procesos de tonicización (Compás 17 Fa # Disminuido, que conduce a Sol menor) (Compás 19 Si disminuido que conduce a Do menor) como modulaciones

pasajeras. Estos acordes disminuidos generan ciertos puntos de tensión armónica, que no duran mucho tiempo, siendo esto parte importante de la armonía del periodo clásico. Todas las modulaciones son temporales, regresando a la tonalidad principal. La parte B está escrita en Lab Mayor y las modulaciones pasajeras llegan a Sol bemol y Mi bemol mayor. Como ejemplos de Cadencias (Compás 8 y 9, Cadencia Perfecta V-I) y una Cadencia Auténtica completa IV-V-I compás 284 a 290.

Figura 6. Ejemplo de cadencia perfecta.



Fuente: Esta investigación.

➤ ZARABANDEO PARA CLARINETE Y PIANO Arturo Márquez (1995)

Estructura general:

Sección A:	TRANSICION	Sección B:	Sección A':	CODA:
A-A'-B-A	(119-131)	B'-C	A'-B-A	(337-351)

Estructura tonal: La obra comienza en Sol menor pero se presentan cambios de tonalidad en cada subsección, aunque de todas maneras el compositor concluye la pieza en tonalidad axial.

Estructura rítmica: El compositor utiliza diversas métricas a lo largo de la obra, entre ellas el 8/8, 6/8, 5/8, 7/8, en combinación con métricas binarias como el 2/4 y 3/4, dando espacio a las irregularidades rítmicas presentes en la línea melódica principalmente. Se evidencian patrones rítmicos de la zarabanda y del danzón tanto en la línea del clarinete como en el acompañamiento del piano. En términos generales, la obra siempre mantiene una gran actividad rítmica aun en las partes lentas, debido a los factores rítmicos anteriormente descritos.

Duración aproximada: 11:49 minutos

Sección A:

(A)

La melodía presenta un comienzo anacrúsico seguido de una nota ornamentada con apoyatura lo cual ya sugiere un rasgo característico de la melodía principal de la obra. El contorno melódico describe un arco en el movimiento de la melodía, evidenciado en los pequeños pasajes escalísticos que ascienden y descienden retornando a la idea temática inicial, se presenta así una textura de melodía con acompañamiento, donde el piano se reduce solamente a un acompañamiento de corcheas, señalado además por el compositor con una indicación de *Rítmico*, lo cual trata de implementar una idea de ostinato en ambas líneas. El diseño rítmico de la melodía, basado en los acentos presentes y en el acompañamiento del piano es un 8/8 pero dividido como 3+3+2, en combinación con otras métricas como el 6/8 y el 2/4.

Figura 7. Diseño rítmico de la melodía.



Fuente: Esta investigación.

Desde el compás 9 el piano toma la melodía principal pero una quinta más arriba de la original presentada anteriormente por el clarinete, luego desde el compás.13 el clarinete cierra la frase desarrollada por el piano a través de un pasaje escalístico que desciende en Bb menor natural, asciende nuevamente con Fa menor armónica y finaliza en un F (b2) en la fermata del compás 15. En el siguiente compás la tonalidad cambia a Re menor; a partir del compás 16 surge una variante del tema inicial, conservando la estructura rítmica 3+3+2 y el acompañamiento de corcheas del piano, pero con un diseño melódico contrario al anterior, es decir, presentado ahora de manera descendente y añadiendo a la heterometría una combinación con el 5/8.

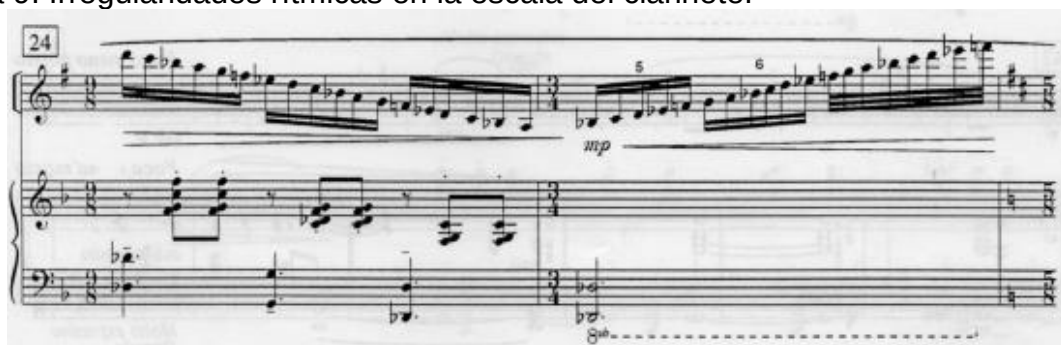
Figura 8. Diseño melódico de heterometría.



Fuente: Esta investigación.

Este nuevo diseño melódico es tomado por el piano del compás 19 al 21, después de lo cual retoma el rol principal el clarinete antecedido por un pasaje escalístico en el compás de 5/8 del compás 21. En los dos compases siguientes el acompañamiento del piano conserva el diseño rítmico estructural de 3+3+2 pero cambia la figuración escrita con respecto al diseño inicial. Esta primera subsección concluye desde el compás 24 con un extenso pasaje escalístico del clarinete que desciende y vuelve a ascender, diseñado sobre la escala de Lab Mayor real y con un Db7 (sus4) en el piano, conduciendo hacia lo siguiente a través de una intensificación rítmica evidenciada en la combinación de 9/8 con 3/4 y las irregularidades rítmicas de la escala del clarinete presentes en el 3/4.

Figura 9. Irregularidades rítmicas en la escala del clarinete.



Fuente: Esta investigación.

(A'):

Aparece con un cambio hacia la tonalidad de Do Mayor. Inicia en el compás 26 con una breve introducción rítmica del piano (5/8 + 2/4), elaborada sobre el acorde de Do Mayor antecedido por una dominante de G disminuido (add 6b-7). La melodía o tema complementario inicia desde el compás 28 con un diseño melódico donde se combina grados conjuntos y saltos descendentes además de una notoria ornamentación a través de apoyaturas. El diseño rítmico de esta melodía es de 5/8 + 6/8 + 3/8, reiterado también en la nueva aparición de esta melodía del clarinete en el compás 33. Los compases siguientes (31-32) son una variante del

planteamiento introductorio del piano con el mismo diseño armónico pero elaborado solamente en 2/4. Este mismo planteamiento del piano se repite en el compás 36 con una combinación métrica de 6/8 y 2/4. En el compás 38 comienza una frase que resume el movimiento melódico iniciado en el compás 28, omitiendo las ornamentaciones pero anticipando rítmicamente el carácter de lo que más adelante será el *Danzón*.

Figura 10. Frase que resume el movimiento melódico.



Fuente: Esta investigación.

El rasgo principal del final de esta subsección es el uso notorio de la síncope como elemento rítmico que conecta con lo siguiente.

(B):

La melodía está en la mano derecha del piano y comienza en tonalidad de La menor y se encuentra en una combinación métrica de 6/8 y 4/4.

Figura 11. Melodía en combinación métrica de 6/8 y 4/4.



Fuente: Esta investigación.

El contraste con respecto a la anterior sección se presenta también por medio de la dinámica, presentándose un *piano súbito* con el cual inicia esta melodía. Además se presenta un cambio del Tempo anterior a un *Poco meno mosso*. En el

compás 50 el clarinete complementa la melodía utilizando el material melódico expuesto desde el final de la sección anterior.

Figura 12. Material melódico de final de sección.



Fuente: Esta investigación.

La melodía presenta una frase asimétrica de 5 compases que se reitera dos veces más desde el compás 52 y desde el compás 57 y en contextos tonales diferentes. A partir del compás 62 inicia un eslabón de enlace por medio de un pasaje que asciende por saltos y desciende a través de una escala de Ab Mayor. Este pasaje se presenta bajo una combinación métrica de 2/4 + 6/8 + 8/8.

Figura 13. Combinación métrica de 2/4 + 6/8 + 8/8.



Fuente: Esta investigación.

En el compás 65 hay una modulación a Re menor que da inicio a una nueva aparición del Tema de B pero ahora en el clarinete, retomando una textura de melodía y acompañamiento del piano a través de un diseño predominantemente acórdico. Presenta una variación con respecto al material melódico presentado por el piano desde el compás 47 pero tiene que ver con el contexto armónico y algunos elementos rítmico que se varían al interior de las frases, por lo demás sigue conservando la estructura de frases de 5 compases y el material melódico se encuentra ligeramente ornamentado. A partir del compás 81 se incrementa la actividad rítmica en el diseño variado del clarinete, en busca de una conducción para retomar el *Tempo Primo* siguiente.

(A):

Se presenta en primera instancia un nuevo cambio de tonalidad que anuncia el regreso del Tema Principal del inicio. Aparece entonces un contraste con respecto a la anterior (A) debido a que se intensifica la actividad melódica por la presentación de la melodía alternada entre el piano y el clarinete a manera de dialogo. El discurso melódico tiene un carácter imitativo entre el piano y el clarinete aunque el material temático se presenta siempre en diferentes alturas y con diferente relación interválica.

Figura 14. Discurso melódico imitativo entre el clarinete y el piano.

The image shows a musical score for piano and clarinet, measures 85-96. The score is divided into two systems, 85-96 and 89-96. The key signature changes from B-flat to B-natural. The time signature is 3/8. The score is labeled 'Ritmo' and 'II (Mayor)'. The piano part has a 'p' dynamic and a 'cresc.' marking. The clarinet part has a 'p' dynamic and a 'f' dynamic. The tempo is marked 'Tempo primo'. The score shows a rhythmic pattern in the piano part and a melodic line in the clarinet part. The piano part has a 'p' dynamic and a 'cresc.' marking. The clarinet part has a 'p' dynamic and a 'f' dynamic. The score is divided into two systems, 85-96 and 89-96. The key signature changes from B-flat to B-natural. The time signature is 3/8. The score is labeled 'Ritmo' and 'II (Mayor)'.

Fuente: Esta investigación.

Existe una gran actividad a nivel del ritmo armónico y se evidencia en un discurso de carácter secuencial donde se repite siempre la misma progresión armónica característica del Tema Principal: *i – II (Mayor)*. La progresión armónica en este fragmento es: Gm – A – Dm – E – Am – B – Em – G – Cm – D – Gm – A – Dm – E – Am – Fmaj7 (b5) – F#° – Fmaj7(b5) – F#° – Fmaj7(b5) – F#°7 – Bm7. La progresión armónica de tipo secuencial por dominantes secundarias se rompe en el compás 96, donde ya cambia la relación de funciones armónicas I-II anteriormente descritas con el fin de plantear un nuevo desarrollo en el discurso armónico hasta llegar al compás 108, donde la relación de funciones armónicas es totalmente contrastante, presentando una sucesión de acordes disminuidos para finalizar este fragmento. El discurso melódico está basado en dos diseños

melódicos pertenecientes al material temático inicial, que son los que se alternan entre el piano y el clarinete.

Transición:

La transición comienza con un cambio de armadura hacia Mi menor y un cambio de métrica a 7/8 (2+2+3). Se presenta un diseño melódico armónico en el piano, que se repite cada 3 compases aunque con leves variantes debido a las combinaciones métricas y por el 7/8 que cambia después a 2+3+2 en el compás 122. La melodía del clarinete presente a partir del compás 121 es una melodía que se mueve en su mayoría por saltos y con predominio de apoyaturas como ornamentaciones principales a esta melodía. Desde el compás 128 la melodía se queda en un intervalo de quinta Fa#-Do# (clarinete), que se reitera varias veces, cambiando la figuración a manera de una ampliación que conducirá a la siguiente sección. Hacia el compás 128 el piano se suspende en un pedal (octavado) sobre la nota Mi y se mantiene en una métrica de 4/4.

Sección B

(B'):

Comienza con un nuevo cambio de armadura, omitiendo la armadura anterior sin ubicarse sobre ningún centro tonal. El inicio del clarinete en el compás 132 es una prolongación del final de lo anterior, pero a su vez es una variante clara de la entrada del tema presente en (B), principalmente por el uso del mismo intervalo de quinta descendente. Se presenta un pedal en Sol# desde el compás 132 hasta el 143 sobre el cual se hacen arpeggios de Sol# menor. En el compás 144 donde el pedal cambia a Re# aunque continua el mismo diseño de arpeggios sobre Sol# menor. El pedal sigue descendiendo en el compás 148, 152, 160 y 163. El resumen de la progresión armónica de este fragmento es: Sol# menor– Do menor (add6). La melodía siguiente a partir del compás 136 continua siendo una variante de la anterior sección B, solamente que con un tratamiento rítmico-melódico diferente, debido a que se presenta una reminiscencia de esa melodía pero en una figuración más larga y con leves ornamentaciones. Además se evidencia un cambio de registro hacia el grave del clarinete para presentar esta variante de la melodía.

A partir del compás 145 la melodía comienza a buscar un ascenso a través del registro, reforzado además por un *crescendo poco a poco* desde el compás 153. El acompañamiento arpegiado del piano se mantiene constante hasta el compás 167, después de lo cual se modifica para generar otro carácter. En el siguiente compás se presenta un nuevo cambio de tonalidad hacia Mi menor. Entre los compases 168-169 se presenta la cabeza del Tema de B pero proponiendo ahora una elaboración de este Tema al llevarlo por un ascenso en el registro y también incluyendo ahora pasajes escalísticos, mucho más evidente a partir del compás

178 como un incremento constante de la tensión a través de la intensificación de la actividad rítmica. En el compás 180 se presenta un nuevo cambio de armadura hacia Re menor, aunque la progresión armónica comienza en Sol menor.

La melodía se vuelve más energética rítmicamente y se enmarca en un *ff*, para acumular mayor tensión; hay mayor ascenso melódico y pasajes escalísticos más extensos. A esto se suma el diseño rítmico del acompañamiento que ahora es más variado. En el compás 188 cambia la armadura a La menor y se repite en gran medida el diseño melódico que se presentó anteriormente en el compás 180. Este fragmento finaliza en el compás 200, aunque el movimiento comienza a detenerse a partir del compás 198, donde el clarinete se suspende en notas largas y el piano inicia un notorio descenso en el registro con un diseño rítmico más simple que lo anterior:

(C):

Esta pequeña sección comienza con un cambio de armadura hacia Re menor, aunque el acompañamiento comienza con una progresión de acordes: Re sus4 – Sol7 – Fa#9 – Sol sus4 – Cm9, soportado por un bajo que desciende cromáticamente en blancas desde Eb. El diseño melódico está basado en el material temático complementario inicial de la sección A que inicia a partir del compás 16, proponiendo una nueva elaboración de este material en un Tempo más lento y con variantes de tipo rítmico, melódico por la diferencia de relaciones interválicas y una mayor frecuencia de cambios de métrica. Esta se mueve ampliamente entre el registro medio y agudo en combinación de grados conjuntos, disjuntos y saltos.

La heterometría existente ahora se da solamente entre métricas de división binaria en contraste con todo lo anterior (3/4, 2/4, 4/4). El contorno melódico describe una ondulación debido a la constante reiteración sobre el diseño ritmo-melódico de esa melodía. Se intensifica así la actividad rítmica del acompañamiento entre los compases 213-214. Desde el compás 215 se presenta nuevamente el planteamiento temático de la sección pero a una distancia de cuarta superior y con un acompañamiento ligeramente más dinámico. En el compás 224 se reitera nuevamente pero impulsado por una escala desde el compás anterior, cuyo ritmo es paulatinamente más activo. También hacia este mismo compás nuevamente se traslada el planteamiento temático una cuarta más arriba comenzando ahora desde un Re en el clarinete y con un acompañamiento más dinámico aún hasta el compás 228.

(A'):

Comienza con un cambio de armadura a Do mayor. Se recapitula el planteamiento temático complementario de la primera sección de manera literal hasta el compás 242; a partir del compás 243 se implementa un patrón rítmico reiterativo en la

mitad de los acordes del piano, a manera de evocación al ritmo tradicional de *Danzón*, en el compás 247 se modifica la línea melódica del clarinete con respecto al planteamiento inicialmente visto en el compás 43.

(B):

Inicia con un cambio de armadura hacia Sol menor. En esta nueva sección hay un contraste con el anterior *Poco Meno Mosso* debido a que la melodía inicia ahora en el clarinete.

Figura 15. Cambio de armadura e inicio de línea melódica.



Fuente: Esta investigación.

La melodía ahora presenta en primera instancia variaciones rítmicas en el diseño de la melodía y también en las combinaciones métricas con respecto al anterior *Poco Meno*. El diseño melódico ahora se encuentra ornamentado en cierta medida con pasajes escalísticos conectores como el del compás 255. En el compás 257 el discurso melódico se combina con material melódico perteneciente a la anterior sección del *Poco Meno*, diseñado a manera de sucesión descendente de arpeggios. Nuevamente aparece un eslabón conector en el compás 260, para una nueva aparición de la melodía en el siguiente compás. Esta melodía continua en el compás 265 con un pasaje de elaboración diseñado en corcheas que tienen como objetivo desarrollar y conectar con el nuevo planteamiento que inicia a partir del compás 269, el cual presenta un cambio de armadura hacia Do menor. Desde el compás 269 se presenta una combinación del material melódico más relevante dentro de la obra: El material de la sección A, presentado por el clarinete y el material temático principal del *Poco Meno Mosso* (danzón) en el piano, con algunas variantes de tipo rítmico y armónico.

Figura 16. Superposición de material temático.



Fuente: Esta investigación.

Este fragmento hasta el compás 289 se resume en la siguiente progresión armónica: Cm – Cb aug - Ebm – F – Bb7 – G°7 – Bbm – Cm6 – Fm – Cm – D7 – G, a la cual se le atribuye un movimiento principalmente por dominantes secundarias. En el compás 287 el piano retoma el motivo característico del Tema principal de la primera sección, en alternancia con el clarinete hasta introducir nuevamente el tema principal en el compás 290.

Figura 17. Motivo característico del tema principal de la primera sección.



Fuente: Esta investigación.

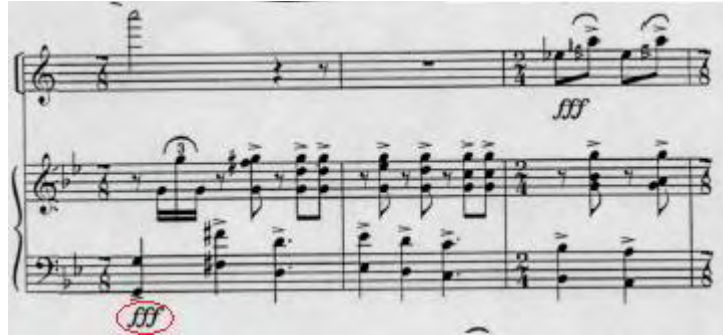
(A):

Comienza con un nuevo cambio de armadura, anulando todas las alteraciones anteriores. El planteamiento temático principal comienza un tono más arriba en relación al presentado en el inicio; en contraste con la primera (A), se puede observar que las intervenciones del piano con el material temático se presentan con mayor frecuencia y con mayor índice de complementariedad en el clarinete a través de elaboraciones escalísticas, manteniendo un diálogo mucho más cercano con el piano. A partir del compás 311 se dinamiza en gran medida el ritmo armónico gracias a las elaboraciones escalísticas de los dos instrumentos que se alternan entre sí, transitando por diversas funciones tonales. En los compases 317 y 320 se presentan diseños melódicos basados en el motivo característico del tema principal. En el compás 323 se retoma parte del material melódico de (B') presentándolo en 2 frases de 4 compases y después recortando estas frases a la mitad para incrementar la tensión.

CODA:

Comienza en el compás 337 con un cambio de armadura hacia Sol menor. El planteamiento conclusivo retoma el material temático presente en la Transición pero en primer lugar con una diferencia de tonalidad, presentando este último una tercera menor por encima del original.

Figura 18. Material temático de la transición.



Fuente: Esta investigación.

Aparece este último fragmento en un nivel dinámico superior (*fff*) al del original presente en la transición (*ff*) con el fin de contribuir por medio de la dinámica a dar una sensación más conclusiva de la obra en este fragmento además se conserva la misma heterometría del material presentado en la Transición. Desde el compás 346 la métrica se mantiene en 4/4 y el movimiento armónico se queda estático por la presencia de un pedal final octavado, sobre la nota Sol, finalizando cíclicamente en la tonalidad axial.

Figura 19. Pedal octavado.



Fuente: Esta investigación.

➤ “DIMENSIONES”, BAMBUCO PARA DUETO INSTRUMENTAL
José Revelo Burbano, 1992

Estructura general: Introducción - A - B - A - CODA Forma Ternaria.

Estructura tonal: Re mayor convergente.

Estructura rítmica: Ritmo de Bambuco, muy característico de zona andina colombiana elaborado en compás de 6/8. Con indicaciones de tempo de: Moderato – Allegro Vivace.

Duración aproximada: 4: 28 minutos

Material Temático:

Esta pieza contiene elementos de Jazz que sobresalen en la melodía y principalmente en la armonía. La elaboración melódica es diferente en este caso a las piezas anteriormente analizadas porque usa los recursos de tensiones armónicas, extensiones de los acordes, usando principalmente acordes de color. Es decir, el análisis melódico no se realiza solamente en cuanto a su función melódica como tal sino en su aspecto armónico. Por ejemplo en el compás 24 las notas Sol y Do generan una tensión armónica con relación al acorde. La nota Sol es la treceava y la nota Do es la novena del acorde que en este caso es Bb7 (9)13.

Figura 20. Tensión armónica del acorde Bb7 (9)13.



Fuente: Esta investigación.

Esto produce un efecto interesante característico del Jazz. La melodía es muy libre debido a la poli tonalidad de la obra. Empieza en Re mayor, modula a Do mayor, luego va a Si bemol mayor, seguido de Mi mayor, regresa a Re mayor, y sigue moviéndose en diversas tonalidades hasta regresar a la tonalidad original. Por esta razón es difícil clasificar un tema en particular, el patrón rítmico sincopado permite sentir que se está dentro de un bambuco, y ver la dirección de la melodía. Esta libertad también se presenta a la hora del fraseo, permitiendo que este sea más intuitivo por parte del ejecutante. Es decir, que no está solamente limitado al análisis melódico y armónico de la pieza.

En cuanto el tema armónico, en este punto es mucho lo que se puede decir, porque esta pieza es muy elaborada en este aspecto. Este desarrollo de la

armonía es propio de estilos como el Bossa Nova, y algunos estilos de Jazz. En primer lugar es politonal. La armadura de Re mayor es el punto de partida, pero en realidad la pieza se mueve en una gama muy amplia de tonalidades mayores y menores. Utilizando recursos de sustitución, tonización, y enarmonía. Ejemplos: Sustitución. Compás 3 Acorde C7(9)11.

Figura 21. Sustitución de acorde.



Fuente: Esta investigación.

Este acorde politonal contiene dentro de si los acordes de C, C7, C9, C11, Em7(b5), Gm, Gm7, al examinar este último, Gm7, se comprende que el uso del acorde de C7(9)11, es una sustitución de la subdominante menor en la tonalidad de Re mayor. También presenta ejemplos de tonisización. Compás 34 acorde B7(b9).

Figura 22. Ejemplo de tonisización.



Fuente: Esta investigación.

Este acorde se convierte en Dominante de Em7 compás 35. Convirtiendo al Em7 en una tónica temporal, esto se comprueba, al examinar el compás 36, A7(b9) y A7, la dominante principal, para llegar a la tónica principal también. Y de igual manera ejemplos de enarmonía. Compás 48 acorde de Eb7.

Figura 23. Ejemplo de enarmonia.



Fuente: Esta investigación.

Enarmónicamente este acorde es también D#7 Dominante del acorde siguiente Compás 49 G# maj 7.

Figura 24. Acorde de G# maj 7.



Fuente: Esta investigación.

En cuanto a las cadencias usadas se encuentra cadencias compuestas iim7-V7-I. Como las que se encuentran en los compases 35, 36, 37 y 38. En las funciones de: Em7- A7 (b9) D6. La misma cadencia en la tonalidad de Bb mayor Compás 43,44 y 45.

Figura 25. Cadencia compuesta.



Fuente: Esta investigación.

En segundo lugar, todos los acordes que se usan, son acordes con color. D6, Dmaj7, Bb7 (9)13, etc. Algo muy característico ya que no aparece ninguna triada básica. En tercer lugar, se utilizan progresiones de acordes poli tónicas, por las constantes modulaciones a otros tonos, repitiendo el modelo de los grados. Hablar

de los procesos de modulación va más allá del propósito de este análisis, los recursos ya han sido nombrados y explicados.

- “JOROPO”, ARREGLO PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL DE YESID BARBOSA
León Cardona, 2004

Estructura general: Con las repeticiones en diferentes instrumentos, se mantiene la forma binaria: Introducción - A - B - A - B' - Puente - A' - B' - A CODA.

Estructura tonal: Bb mayor convergente.

Estructura rítmica: Joropo, ritmo característico de los llanos orientales colombianos escrito en compás de 3/4.

Duración aproximada: 8: 12 minutos

Material temático:

El motivo inicial de la introducción en la flauta, marca de manera clara el *Ritmo* de la obra y es a su vez el motivo predominante de acompañamiento por parte del tiple. El tema principal que inicia en el compás 6 en la flauta se presenta para el clarinete en el compás 22 una octava más abajo.

Figura 26. Tema principal en clarinete y flauta.

The image displays a musical score for the piece 'Joropo'. It features two staves, one for Flute (Flauta) and one for Clarinet (Clarinete). The Flute staff begins at measure 6, marked with a red '6' and a box labeled 'A'. The Clarinet staff begins at measure 22, marked with a red '22'. Both staves show the main theme, which is circled in red. The Flute staff includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and a 'Simile' instruction. The Clarinet staff includes harmonic markings such as F7, Bb, Cm7, and F7. The score is written in 3/4 time and Bb major.

Fuente: Esta investigación.

A continuación sigue un juego contrapuntístico desde el compás 39 hasta el compás 54. En el compás 55 se invierten los temas, El clarinete toma el Tema principal, y la flauta le sigue en el mismo juego anterior hasta el compás 71. Un puente conecta esta sección con la siguiente desde compás 72 hasta el 101. En el siguiente compás el bajo toma el tema principal y lo desarrolla hasta el compás 118.

Figura 27. Tema principal desarrollado por el bajo.



Fuente: Esta investigación.

Nuevamente el juego contrapuntístico con protagonismo del tiple, que hasta ese punto solo realizaba acompañamiento, y ahora tiene una línea melódica también hacia el compás 119. Esta sección va desde el compás 119 hasta el compás 134, finalizando con una tensión armónica. Sigue un puente desde el compás 136 hasta el compás 173 que incluye una modulación sin preparación al V grado. En el compás 175 regresa a la tonalidad original nuevamente sin preparación, desde allí toma la melodía el clarinete hasta el compás 205 dejando paso a la flauta que llevara la melodía hasta el compás 237; nuevamente esto es un juego contrapuntístico de imitación. Sigue el turno del clarinete en el compás 237 hasta el compás 268, dejando espacio solo para el acompañamiento del tiple y la línea del bajo, sin mayor protagonismo hasta el compás 301. A partir de este compás el bajo tiene una línea solista acompañado exclusivamente del tiple hasta el compás 340.

Además en este punto se repite el motivo de la introducción en la cadencia final y retoma el tema principal el clarinete desde el compás 349 en inversión hasta el compás 364, en el que la flauta toca el tema principal hasta la cadencia final en el compás 382. La elaboración melódica se realiza a partir de la tonalidad original Bb mayor y su relativa menor Sol menor, por ejemplo Compás 16. Escala de Sol menor melódica.

Figura 28. Escala de Sol menor melódica.



Fuente: Esta investigación.

Algunos de los adornos e indicaciones expresivas que aparecen presentes en la obra son algunos mordentes, como en el compás 12, staccato y una gran cantidad de acentos; estos últimos de vital importancia para el carácter de la obra.

En cuanto a la armonía utilizada se trata de una armonía funcional, con algunos elementos de jazz, por los acordes de color. Ejemplo: Cadencia compuesta iim- V7 – I. Compás 11 al 13.

Figura 29. Cadencia compuesta iim- V7 – I.



Fuente: Esta investigación.

También aparecen tensiones armónicas como en el compás 240 a 244. Y una modulación importante a Eb mayor en el compás 52 y 53.

Figura 30. Modulación a Eb mayor.



Fuente: Esta investigación.

➤ ESTUDIO # 3 EN AIRE DE PORRO PARA CLARINETE
Mauricio Murcia Bedoya, 2012

Estructura general: Dos secciones, A Compás 1 a 38. B compás 39 a 80. Forma Binaria simple.

Estructura tonal: Do mayor convergente.

Estructura rítmica: Porro, ritmo tradicional de la costa Caribe colombiana. Se ejecuta en compás partido.

Duración aproximada: 4: 44 minutos

Material Temático:

Es importante aclarar antes de empezar a profundizar en este punto, que al ser esta pieza un estudio, su desarrollo temático está enfocado principalmente en abordar un aspecto técnico específico del instrumento que presente algunas dificultades particulares de tipo mecánico o interpretativo. Esto se hace evidente en la constante repetición de frases largas compuestas por escalas ascendentes y descendentes y arpeggios.

Solo se puede resaltar como motivo de la segunda sección el compás 39 cuya idea se repite en el compás 40 con una ligera variación, y en el compás 41 un tono más abajo.

Figura 31. Motivo de la segunda sección.



Fuente: Esta investigación.

El estudio está compuesto de una constante repetición de frases con esquemas rítmicos similares y algunos ornamentos cromáticos, principalmente haciendo uso de la escala mayor, de manera ascendente y descendente, al igual que arpeggios. Ejemplo: Compás 1, arpeggio del acorde Do mayor. También aparecen arpeggios del acorde de Re menor y Sol 7, en los compases 17 y 25 respectivamente. Así mismo pasajes de escala (Compás 29, Compás 68, Compás 78).

Figura 32. Pasajes de escala.



Fuente: Esta investigación.

Algunas frases están compuestas de grandes saltos de intervalos, como se mencionó antes, con la intención de crear dificultades técnicas al ejecutante. Ejemplo (Compás 27 y 28).

Figura 33. Saltos de intervalos.



Fuente: Esta investigación.

Otro punto importante a destacar del fraseo es el continuo movimiento en diversos registros, grave, medio y agudo. Ejemplos: registro agudo compás 10, registro medio compás 25, registro grave compás 26 y 34)

Figura 34. Fraseo en diferentes registros del clarinete.



Fuente: Esta investigación.

Algunos adornos encontrados en las frases son: mordente compás 3 y 7. Trino compás 23. Staccato compás 73 y 80. Glissando compás 38. Acentos compás 74, 75 y 76.

Figura 35. Adornos encontrados en las frases.



Fuente: Esta investigación.

Lo que diferencia a la sección B de la A, es principalmente el cambio de ritmo introduciendo un motivo simple que se repite con algunas diferencias en los siguientes compases, luego regresa al ritmo anterior de frases largas en corcheas pero sin repetir las mismas frases a nivel melódico.

Al no presentar un acompañamiento específico, el estudio es susceptible de armonizarlo de diversos modos, incluyendo interpretaciones con elementos de jazz. En el caso del porro y al igual que otros ritmos folclóricos la armonía es básica, fundamentada solamente en los tres grados más importantes, I, IV y V. Y en algunos casos solo I y V. Suficientes para crear pregunta y respuesta. No hay modulaciones a otras tonalidades.

➤ ESTUDIO # 4 EN AIRE DE FANDANGO PARA CLARINETE
Mauricio Murcia Bedoya, 2012

Estructura general: Introducción, compás 1 a 22. Sección A compás 23 a 88. Sección A' Compás 89 a 133. Esto determina la Forma Binaria Simple. AA'
Estructura tonal: Re menor convergente.

Estructura rítmica: Fandango, ritmo tradicional del Caribe colombiano elaborado en compás de 6/8.

Duración aproximada: 4: 21 minutos

Material Temático:

Aplica el mismo comentario inicial del Estudio anterior. A nivel rítmico es importante considerar los compases amalgama 6/8 – 3/4. (Compás 1 a 10).

Figura 36. Compases amalgama 6/8 – 3/4.



Fuente: Esta investigación.

Si bien, no son iguales, mantienen la idea principal de intercalar un compás en 6/8 y uno en 3/4 aunque no se escriba dicho cambio. No se presentan motivos que se repitan consecutivamente a nivel melódico. Sin embargo si se repiten frases largas.

En este estudio al igual que en el anterior, se presentan frases de gran extensión con pasajes de escalas (Compás 16 y 17, escala menor melódica), arpeggios (Compás 30, arpeggio de Re menor). Compás 64, arpeggio de La 7) y pasajes de gran cromatismo (Compás 18 y 19. 26 y 27).

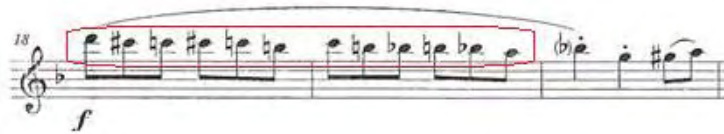
Figura 37. Pasajes de gran cromatismo.



Fuente: Esta investigación.

El nivel de exigencia del fraseo aumenta debido a la velocidad, la síncopa recurrente, los pasajes cromáticos, y el staccato presente en algunos compases (compás 12). Las frases permanecen la mayor parte del tiempo en el registro agudo (Compás 18 a 20).

Figura 38. Frases en el registro agudo.



Fuente: Esta investigación.

Algunos adornos presentes en toda la obra: apoyatura en los compás 6, 7 y 8. Trino en el compás 5, mordente en el compás 49, glissando en el compás 100.

Figura 39. Adornos presentes en la obra.



Fuente: Esta investigación.

Algunos signos de expresión: De tache, en los compás 6, 7 y 8, staccato en el compás 11 y algunas ligaduras de fraseo encontradas a lo largo de toda la obra, por ejemplo: compases 16 y 17. Igual que en el estudio anterior la armonía se reduce al uso de las tres funciones tonales más importantes I, IV y V grados. Que aparecen durante toda la obra por ejemplo: Compás 1 a 3 Re menor (Tónica) Compás 4 a 10 La 7 (Dominante).

Otro ejemplo que incluye el IV grado lo encontramos en el pasaje: compases 18 y 19 en la tonalidad de Re menor (Tónica) el siguiente compás en Sol menor (Sub Dominante) más adelante en el compás 21 La 7 (Dominante) y hacia el compás 22 Re menor (Tónica). De igual manera este pasaje ilustra el uso de la cadencia Auténtica. (i-iv-V-i).

Figura 40. Cadencia auténtica: i-iv-V-i



Fuente: Esta investigación.

1. DISEÑO METODOLOGICO

7.1 Tipo de investigación

Hay cuestiones problemáticas y restricciones que no se pueden explicar ni comprender en toda su existencia desde la perspectiva cuantitativa, por ejemplo los fenómenos culturales como la música, que son más susceptibles a la descripción y análisis cualitativo que al cuantitativo. Por lo tanto el presente trabajo se enmarca en el paradigma cualitativo, ya que estudia con profundidad una situación concreta y profundiza en los diferentes motivos de los hechos. Cabe destacar los beneficios de una práctica cualitativa, dado su fecunda articulación de las dimensiones histórica, cultural y contextual.

7.2 Enfoque

El enfoque desde el que se orientó la presente investigación es el enfoque Histórico-Hermenéutico ya que busco realizar un estudio profundo en la historia y contexto del material musical citado, donde el investigador se convierte en un participante activo con la presentación interpretativa del objeto de estudio.

MATRIZ DE CATEGORIAS

PREGUNTA ORIENTADORA	SUBPREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	CATEGORÍAS	SUBCATEGORIAS	ÍTEMS ESPECÍFICOS	FUENTES
¿Cómo realizar un recital interpretativo con obras románticas, contemporáneas y colombianas para clarinete basado en el análisis musical y contextual del mismo?	¿Cuáles son las posibilidades técnicas del clarinete para una buena interpretación? ¿Cuál es el estilo de los periodos romántico y contemporáneo? ¿Cómo analizar cada una de las obras?	Realizar un recital interpretativo con obras románticas, contemporáneas y colombianas para clarinete basado en el análisis musical y contextual del mismo	El clarinete	Historia Características Interpretes	¿Qué es el clarinete? ¿Cuál es su historia? ¿Qué exponentes tiene? ¿Qué es una interpretación musical? ¿Es posible hoy día interpretar música de una época anterior? ¿Cuál o cuáles de las versiones escuchadas son correctas, en relación con la partitura original?	Libros Grabaciones Textos Partituras Profesores
		OBJETIVOS ESPECÍFICOS	Interpretación musical	Parámetros de interpretación Reflexión de estética musical	¿Son obras tonales, modales o no tonales?	
		Conocer las posibilidades técnicas del clarinete para una buena interpretación.		Análisis armónico Análisis ritmo-melódico	¿Cuál es la armonía aplicada?	
		Investigar profundamente sobre el estilo de los periodos romántico y contemporáneo.		Articulación Fraseo Digitación	¿Cuáles son las características ritmo-melódicas?	
		Analizar el repertorio dispuesto para el recital mediante parámetros estético-musicales.	Fundamentación técnica		¿Qué articulación emplea?	
			Fundamentación teórica de los periodos Romántico y Contemporáneo	Origen Características Exponentes	¿Hay patrones de articulación asociados a los elementos rítmicos o melódicos?	
					¿Qué caracteriza los periodos Romántico y Contemporáneo?	
					¿Cuál es el estilo de los compositores asociados a dichos periodos?	

CONCLUSIONES

- La realización de este trabajo fue provechosa en el sentido de que mostró cual es el nivel de preparación técnica y profesional de músicos e intérpretes al abordar repertorios de diferentes épocas.
- El acercamiento al contexto histórico de compositores y obras ayudó a la comprensión global de la música, donde las prácticas musicales están ligadas íntimamente a procesos sociales, económicos, políticos e ideológicos.
- La investigación realizada permitió conocer factores relevantes en el instrumento, necesarios para el dominio del mismo.
- El análisis musical de las obras ayudó en gran medida a mejorar la calidad de dicho repertorio en cuanto a sonido y expresividad, además de complementar, de buena manera, la práctica interpretativa.
- El desarrollo de la investigación proporcionó nuevos conocimientos teóricos y prácticos, así mismo herramientas sensitivas e intelectuales que no siempre se presentan en un investigador.
- La realización de este proyecto ayudó a mantener un ritmo de trabajo firme y ordenado.

BIBLIOGRAFIA

ABADIA MORALES, Guillermo. Instrumentos Musicales. Bogotá, Colombia Talleres Gráficos Banco Popular, 1991, 170p.

ARETZ, Isabel. América Latina en su Música. México, Siglo Veintiuno Editores, 1997, 344p.

BERMUDEZ, Egberto. Los Instrumentos Musicales en Colombia. Bogotá, Empresa Editorial Universidad Nacional, 1985, 126p.

BLOCH, Kjell. El Mundo de la Música. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1962, 2699p.

BRENET, Michael. Diccionario de la Música. Barcelona, Editorial Iberia, 1981, 566p.

BURGMULLER, Norbert. Dúo Concertante para clarinete y piano, 1834, 16p.

CARDONA, León. Joropo, arreglo Yezid Barbosa para conjunto instrumental, 2004, 15p.

DART, Thurston. La Interpretación de la música. Madrid, A. Machado Libros, 2002, 290p.

DONINGTON, Robert. La música y sus instrumentos. Madrid, Editorial Alianza, 1986, 374p.

EINSTEIN, Alfred. La música en la época romántica. Madrid, Editorial Alianza, 1986, 352p.

GAGO, Luis Carlos. Diccionario Harvard de Música, Madrid, Editorial Alianza, 1999, 1113p.

HAMEL, Fred y HURLIMANN, Martín. Enciclopedia de la Música. México, Editorial Grijalbo, 1987, 1060p.

HOOGEN, Eckhardt. El ABC de la Música Clásica. Bogotá, Editora Aguilar-Altea-Alfaguaras, 2005, 423p.

MACHADO, Pedro. Fundamentos de Apreciación Musical. Madrid, Editorial Playor, 1986, 324p.

MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo para clarinete y piano, 1995, 21p.

MOORE, Douglas. Guía de los Estilos Musicales. Madrid, Taurus Ediciones, 1983, 310p.

ANEXO A
Partitura:
“DUO CONCERTANTE”
Para clarinete y piano
NORBERT BURGMULLER

ANEXO B
Partitura:
ZARABANDEO
Para clarinete y piano
ARTURO MARQUEZ

ANEXO C
Partitura:
DIMENSIONES
Para dueto instrumental
JOSE REVELO BURBANO

ANEXO D
Partitura:
JOROPO
Arr. Yezid Barbosa para conjunto instrumental
LEON CARDONA

ANEXO E
Partitura:
ESTUDIO # 3
Porro
MAURICIO MURCIA BEDOYA

ANEXO F
Partitura:
ESTUDIO # 4
Fandango
MAURICIO MURICA BEDOYA