

RECITAL: EL CLARINETE COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LA MÚSICA
ERUDITA LATINOAMERICANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

PEDRO FRANCISCO MANTILLA DUQUE

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACUTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MUSICA
BUCARAMANGA
2014

RECITAL: EL CLARINETE COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LA MÚSICA
ERUDITA LATINOAMERICANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

PEDRO FRANCISCO MANTILLA DUQUE

Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en música

Director: Lic. Gustavo Adolfo Mantilla

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACUTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MUSICA
BUCARAMANGA
2014

Agradecimientos

A mis padres,

Por su inmenso amor, su incansable esfuerzo y su apoyo incondicional, gracias por enseñarme bajo su ejemplo.

A todos mis amigos, en especial a Carlos Enrique Vega, Huan Yerince Sotomonte, Camilo Rojas, Camilo Andrés Vecino, Nicolás Hernández gracias por estar ahí en los momentos de dolor, flaqueza y alegría.

A Vivian Nathaly Saurith, por ser esa persona incondicional, por acompañarme siempre a lo largo de este ciclo con su alegría, cariño y ejemplo de perseverancia.

A mi maestro Gustavo Adolfo Mantilla, por su paciencia, sus miles de consejos, sus enseñanzas, pero sobre todo por su amistad.

A Miguel Romero Pachón y Teresa Celina Hernández, quienes me adoptaron durante mis primeros pasos en este maravilloso mundo de la música y el clarinete.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.	23
1. FUNDAMENTACIÓN	24
1.1 JUSTIFICACIÓN	24
1.2 OBJETIVOS	25
1.2.1 Objetivo general.	25
1.2.2 Objetivos específicos	25
1.3 ASPECTOS METODOLOGICOS	26
1.3.1 Recopilación bibliográfica.	26
1.3.2 Proceso de selección.	26
1.3.3 Estudio y montaje del repertorio:	28
1.3.4 Realización de entrevistas.	28
1.3.5 Elaboración del documento:	28
1.3.6 Presentaciones previas:	29
2. MARCO HISTORICO	30
2.1 EL NACIMIENTO DE LA NUEVA MÚSICA EN EUROPA (1875-1914)	30
2.2 LA ÉPOCA DE ENTREGUERRAS.	31

2.3 INCURSIÓN Y DESARROLLO DE LAS CORRIENTES MUSICALES EN LATINOAMÉRICA.	32
2.4 INICIOS Y DESARROLLO DEL DODECAFONISMO EN LATINOAMÉRICA.	33
2.5 PRINCIPALES ASPECTOS DEL CLARINETE EN LATINOAMÉRICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.	35
3. PROPUESTA PARA LA ELABORACIÓN DE LOS ANÁLISIS.	37
3.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR	39
4. ANÁLISIS.	43
4.1 TRÍPTICO PARA CLARINETE N° 1. ANDRÉS POSADA.	43
4.1.1 Andrés Posada.	43
4.1.2 Reseña	45
4.1.3 Análisis Estructural.	46
4.1.4 Recursos Compositivos más relevantes	48
4.1.5 Recomendaciones interpretativas	56
4.2 TONADA Y CUECA. CARLOS VICENTE GUASTAVINO.	60
4.2.1 Carlos Vicente Guastavino. (1912-2000)	60
4.2.2 Reseña	62
4.2.3 Análisis estructural y armónico.	63
4.2.4 Recursos Compositivos más relevantes	65

4.2.5 Recomendaciones interpretativas.	70
4.3.1 Blas Emilio Atehortúa.	71
4.3.2 Reseña	73
4.3.2 Análisis Estructural:	73
4.3.3 Recursos Compositivos más relevantes.	76
4.3.4 Recomendaciones interpretativas	88
4.4. VALSA CHORO. OSVALDO LACERDA.	97
4.4.1 Osvaldo Lacerda. (1927-2011)	97
4.4.2 Reseña:	99
4.4.3 Análisis estructural y armónico:	100
4.4.4 Elementos compositivos más relevantes.	101
4.4.5 Recomendaciones interpretativas.	104
4.5 ZARABANDEO. ARTURO MÁRQUEZ.	106
4.5.1 Arturo Márquez	106
4.5.2 Reseña:	108
4.5.3 Análisis Estructural.	110
4.5.4 Elementos compositivos más relevantes.	111
4.5.5 Recomendaciones interpretativas.	123
5. CONCLUSIONES	126

BIBLIOGRAFIA.	127
ANEXOS.	130

LISTADO DE FIGURAS.

	Pag.
Figura 1. Ejemplo: Solo de concurso H. Rabaud. Presentación del motivo principal en el clarinete. Sección B.	41
Figura 2. Foto Andrés posada.	43
Figura 3. Introducción Tríptico para clarinete 1er movimiento.	49
Figura 4. Transposición a diversas tonalidades del motivo rítmico.	49
Figura 5. Inicio Sección B.	50
Figura 6. Re exposición motivos principales (A) y (B)	51
Figura 7. Inicio II movimiento, Uso de las Notas Do-Fa-La-Re-Sol e implementación de espejos rítmicos.	52
Figura 8. Adición de notas en la sección B.	53
Figura 9. Retorno a las notas y figuras principales (re exposición)	53
Figura 10. Exposición del motivo principal durante la introducción del 3er movimiento.	54
Figura 11. Uso de acordes disminuidos y Modulación a través de 5tas.	55
Figura 12. Remembranzas 1er movimiento.	55
Figura 13. Coda	56
Figura 14. Foto, Carlos Vicente Guastavino.	60
Figura 15. Uso de acordes sustitutos en la Tónica.	66

Figura 16. Inicio de modulación a partir del préstamo modal sección B.	66
Figura 17. Imitación del movimiento melódico expuesto por el clarinete.	68
Figura 18. Exposición del motivo principal.	69
Figura 19. Exposición del nuevo motivo.	69
Figura 20. Foto Blas Emilio Atehortúa.	71
Figura 21. Uso del acorde de Si disminuido.	77
Figura 22. Ejemplo de la utilización de semitonos.	77
Figura 23. Ejemplo de la utilización de tritonos de manera consecutiva.	78
Figura 24. Tensión armónica a través del uso de tritonos	79
Figura 25. Re exposición y coda.	80
Figura 26. Serie original.	81
Figura 27. Tema de la passacaglia.	81
Figura 28. Creación del motivo pregunta respuesta mediante el cambio de registro.	82
Figura 29. Inversión de voces en la 2da variación.	82
Figura 30. Inicio 3ra variación.	83
Figura 31. Inicio cuarta variación.	84
Figura 32. Superposición de los motivos que conforman el ritornello.	85
Figura 33. Primer episodio.	85

Figura 34. Comparación Uso del acorde Si disminuido en las dos piezas	86
Figura 35. Remembranzas del primer movimiento, Tercer episodio.	86
Figura 36. Cuarto episodio, puente para la re exposición del ritornello.	87
Figura 37. Coda, re exposición del ritornello y remembranzas del primer movimiento.	87
Figura 38. Foto Osvaldo Lacerda	97
Figura 39. Resolución a Cm (armonía no funcional)	101
Figura 40. Motivos rítmicos principales evidenciados en la exposición.	102
Figura 41. Implementación de los motivos principales en la Coda.	104
Figura 42. Foto Arturo Márquez	106
Figura 43. Construcción de acordes cuartales con base en C eólico.	112
Figura 44. Implementación de acordes cuartales en la sección a y presentación del motivo principal.	113
Figura 45. Resolución de acordes semidisminuidos con función de dominante.	114
Figura 46. Modulación al danzón.	115
Figura 47. Uso de acordes tríadicos y progresión modal en el danzón.	116
Figura 48. Cambio de textura, y construcción armónica durante el desarrollo.	117
Figura 49. Presentación del nuevo motivo durante el desarrollo.	118
Figura 50. Aumentación del motivo principal y cambio de textura.	119

Figura 51. Superposición de motivos principales en la re exposición.	120
Figura 52. Re exposición a'	121
Figura 53. Coda	122

LISTADO DE TABLAS.

	Pág.
Tabla 1.Indicaciones de carácter.	17
Tabla 2. Ejemplo. Análisis Tonada. Carlos Guastavino.	40
Tabla 3. Ejemplo: Digitaciones recomendadas Sonata Francis Poulenc.	42
Tabla 4.Análisisprimer movimiento, Tríptico para clarinete.	46
Tabla 5. Análisis 2do movimiento.	47
Tabla 6. Análisis 3er movimiento.	48
Tabla 7. Digitaciones tríptico 1er movimiento	58
Tabla 8. Digitaciones tríptico 3 movimiento.	59
Tabla 9.Análisis estructural de la tonada.	63
Tabla 10. Análisis estructural de la cueca	64
Tabla 11. Análisis estructural Toccata.	74
Tabla 12. Análisis estructural Passacaglia	75
Tabla 13. Análisis estructural Rondó	76
Tabla 14. Digitaciones recomendadas 1er movimientos.	93
Tabla 15. Digitaciones recomendadas 2do movimiento.	94
Tabla 16. Digitaciones recomendadas 3er movimiento	95
Tabla 17. Análisis estructural Valsa choro	100

Tabla 18. Análisis estructural Zarabandeo. 110

Tabla 19. Digitaciones recomendadas Zarabandeo 124

ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partitura Tríptico para clarinete solo. Andrés Posada.	130
Anexo B. Partitura Valsa Choro. Osvaldo Lacerda.	133
Anexo C. Tonada y cueca. Carlos Guastavino.	139
Anexo D. Tres piezas para clarinete solo. Blas Emilio Atehortúa.	148
Anexo E. Partitura Zarabandeo Arturo Márquez.	153

GLOSARIO

Atonalismo: Sistema musical que carece de un tono fundamental sobre la cual se desarrollan todas las progresiones armónicas y melódicas de la obra, es decir no posee un centro tonal establecido.

Carácter. Combinación de diferentes elementos principales de la música como el ritmo, armonía, textura, velocidad y dinámica que permiten al autor manifestar cualquier estado de ánimo o sentimiento dentro de una pieza musical. Generalmente el compositor escribe en sus obras diferentes indicaciones para el intérprete, quien a través de su instrumento intenta evocar las intenciones del autor. Las indicaciones de carácter más comunes son:

Tabla 1. Indicaciones de carácter.

<i>Indicación</i>	<i>Significado</i>	<i>Indicación</i>	<i>Significado</i>
agitato	agitado, excitado	Con passione, passionato	Con pasión
Animato	Animado	Con fuoco	Con fuego
Calmato	Calmado	Con dolore	Con dolor
Con anima	Con alma con mucha carga sentimental	Espressivo	Expresivo con mucha transmisión sentimental
Con brio o vitamente Con grazia, giocoso o grazioso	Con brío, con vida Con gracia	Lontano Maestoso	Lejano Lleno de dignidad
Comodo Con amore	Cómodo Con amor	Marziale Mesto, lacrimoso o piangevole	Marcial Triste, con tristeza.
Misterioso Piacévole	Misterioso Placentero	Mosso Risolto	Movido Resuelto
Scherzando	Jugueteando	Sémplice	Simple
Tranquillo	Tranquilo, con paz	Vigore	vigoroso

Fuente: BENNET, Roy. Léxico de música, Ediciones Akal. Madrid 2003.

Dodecafonismo: Es una forma de composición musical nacida durante el inicio del siglo XX que tiene como principal exponente al compositor alemán Arnold Schönberg, en ella las doce notas de la escala cromática tienen la misma

importancia sonora. Según el diccionario Oxford de la música¹ no existe un orden jerárquico que mantenga toda la obra con base en una nota o acorde principal, por lo cual esta corriente es considerada como una variante de la música atonal. Generalmente la música dodecafónica expone una matriz en la cual ninguna de estas doce notas se repite hasta que hayan sonado todas las demás, esta matriz se presenta de varias maneras, en la mayoría de casos de forma inversa o retrograda.

Interpretación musical: Es un proceso durante el cual el intérprete traduce y comunica las intenciones del compositor escritas en su obra, convirtiéndose así en un canal de comunicación directo entre el autor y el público.

Cabe destacar que la interpretación musical demanda una serie de conocimientos previos que permitan al ejecutante cumplir con las indicaciones propuestas por el autor, como relata Rink² en este proceso se deben tomar algunas decisiones con respecto al significado y la ejecución de aspectos de la música que se interpreta, entre estos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y articulación, adquiridos mediante el análisis y estudio formal.

Aunque la interpretación musical permite al ejecutante enriquecer la pieza mediante su aporte personal, es muy importante que estos aportes no distorsionen los elementos o las ideas que el autor plasmó en la partitura.

Nacionalismo: Corriente musical que surgió durante la segunda mitad del siglo XIX como respuesta a la expansión del romanticismo y la ópera italiana en varios países de Europa, “A menudo implica el uso consciente de elementos que

¹ I LATHAM, Alison y otros. Oxford companion to music. Fondo de Cultura Económica. México. 2008. pag. 1004.

² RINK. Jhon. La interpretación musical. Cambridge University Press. Madrid. Alianza Editorial 2006. p. 86

pueden ser reconocidos como pertenecientes a la propia nación del que escucha (o de una nación en vías de deformación), con el objeto de generar sentimientos patrióticos”.³

Neoclasicismo: Corriente musical en la cual los diversos compositores entre el siglo XIX - XX retoman figuras y modelos de la música clásica y barroca, entre ellas se destaca el uso de orquestas de cámara, el uso del contrapunto y la fuga a la manera de Bach, el uso de formatos instrumentales pequeños y el retorno al concierto grosso. Cabe destacar que aunque estructuralmente la música neoclásica se basa en los modelos del pasado, se hace uso de diversas disonancias y cromatismos propios de la música del siglo XX.

Polirritmia: Según el diccionario Oxford de la música⁴ es la combinación simultánea de dos más esquemas rítmicos de diferente acentuación. Los cuales se van combinando o superponiendo dentro del mismo sistema de medida, generando una especie de ostinati a gran escala.

Romanticismo: Movimiento artístico que se inicia en Alemania con la literatura en 1820 y se extiende luego a las demás artes y países de Europa, en él se busca plasmar varios aspectos emocionales del ser humano entre ellos la alegría, el amor, la soledad y la nostalgia. Según Montesinos⁵, dentro del lenguaje musical éste se caracteriza por la inclinación a lo recitativo la aparición del lied, la supremacía de las obras para piano y la ampliación de las indicaciones de dinámica.

³Op cit., LATAHA, Alison y otros. p. 1034.

⁴ LATHAM, Alison y otros. Oxford companion to music. Fondo de Cultura Económica. México. 2008. pag.1201.

⁵ MONTESINOS, Inma. El romanticismo musical. [En línea]. Disponible en internet: URL: <<http://es.slideshare.net/inmamusic/el-romanticismo-musical-3561295>

3.6 Serialismo: Técnica de composición musical iniciada en el siglo XX que se desprende del dodecafonismo propuesto por Arnold Schoenberg en Alemania, en ella se abarcan diversas posibilidades, las cuales se aplican a cada una de las notas de la escala cromática variando no solo la altura sino también el ritmo, dinámica y timbre.

RESUMEN

RECITAL: EL CLARINETE COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LA MUSICA ERUDITA LATINOAMERICANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX*

AUTOR: MANTILLA DUQUE, Pedro Francisco**

PALABRAS CLAVE: Clarinete, música latinoamericana, siglo xx, interpretación musical.

DESCRIPCION.

El presente proyecto de grado plantea la selección, el análisis y la interpretación de 5 de las piezas más representativas de la música Latinoamérica escritas durante la segunda mitad del siglo XX. El objetivo principal es evidenciar los resultados adquiridos por el intérprete durante su proceso de formación instrumental, en el cual se abordaron obras de diferentes autores, permitiendo así también conocer e interpretar diversos estilos musicales.

Para la realización de este proyecto, se llevaron a cabo diversas etapas como la recopilación bibliográfica, la selección del repertorio, el estudio y montaje de las piezas, la realización de entrevistas con algunos compositores y por último la elaboración del documento, en el cual se pretende evidenciar los aspectos más destacados en la composición de cada obra, así como también brindar una perspectiva histórica y social de la música en Latinoamérica y el clarinete. Para finalizar, este documento posee una serie de recomendaciones interpretativas, las cuales son realizadas por el intérprete como resultado del estudio y montaje de cada obra, así como también son el resultado de las entrevistas realizadas a los compositores Blas Emilio Atehortúa y Andrés Posada.

Se espera con este proyecto, contribuir al abordaje de la música latinoamericana dentro de la cátedra de clarinete de la Universidad industrial de Santander, a través de las diversas herramientas presentadas en este documento, entre ellas hay que mencionar también la recomendación de diversas digitaciones.

* Proyecto de grado.

**Faculta de ciencias humanas, Licenciatura en Educación Musical, Director: Gustavo Adolfo Mantilla.

ABSTRACT

RECITAL: THE SOLOIST CLARINET AS A TOOL IN LATIN AMERICAN MUSIC SCHOLARY THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY*

AUTHOR: MANTILLA DUQUE, Pedro Francisco.**

KEYWORDS: Clarinet, Latin American music, twentieth century, musical performance

Description:

This graduation project raises the selection, analysis and interpretation of 5 of the most representative musical pieces from Latin-America written during the second half of the twentieth century. The main objective is to show the results achieved by the interpreter during his instrumental training process, in which some musical pieces of different authors are discussed, allowing as well the understanding and interpretation of various musical styles.

In order to prepare this project, various stages were developed such as the bibliography compilation, repertoire selection, study and ensemble of musical pieces, conducting interview of composers and finally the preparation of the document, which aims to point out the most outstanding composition aspects of each musical piece as well as provide a historical and social perspective of Latin music and the clarinet.

To finalize, this paper has several interpretative recommendations, which are performed by the interpreter as a result of the study and preparation of each musical piece and is also the result of interviews to the following composers: Blas Emilio Atehorúa and Andres Posada.

As a result from this paper, it is expected that the information, analysis and conclusions discussed on it, help to assist and address the Latin-American music in the Universidad Industrial de Santander' chair of clarinet, through the different tools presented in this document, which includes several fingerings recommendations, among others.

*Graduation project

**Faculty of Human Sciences, Bachelor's Degree in Music Education, Director: Gustavo adolfo Mantilla.

INTRODUCCIÓN.

La música erudita latinoamericana poco a poco ha ganado un lugar importante dentro de la formación del clarinetista moderno. Es por ello que en los últimos años diversos foros, festivales y concursos de clarinete han incorporado esta música dentro de su repertorio obligado.

Este proyecto, plantea la selección, estudio, análisis e interpretación de 5 de las piezas más relevantes de la música erudita latinoamericana para clarinete escrita durante la segunda mitad del siglo XX, así como también presenta una serie de recomendaciones interpretativas que son el producto del estudio y montaje de las mismas, reforzado con las recomendaciones recibidas durante diversas clases magistrales. En ellas se abordan recomendaciones técnicas e incluso se sugieren algunas digitaciones que facilitan la ejecución de estas obras.

El tríptico para clarinete solo de Andrés Posada y las Tres Piezas para Clarinete solo de Blas E. Atehortúa poseen recomendaciones directas de sus autores, estas son producto de una serie de entrevistas y reuniones que se realizaron con ellos durante la realización de este proyecto.

Se espera con este proyecto evidenciar los resultados del proceso de formación instrumental, así como también brindar una herramienta que permita a futuros estudiantes acercarse a este repertorio que en algunos casos es desconocido por los estudiantes.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN

Para nadie es un secreto que las obras musicales de compositores latinoamericanos han ganado espacio en las más importantes salas de concierto a nivel mundial, no solo en la música para grandes orquestas, sino también en la música para instrumentos solistas, lo cual ha hecho que ésta se incluya dentro del repertorio del músico moderno.

Desde el comienzo de su evolución a finales del siglo XVII, el clarinete ha contado con gran aceptación entre los compositores de todas las épocas, ya sea como miembro de la orquesta o como solista, gusto que se ha heredado a lo largo de los años especialmente en el siglo XX. Latinoamérica no es la excepción a esta tendencia, ya que como podemos evidenciar, varios de sus compositores más destacados han realizado obras en las cuales el clarinete tiene un papel protagónico. Entre ellos se encuentran Alberto Ginastera, Claudio Santoro, Heitor Villalobos, Carlos Chávez, Carlos Guastavino, Arturo Márquez, Blas Emilio Atehortúa, Ernani Aguiar, entre otros.

Lastimosamente la música latinoamericana contemporánea para clarinete pocas veces es abordada dentro del proceso de formación instrumental ni en recitales de grado, lo cual contribuye negativamente en su difusión y conocimiento. Es por ello que nace la idea de realizar este recital mediante la interpretación de 5 piezas del repertorio latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, en el cual el autor pretende evidenciar los avances logrados en su proceso de formación instrumental y a su vez acercar a sus compañeros a este repertorio que en algunos casos es desconocido.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo general.

- Realizar un recital de clarinete, basado en una selección de obras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX.

1.2.2 Objetivos específicos

- Seleccionar 5 piezas del repertorio latinoamericano contemporáneo en las cuales se destaque el papel del clarinete como instrumento protagónico.
- Presentar en el documento final, un análisis general de cada pieza que compone el recital, abordando el reconocimiento de la forma, los recursos más destacados de la composición y su relación con los ritmos tradicionales latinoamericanos.
- Realizar el proceso de montaje del repertorio, basado en los fundamentos técnicos e interpretativos adquiridos a lo largo de la carrera de licenciatura en música.
- Ofrecer una serie de sugerencias técnicas e interpretativas a partir de la experiencia del autor del presente proyecto, durante el análisis y el proceso de montaje del repertorio.

1.3 ASPECTOS METODOLOGICOS

Desde la presentación del anteproyecto se realizan diversas etapas que permiten la presentación de este material, el cual es el resultado del proceso de formación instrumental, el estudio y análisis de las obras, y otra serie de procesos como:

1.3.1 Recopilación bibliográfica. A lo largo de esta etapa el autor realiza una selección de libros, artículos, proyectos de grado y grabaciones que le permiten profundizar y fundamentar sus conocimientos sobre el clarinete, las características de la música del siglo XX y la música latinoamericana. En esta recopilación se destacan nombres de grandes historiadores, teóricos de la música e intérpretes del clarinete, entre algunos de estos nombres encontramos a: Eric Hobsbawm. Robert Morgan. Diego Fischerman y Jhon Rink.

1.3.2 Proceso de selección. Como se menciona en la justificación de este proyecto, es innegable el crecimiento de la música erudita latinoamericana en las diferentes salas de concierto a nivel mundial; la cátedra de clarinete obviamente no es ajena a este fenómeno, ya que con el transcurrir de los años las diferentes obras de compositores latinos han ganado espacio en los diversos conciertos, festivales y concursos internacionales de este instrumento debido a su exigencia técnica e interpretativa. Por esta razón la música erudita latinoamericana se ha convertido en un requisito indispensable para la formación del intérprete moderno, quien constantemente comparte estos espacios de crecimiento artístico y musical.

En el entorno regional se ha podido observar la inclusión creciente de las obras latinoamericanas en los diferentes eventos nacionales e internacionales de clarinete, como un ejemplo tenemos la realización del Festival Internacional de Clarinete y Saxofón de Medellín “Clarisax” Festival Internacional y concurso Nacional de Clarinete de Bogotá “ClariBogotá” Festival del Clarinete de Tunja,

Festival de Jóvenes Intérpretes de Caracas, el Congreso Latinoamericano de Clarinete “Clariperú” o el Festival de la Asociación Internacional de Clarinete “Clarifest” en ellos la música latinoamericana se ha vuelto un requisito indispensable en la interpretación de todo músico, especialmente dentro de la realización de los concursos que se llevan a cabo allí mismo.

Las Tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa y los Estudios para clarinete solo de Claudio Santoro han sido las obras más comúnmente exigidas del repertorio latinoamericano durante estos eventos, seguido a su vez de la Sonata para clarinete y piano de Carlos Guastavino y el Zarabandeo de Arturo Márquez. También es importante resaltar que durante estos festivales se realizan conciertos de artistas reconocidos de origen europeo y norteamericano y en sus presentaciones siempre está presente la música de compositores latinoamericanos.

Apoyándose en estos antecedentes se realiza una selección basada en la interpretación de las obras más representativas de la música latinoamericana para clarinete, teniendo en cuenta su relevancia dentro de los mencionados festivales, la exigencia técnica e interpretativa, que es acorde al nivel deseado por el autor de este proyecto, y el gusto del mismo por este repertorio.

De acuerdo a lo anterior, las obras seleccionadas para este recital de grado son:

- Tríptico para clarinete N°1. Andrés Posada (Colombia)
- Valsa choro para piano y clarinete. Osvaldo Lacerda (Brasil)
- Tonada y cueca. Carlos Guastavino (Argentina)
- Tres piezas para clarinete solo. Op. 161. Blas Emilio Atehortúa (Colombia)
- Zarabandeo. Arturo Márquez (México)

1.3.3 Estudio y montaje del repertorio: Esta es la etapa que más tiempo demanda en el proyecto, en ella el autor realiza una serie de procesos que inician con el estudio individual, mediante el cual se identifican y solucionan pasajes complejos de las distintas obras, así como también se busca mejorar la calidad técnica del intérprete. Seguido de ello y después de haber estudiado la obra mediante el score, se pasa al ensayo y estudio con el pianista; durante el desarrollo de etapa se generan nuevos conocimientos a partir de la audición constante, entre ellos la identificación de diversas texturas, los diálogos que se generan entre los instrumentos y la identificación plena de las secciones de cada obra.

1.3.4 Realización de entrevistas. En búsqueda de una mejor interpretación y ejecución del repertorio seleccionado, se realiza una entrevista a los maestros Blas Emilio Atehortúa y Andrés Posada, en ella se habla de diferentes aspectos del proceso de creación de sus piezas como el uso de técnicas compositivas, la relación que estas piezas guardan con los ritmos folclóricos y la construcción de las frases. Para terminar cada autor realiza una serie de recomendaciones interpretativas que convierten a este documento en una fuente fiable para la futura interpretación de estas obras.

1.3.5 Elaboración del documento: Con base en los procesos anteriores el autor evidencia en este trabajo los resultados adquiridos durante la realización de este proyecto, el cual pretende servir como una herramienta de primera mano para los futuros estudiantes interesados en el montaje de las obras seleccionadas. En este documento se presentan los análisis de cada pieza vistos a través del intérprete, así como también, en él se ofrecen una serie de recomendaciones interpretativas como resultado del proceso de estudio, montaje y entrevistas con algunos compositores.

1.3.6 Presentaciones previas: Para la exitosa realización de este recital el intérprete realiza una serie de presentaciones previas, las cuales se realizan en diferentes escenarios de la ciudad como también en algunas universidades que ofrecen la carrera de música. Durante ellas se pudo enfrentar el pánico escénico así como también diversas situaciones como el estado del instrumento, las cañas y su respuesta en diversos lugares, las cuales influyen directamente en el desempeño del intérprete durante la ejecución.

2. MARCO HISTORICO

2.1 EL NACIMIENTO DE LA NUEVA MÚSICA EN EUROPA (1875-1914)

La música de principios de siglo XX está marcada por una característica primordial, la búsqueda de una nueva sonoridad, que permitió explorar y agotar los recursos que ofrecía la tonalidad hasta llegar a su disolución. Esta búsqueda no se da exactamente con el inicio cronológico del siglo, más bien esta es una consecuencia de un proceso que se inicia a finales del siglo anterior (siglo XIX) que tiene como gran antecedente al compositor alemán Richard Wagner y su ópera *Tristán e Isolda*. Esta obra estrenada en 1865, desde el primer compás contradice las normas de la consonancia y da muestras de una vaguedad armónica, en palabras de Fischerman “Wagner lleva hasta las últimas consecuencias las viejas leyes de direccionalidad tonal”⁶ usando diversos acordes de una forma no funcional, alejándose poco a poco de la estructura tonal y creando un ambiente continuo de incertidumbre. Este desafío a las normas establecidas causó revuelo en su época ya que para muchos músicos esta pieza carecía de orden, estructura y forma. Por otro lado esta ópera abrió un nuevo capítulo en la historia de la música, ya que varios compositores se sintieron identificados con esta nueva sonoridad, lo que permitió empezar la búsqueda de nuevos elementos, estructuras y recursos de composición, pero sobre todo llevó a la generación de nuevas corrientes compositivas; a esto se le conoce como “efecto Tristán”.⁷

El uso de escalas modales, la implementación de la polirritmia, la inclusión de elementos folclóricos, la superposición rítmica, la politonalidad, el microtonalismo, las escalas de tonos enteros, etc., fueron elementos característicos de diversos compositores de este periodo, los cuales fueron predecesores de varias

⁶ FISCHERMAN Diego, *La Música del siglo XX*, Editorial Paidós, Buenos Aires 1998

⁷ *Ibíd.*,

corrientes compositivas entre las que se destacan el impresionismo, el expresionismo, el atonalismo, el neoclasicismo, el dodecafonismo y el nacionalismo.

Con esta nueva generación de compositores y corrientes musicales la producción artístico-musical se dispara en este periodo debido también a que habían mejores condiciones económicas y muchas fuentes que facilitaban el trabajo de creación artística. En la mayoría de estos trabajos, cada compositor implementa diversos recursos compositivos que le permiten innovar en este campo, sin embargo son pocos los que logran impactar a la sociedad, quien para Hobsbawm⁸ se mostraba más entusiasta y perceptiva a las diversas manifestaciones del arte, por lo tanto ésta era más detallista y crítica.

Tres obras definen la evolución musical de finales del siglo XIX y principios de XX, la primera como ya se había dicho fue la ópera del alemán Richard Wagner Tristán e Isolda en 1859, seguida de Pelleas et Mellisande del Francés Claude Debussy en 1902 y finalmente, La Consagración de la Primavera del compositor Ruso Igor Stravinski en 1913, cuyo estreno fue el más afamado y controvertido del inicio del siglo XX.

2.2 LA ÉPOCA DE ENTREGUERRAS.

El desarrollo y florecimiento de las nuevas corrientes musicales en Europa fue interrumpido por el inicio de la guerra en 1914. El mundo centró su atención a esta problemática que poco a poco empezó a cobrar la vida de miles de personas y a destruir por completo el viejo continente. La reacción de múltiples figuras políticas a nivel mundial fue instantánea y como era de esperarse la comunidad artística no tardó en enfocar su creación en contra de la tragedia que sacudía al

⁸ HOBBSAWM, Eric. la era del imperio 1875-1914. Editorial crítica. Buenos aires. 2009

mundo entero. Sin embargo, esta postura de rechazo de la comunidad artística no se dio desde el inicio. Como lo relata Morgan⁹ en los primeros momentos de la guerra algunos artistas e intelectuales eran optimistas, confiaban en que el conflicto podría traer algún efecto positivo que permitiría la formación de un nuevo orden social, pero la brutalidad y la banalidad de la guerra terminaron por decepcionar a aquellos que en algún momento mostraron simpatía.

Al final de la primera guerra las condiciones resultaron idóneas para una nueva reorientación cultural, ya que por primera vez la comunidad intelectual y artística compartía las mismas intenciones dentro de la creación de sus obras.

Los múltiples acuerdos firmados tras el final de la “Gran Guerra” y la gran deuda impuesta a Alemania dejaron como resultado un nuevo ambiente de tensión el cual estalló con la llegada de Adolf Hitler al poder de Alemania en 1933 dejando a Europa a puertas del inicio de un nuevo conflicto bélico.

Esta vez la persecución emprendida por el nazismo en Alemania dejó como consecuencia el exilio de varios músicos y compositores en otros países, debido a sus orígenes judíos o el desagrado de los nazis a su música debido a que la consideraban un “símbolo de degeneración y bolchevismo artístico”¹⁰ como es el caso de Arnold Schoenberg y Paul Hindemint quienes viajaron a Norteamérica en busca de refugio.

2.3 INCURSIÓN Y DESARROLLO DE LAS CORRIENTES MUSICALES EN LATINOAMÉRICA.

Durante la primera década del siglo XX diversos compositores latinoamericanos viajan a Europa en busca de conocimientos teóricos que permitan ampliar y

⁹ MORGAN Robert. La música del siglo XX. Madrid España. Ediciones Akal. 1994

¹⁰Ibid.

mejorar su creación musical, “algunos realizan estudios en Francia exactamente en la Schola Cantorum como el caso de Juan José Castro (Argentina), Narciso Garay (Panamá) y Guillermo Uribe Olguín (Colombia).Otros realizan estudios en Italia, como Luis A. Delgadillo (Nicaragua), Juan Bautista Plaza (Venezuela). Unos pocos en España como es el caso de Domingo Santacruz (Chile).”¹¹

En estos lugares conocen de primera mano las diversas corrientes musicales implementadas en ese continente, las cuales son asimiladas y traídas en su regreso a Latinoamérica. Con la llegada de estas nuevas corrientes musicales algunos compositores fueron acogidos por sus ideas “universalistas”, lo cual permitió que estas pudieran ser implementadas y desarrolladas. Mientras que por otra parte otros compositores encontraron rechazo e indiferencia por parte de sus colegas.

Juan Orrego Salas¹² menciona 4 tendencias compositivas en América latina, las cuales se desarrollan entre principios y mitad del siglo XX, estas son: Atonalismo, Neoclasicismo, Romanticismo y Nacionalismo.

2.4 INICIOS Y DESARROLLO DEL DODECAFONISMO EN LATINOAMÉRICA.

En 1934 el dodecafonismo es implementado y practicado por primera vez en América latina por el compositor argentino Juan Carlos Paz quien fue siempre un compositor de vanguardia que basó su vida en el desarrollo de la música contemporánea influenciado principalmente por Bartok y Stravinsky. Paz hacia parte del grupo Renovación, un grupo de compositores comprometidos con el desarrollo de esta música, en el cual discutían, publicaban e interpretaban sus

¹¹ CANDAMIL Juan Alejandro. Tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortua. Tesis de grado. Magister en música. Caracas. 2009

¹² SALAS Juan Orrego. La generación de compositores latinoamericanos: antecedentes y perspectivas. en: interamericanmusicbulletin. vol 32 Washington 1963.

composiciones en diversas salas de concierto en Buenos Aires. Dentro de este grupo se encuentran los hermanos Castro (Jose Maria y Juan José) Gilardi Gilardi y Jacobo Ficher.

En 1936 Paz abandona el grupo para iniciar su inmersión en la música atonal, cabe destacar que sus primeras obras bajo el sistema dodecafónico se escriben tan solo 11 años después de la aplicación de éste por Arnold Schöengber. Al siguiente año funda el grupo “nueva música” con varios de sus alumnos destacados, éste posee características parecidas al grupo anterior, pero en él diferencia la interpretación principalmente de música dodecafónica y serial.

Contemporáneo al desarrollo de la música dodecafónica en Argentina, también se inicia la exploración de este campo en Brasil de la mano del compositor y director alemán Hans-Joachim Koellreutter, quien llega a este país en 1937 huyendo del Nazismo y la posterior guerra. Como relata Paraskevaídis¹³ Kollreutter se convierte rápidamente en una autoridad musical, donde inicia la enseñanza del dodecafonismo sembrando la semilla de la música atonal en una generación de grandes compositores, entre los más destacados están Heitor Villalobos y Claudio Santoro. Allí crea el grupo “Música viva” el cual es considerado grupo hermano de “nueva música” ya que compartían los mismos objetivos artísticos, su principal diferencia se centraba en el enfoque político.

Cerca de 1950 el dodecafonismo se había abierto paso entre las corrientes predilectas entre los compositores latinoamericanos, debido también a que esta corriente es enseñada y divulgada por varios compositores europeos que llegaron a Latinoamérica en calidad de refugiados por la 2da guerra mundial, como es el caso de Richard Eitler (Austria) y Fre Focke (Holanda) en Chile; Andrés Sas (Francia), Rodolfo Holzman (Alemania) en Perú; Hanz Eisler(Austria),

¹³ PARASKEVAÍDIS, Graciela. Música dodecafónica y serialismo en América latina. Disponible en internet: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html>

Gerhard Muench (Alemania) y Rodolfo Halftter (España) en México. Cabe destacar que en este último país influyó mucho la cercanía de Halftter con Arnold Schöengber quien se encontraba en California durante el desarrollo de esta guerra.

Es así como en 1957 durante el 2do Festival Latinoamericano de Composición (Caracas) se hace fuerte esta tendencia, que fue presentada como una respuesta hacia el nacionalismo que por entonces había tomado muchos tintes políticos (falso nacionalismo) en los países de mayor avance musical y a su vez obstaculizaba la idea del “universalismo” que por entonces estaba en boga. La segunda sinfonía (en un movimiento) escrita por el panameño Roque Cordero gana el premio Caro de Boesi durante el mencionado festival, lo cual ratifica la inclinación y el gusto por esta tendencia compositiva dentro de los diferentes participantes y asistentes de estos espacios. Cabe destacar que esta obra no es solo la primera obra dodecafónica premiada en este festival, sino que según el mismo compositor es la primera sinfonía escrita bajo esta técnica, tal como lo relata en su carta a la maestra Adina Izarra.

2.5 PRINCIPALES ASPECTOS DEL CLARINETE EN LATINOAMÉRICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

Como ya se ha mencionado en la justificación de este proyecto, el clarinete ha mantenido su lugar privilegiado entre los diversos compositores de la época clásica, romántica y el siglo XX. En Latinoamérica son varios los compositores que escriben para él, bajo un lenguaje erudito, implementando en sus obras diversos elementos característicos de las corrientes musicales heredadas desde Europa, combinándolas con algunos elementos rítmicos de la música tradicional de su país.

Uno de los factores que influye enormemente en la composición de obras para clarinete en Latinoamérica es la aparición de grandes intérpretes que han ganado gran reputación a nivel mundial, entre ellos mencionamos a Luis Humberto Ramos, Valdemar Rodríguez, Paulo Sergio Santos, Paquito de Rivera y Luis Rossi. Intérpretes a los cuales se les han escrito una gran cantidad de obras. Como un ejemplo, tenemos la tonada y cueca de Carlos Guastavino, la cual fue escrita a Luis Rossi junto a las tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa o el Zarabandeo de Arturo Márquez y madrigal de Mario Lavista, escritas para Luis Humberto Ramos.

En cuanto a la construcción del clarinete, en Latinoamérica se han dado diversos modelos o patentes que permiten mayor facilidad en la ejecución del instrumento, entre ellas tenemos el alargamiento de la llave de sol# del registro intermedio para facilitar los trinos, la ampliación del cuerpo superior y reducción del tamaño del barril que permite solucionar los problemas de afinación, además de los diferentes cambios de posición en los agujeros del cuerpo superior y alargamiento de las chimeneas, que permite que el clarinete no presente inundaciones en los orificios de Si y Do# del registro chalumeau. Estas patentes son exclusivas de los clarinetes construidos por el maestro Luis Rossi, los cuales han tenido gran aceptación por toda Latinoamérica y Norteamérica, convirtiéndolos así en el clarinete icono de esta región.

3. PROPUESTA PARA LA ELABORACIÓN DE LOS ANÁLISIS.

Después hacer una revisión de los procedimientos requeridos para la presentación de un recital como proyecto de grado en diferentes universidades del país y de realizar entrevistas telefónicas con algunos de sus docentes, se han podido encontrar algunos puntos en común referidos a la presentación del documento, el análisis de las obras y el enfoque que este debe tener.

En Colombia las diferentes universidades que ofrecen carreras de pregrado en música otorgan los siguientes títulos:

- Músico.
- Maestro en música.
- Licenciado en música.
- Productor musical.

Dentro de estas carreras existen diversas modalidades para la presentación del proyecto de grado, en ellas se dan espacios como la creación artística, la interpretación musical, los trabajos de investigación y el enfoque pedagógico. Para ello se presentan diversos lineamientos que guían al estudiante en la elaboración de su proyecto. De manera general estas son las modalidades más comunes en las universidades del país.

- Trabajo de creación artística.
- Trabajo monográfico de carácter investigativo
- Pasantía.
- Práctica docente

Bajo la modalidad “trabajo de creación artística” se pueden desarrollar diversos trabajos como interpretación de música clásica o popular, composición, dirección e ingeniería de sonido. Usualmente cada una de estas modalidades posee una guía para la elaboración del documento final.

La elaboración de un recital acompañado de un documento que los sustente hace parte de la modalidad de creación artística, la función del documento bajo esta línea, generalmente es que el autor presente los análisis de las obras seleccionadas. Otro punto en común encontrado durante esta revisión es la realización de una serie de recomendaciones o sugerencias interpretativas, que permitan la solución de pasajes técnicamente complejos de la obra, además de brindar un concepto sobre la interpretación de las obras a los futuros lectores interesados en el montaje de estas.

El intérprete de un recital debe buscar que la ejecución de su repertorio sea acorde a las intenciones del autor, por esta razón es necesario que él tenga conocimientos del contexto social y cultural en el cual cada obra fue escrita, por ejemplo el lugar, año de composición, dedicatoria y aspectos relevantes durante su escritura. Al mismo tiempo, la realización de un análisis estructural y armónico le permite conocer aspectos principales de la interpretación como la identificación de las diversas secciones y los cambios de carácter o dinámica que se presentan en cada una de ellas.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, se genera la necesidad de realizar una propuesta para la realización de los análisis de las obras que componen este trabajo, ya que en la Escuela de Artes Música UIS no existe un documento guía ni un acuerdo consensado por el comité de proyectos de grado para la realización del documento que acompaña al recital.

Los ítems que componen esta propuesta son:

3.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR

En esta sección se plasman los datos generales y más relevantes de la vida y obra del compositor, así como también se describen las características de su música y su inclinación hacia un estilo compositivo.

3.2 RESEÑA

Durante esta sección se ofrece una visión general de la obra, lo que permite al intérprete conocer un poco más del proceso de creación al mismo tiempo que lo sitúa en un contexto socio-cultural, dándole así más criterio para su ejecución.

Se incluyen aspectos generales de la obra como año de composición, estilo de composición, dedicatoria, motivo de composición, definición de los géneros usados y descripción de elementos de la música popular (si los hay), en un texto de carácter narrativo, basado en las propiedades de redacción propuestas en la norma Icontec NTC 1486¹⁴

3.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL.

La identificación de cada una de las secciones de una obra musical, permite al intérprete aumentar su grado de comprensión, lo cual se evidencia directamente en su madurez y criterio para la correcta ejecución de la pieza. Por esta razón es imprescindible la realización de este análisis, en el cual se observan no solo las secciones de la obra, sino también la estructura que usa el autor y las tonalidades que se presenta a lo largo de la misma. También, en este análisis se hace una descripción de los componentes que caracterizan cada sección, al

¹⁴ NTC, 1486. Documentación, presentación de tesis trabajos de grado y documentos de investigación. Instituto de de normas técnicas y certificación. Bogotá. 2008

mismo tiempo se detalla la forma que cada una posee, por ejemplo, forma sonata, rondó, tema con variaciones etc.

Como una herramienta que facilite la realización de estos análisis, se propone la construcción de una tabla, en la cual se note claramente cada una de las secciones que hacen parte de la obra. Para ello, es importante iniciar desde una perspectiva global, la cual, se irá profundizando en cada una de las filas, de esta manera el lector puede identificar fácilmente el inicio y final de cada sección, la cantidad de compases que posee cada una, así como también su plan tonal. Para ello se presenta en el siguiente ejemplo

Tabla 2. Ejemplo. Análisis Tonada. Carlos Guastavino.

Macroestructura	A		B		A'
Microestructura	a	a'	b	c	a''
Compases	1-15	16-25	26-36	36-46	46-62
Tonalidad	Bbm	Bbm	Gb	A C 36- 40	Bbm

Fuente: El autor del Proyecto.

3.3 RECURSOS COMPOSITIVOS MÁS RELEVANTES

A lo largo de la historia de la música existen diversos periodos que se caracterizan por la adquisición de un lenguaje y estilo musical propio, en cada uno de ellos, se presentan varias innovaciones en cuanto a la construcción melódica y armónica, así como también se usan nuevas escalas, acordes, progresiones y patrones rítmicos. Por esta razón, es importante mostrar al lector del documento como el compositor utiliza estos elementos dentro de su creación musical, para ello es pertinente el uso de gráficas, en las cuales se resalten cada

uno de ellos. Anterior a la presentación de estas gráficas, se sugiere hacer una descripción de los elementos que estas poseen, por ejemplo la identificación de motivos, el cambio de texturas, la superposición rítmica, el uso de series o escalas sintéticas, dando más claridad de lo que el autor del proyecto desea evidenciar.

Para el uso de figuras, ilustraciones, o extractos de la partitura se debe tener en cuenta que la calidad de la imagen debe ser óptima, lo que permita al lector ver claramente cada una de las notas que conforman la sección mencionada e identificar fácilmente los elementos que juegan un papel importante en la construcción armónica o melódica. Así mismo, en las extracciones se debe referenciar el número de compas y mostrar las claves. Como se muestra en el siguiente ejemplo.

Figura 1. Ejemplo: Solo de concurso H. Rabaud. Presentación del motivo principal en el clarinete. Sección B.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The score is for measures 60 through 63. The B♭ Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B♭). The music features a melodic line in the clarinet and a supporting accompaniment in the piano. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. The measures are numbered 60, 61, 62, and 63 at the beginning of each measure.







3.4 RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS:

En esta sección el autor del proyecto plantea una serie de recomendaciones basadas en su experiencia durante el análisis, estudio y montaje de cada obra, estas tienen como fin facilitar el montaje a futuros intérpretes, por esta razón, se propone realizar una lista de ítems que permitan al lector identificar y cumplir plenamente las intenciones del compositor.

Así mismo, se puede recomendar una serie de digitaciones que faciliten aún más este proceso a través de una tabla en la que se relacione el pasaje, el compás y la digitación pertinente.

Ejemplo:

Tabla 3. Ejemplo: Digitaciones recomendadas Sonata Francis Poulenc.

Compas	Nota	Digitación
Primer movimiento		
5		
28		
32		

Fuente: VEGA, Carlos Enrique. La música erudita y su evolución vista a través del clarinete como instrumento de concierto. Proyecto de grado Licenciado en música. Bucaramanga. 2014. P.118.

4. ANÁLISIS.

4.1 TRÍPTICO PARA CLARINETE N° 1. ANDRÉS POSADA.

4.1.1 Andrés Posada.

Figura 2. Foto Andrés posada.



Fuente: Andrés Posada. [Fotografía]. Disponible en internet: <http://www.banrepcultural.org/bogot/evento/piedad-bonnett-y-andr-s-posada>

Compositor colombiano nacido en Medellín en 1954. Su música, que abarca casi todos los géneros, ha sido interpretada en Colombia y Europa pero según el mismo compositor¹⁵ ha tenido gran aceptación dentro de Latinoamérica y EE.UU ya que algunas de sus obras han sido comisionadas y estrenadas por el ensamble de New York Chamber Winds y la compañía de danza contemporánea Aglaia de la misma ciudad.

¹⁵ POSADA, Andrés. Trípticos uno y dos para clarinete solo. Universidad Eafit-Casa Jayes. Editorial kimpres. Bogotá, Colombia. 2009.

Inició sus estudios musicales en la Universidad de Antioquia y en la escuela superior de música de Medellín. En 1981 viaja a Nueva York a realizar sus estudios de pregrado y maestría en composición en el Mannes College Of Music bajo la tutela de Leo Edwards y Peter Stearns. Allí También estudió dirección orquestal con bajo la guía de Jacob Kreisberg.

Como compositor ha representado a Colombia en múltiples festivales y encuentros de música en Latinoamérica desde 1989, en ellos se han estrenado algunas de sus obras como el *6 por 6 para quinteto de vientos y percusión*, estrenado en el marco del XVIII festival de la Habana Cuba en septiembre de 2003. Así mismo ha participado como jurado en algunos concursos como el premio Ibero-americano de música “Tomas Luis de victoria” en Sao Paulo, Brasil en mayo de 2002, o el II premio de composición Casa de las Américas en la Habana, Cuba en Abril de 2007.

Entre 1989 y 1992 dirigió el laboratorio de música electrónica Jacqueline Nova de la Universidad Autónoma de Manizales.

Co-fundador de la facultad de música de la universidad Eafit en 1998, desde allí organizó el XII foro de compositores del Caribe, el cual se realizó en esta Universidad del 3 al 10 de Octubre de 2002, actualmente es miembro del colegio de compositores latinoamericanos de música de arte, como también es el jefe del Departamento de música de la Eafit.

4.1.2 Reseña. En 1981 durante el inicio de su estadía en Nueva York como estudiante del Mannes College of Music, Andrés Posada empieza a descubrir un mundo nuevo de sonoridades y formas de composición, gracias a su maestro Leo Edwards, quien en su primera clase le muestra Música para Cuerdas, Percusión y Celesta de Bela Bartok. Según Posada^(*) en esta obra, llama su atención que algunas de las reglas que él consideraba fundamentales e inquebrantables de la música erudita podían pasarse por alto, como en el caso del uso de 5tas y 8vas paralelas.

Debido a ello, Posada empieza a explorar y a escribir fascinado por el uso de las quintas, algo que se ve reflejado en la construcción armónica de este tríptico, que en definitiva “es el resultado de todo ese descubrir”^(*) en sus inicios como estudiante de composición en Nueva York.

El Tríptico N°1 para clarinete fue escrito por encargo del clarinetista Brian Farias en 1981 y fue estrenada en el Mannes College of Music el siguiente año, aunque esta obra está dedicada al clarinetista Jorge Alberto Gaviria, quien actualmente se desempeña como profesor de clarinete en la Universidad Eafit en Medellín, Colombia.

El término tríptico es más implementado en las artes plásticas, ya que con este nombre fueron bautizadas las pinturas elaboradas en tres paneles, las cuales poseen su escena principal en el centro, resguardada a su vez por las adyacentes. Este formato es muy común en las pinturas flamencas del siglo XV y XVI y está compuesto por tres escenas que guardan una relación temporal entre sí.

^(*)POSADA, Andrés. Entrevista. Medellín, Antioquia. Observación inédita. 2014

^(*)Ibid.

Generalmente la escena principal representa cualquier tipo de suceso, pero las escenas adyacentes representan escenas del pasado (panel izquierdo) y el futuro (panel derecho).

4.1.3 Análisis Estructural.

1er Movimiento

Tabla 4. Análisis primer movimiento, Tríptico para clarinete.

Sección	Exposición	Desarrollo	Re exposición
Macroestructura	A	B	A'
Microestructura	a	b	a'
Compases	1-11	12-38	39-50
Tonalidad	No aplica		

Estructuralmente esta pieza posee una forma ternaria, en la cual Posada presenta en la exposición los elementos rítmicos y melódicos que serán implementados a lo largo de todo este movimiento. Esta exposición posee un carácter ágil y muy rítmico que se caracteriza por la acentuación de las semicorcheas, las cuales están agrupadas de en bloques de 2 y 3, generando una sensación de amalgama en un compás de 12/16.

La sección B posee un carácter completamente contrastante, ya que el autor realiza una aumentación de las figuras rítmicas. En ellas mantiene los motivos implementados durante la exposición, alternados con una nueva estructura rítmica, con estos motivos Posada empieza a transponer por diferentes tonalidades mediante el uso de cromatismos y quintas, en pocas palabras el autor realiza un desarrollo de los motivos presentados en la sección anterior.

Por último, Posada realiza una re exposición de la sección A, pero en esta ocasión esta re exposición la escribe dos octavas más agudo, al mismo tiempo que pasa por diferentes tonalidades y concluye con el motivo rítmico implementado durante la sección B.

2do Movimiento.

Tabla 5. Análisis 2do movimiento.

Forma: Ternaria

Macroestructura	A	B	A'
Microestructura	a	b	A'
Compases	1-14	15-22	23-32
Tonalidad	No aplica		

Esta segunda pieza del tríptico posee un carácter completamente contrastante comparado con el movimiento anterior, a un lado dejamos ese *Allegretto con fuoco* para entrar en un *adagio* de carácter religioso.

Estructuralmente este movimiento es idéntico al primero, ya que presenta una forma ternaria en la cual se realiza una exposición (A) un periodo (B) que se caracteriza por la adición de notas y una re-exposición (A') con los mismos elementos rítmicos y notas de la exposición. Cabe resaltar que cada una de las secciones no guarda una relación simétrica, ya que poseen una cantidad diferente de compases.

3er Movimiento.

Tabla 6. Análisis 3er movimiento.

Macroestructura	A		B	Coda
Microestructura	Introducción	A	B	Coda
Compases	1-2	3-13	14-32	36-39
Tonalidad	No aplica			

Este movimiento posee un carácter ágil y dinámico, en el cual Posada usa un patrón rítmico constante que es desarrollado a través de diversas tonalidades. Aquí se puede observar que en su introducción pasa lo mismo que en los movimientos anteriores, es decir, se presentan los motivos rítmicos y melódicos que se desarrollan a lo largo de las siguientes secciones. Al finalizar posada presenta una coda en la cual sintetiza todos los elementos usados a lo largo de toda la obra, conectando así los tres movimientos.

4.1.4 Recursos Compositivos más relevantes. Como se había mencionado en la reseña de esta obra, Andrés posada se encontraba fascinado por el uso de armonías no tradicionales y la implementación de acordes tríadicos a partir de 4tas y 5tas. Es por esto que la obra no posee una tonalidad definida, más bien, está escrita bajo el uso de una tonalidad axial en la cual Sol es el centro sonoro.

1er Movimiento:

A lo largo de esta pieza se puede observar que el autor implementa diversos patrones rítmicos, un ejemplo claro se encuentra durante la exposición, en ella Posada propone la agrupación de semicorcheas en bloques de 2 y de 3. Este es el elemento principal de toda la sección A, el cual desarrolla a través de diversas tonalidades hasta llevarlo al clímax.

Figura 3. Introducción Tríptico para clarinete 1er movimiento.

Allegretto con fuoco

f *r*ítmico

Exposición. Motivo rítmico principal

mf *subito*

p

Figura 4. Transposición a diversas tonalidades del motivo rítmico.

f

pp

crescendo...

f

La implementación de un nuevo patrón rítmico combinado con las agrupaciones de corcheas, permiten al autor crear un cambio de carácter en la siguiente sección (B). Aunque el pulso sigue siendo el mismo, la aumentación rítmica del motivo principal permite generar este efecto. Así mismo se puede identificar fácilmente como el autor transpone a diferentes tonalidades, mediante la construcción de acordes triádicos a base de quintas y cuartas. En algunos compases se también se observa como el compositor implementa progresiones básicas de la armonía tradicional.

Figura 5. Inicio Sección B.

The image shows a musical score for the beginning of Section B. It consists of two staves. The top staff is in 6/8 time and features a melodic line with dynamic markings *f*, *mp*, and *mf*. A green oval highlights a specific rhythmic motif in the latter part of the staff. The bottom staff is in 6/8 time and features a melodic line with dynamic markings *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*, and *mf*. Two orange ovals highlight specific melodic phrases in the first two measures of this staff. Below the staves, there are two legends: an orange circle followed by the text "Aumentación, motivo Principal" and a green circle followed by the text "Construcción de acordes por 4tas y 5tas. Nuevo motivo rítmico."

A lo largo de los 26 compases de esta sección se encuentra básicamente el uso de los mismos elementos rítmicos, melódicos y armónicos, pero hacia el final de la misma, Posada deja al clarinete tocando en su registro agudo, mientras modula conduciendo así toda la tensión armónica que concluye con la re exposición del motivo principal de la sección A. Pero, en esta ocasión la re exposición del tema no es idéntica, ya que el autor transpone el mismo motivo mediante el uso de 2das y 7mas descendentes para resolver luego en el motivo rítmico presentado en la sección B y llevando este movimiento a su nota central: Sol.

Figura 6. Re exposición motivos principales (A) y (B)

○ Re exposición Motivo principal. ○ remembranza motivo característico sección B
Retorno al centro sonoro: Sol

2do Movimiento.

Esta segunda pieza posee la misma estructura del primer movimiento, así como también su construcción melódica posee las mismas características, ya que el autor, se basa nuevamente en el uso de 4tas y 5tas de manera ascendente y descendente. Pero principalmente llama la atención el uso de dos elementos durante la exposición de esta pieza.

El primero es el uso frecuente de las notas Do-Fa-La-Re y Sol con las cuales Posada construye las diferentes frases a lo largo de los 14 compases de esta sección. El segundo es el uso de las mismas figuras rítmicas en diferente orden, que en algunos casos se presentan como espejos del motivo anterior.

Figura 7. Inicio II movimiento, Uso de las Notas Do-Fa-La-Re-Sol e implementación de espejos rítmicos.

Adagio religioso, ♩=56

Espejo (retrogradación de la rítmica)

pp p pp pp mp

8 pp

Para terminar esta sección posada nos lleva a un clímax en la que la nota sol es el punto más alto para descender con las notas presentadas en la exposición y concluir esta sección con la aparición de una nueva nota Si bemol que se presenta como un antecedente de lo que sucederá a la siguiente sección.

Aunque la sección B no posee un carácter contrastante se puede evidenciar que en ella existe un cambio en las figuras rítmicas, a un lado se deja las blancas y negras para construir melodías basadas en corcheas y negras con puntillo. Así mismo Posada propone un nuevo patrón rítmico con el cual incluirá progresivamente diversas notas en la melodía

Figura 8. Adición de notas en la sección B.

○ Final de la sección A y antecedente de la inclusión de nuevas notas.
 ● Adición de notas en la sección B
 □ Implementación de Nuevo patrón rítmico

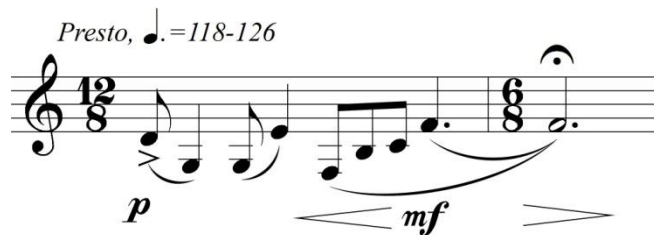
Para concluir esta pieza el autor retoma el uso de las figuras rítmicas implementadas en la exposición al mismo tiempo que vuelve a las notas principales (Do-Fa-La-Re y Sol). Cabe mencionar que en este movimiento es más claro el uso de una nota central, ya que si se analiza de una manera global se encuentra que en esta pieza se presenta de una forma vaga el uso de la nota Sol como centro de todo el movimiento.

Figura 9. Retorno a las notas y figuras principales (re exposición)

3er Movimiento.

Básicamente este movimiento posee las mismas características de los movimientos anteriores, en él se puede notar que el autor nuevamente implementa la construcción armónica mediante el uso de 4tas y 5tas, como también la transposición a diferentes tonalidades con el uso de un patrón rítmico que se repite, el cual presenta durante la introducción.

Figura 10. Exposición del motivo principal durante la introducción del 3er movimiento.



Durante la sección A Posada vuelve a transponer basado en este patrón rítmico, que concluye en una nueva armonía a través de cromatismos, 2das ascendentes y 7mas descendentes. Solo al final de esta sección el autor implementa un patrón rítmico diferente que concluye en un calderón y da paso a una nueva sección.

Retomando el motivo rítmico de la introducción Posada inicia nuevamente a transponer mientras conduce la melodía a los registros extremos del instrumento a partir de la construcción de acordes. Pero, llama la atención que en esta ocasión no se usan acordes tríadicos sino acordes suspendidos y que en algunos momentos se mantiene una relación de 5tas entre las nuevas tonalidades.

Figura 11. Uso de acordes disminuidos y Modulación a través de 5tas.

The musical score for Figure 11 consists of two staves. The top staff begins at measure 14 with a 12/8 time signature and a key signature of one flat. It features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a green label *Fsus4* above the notes. The bottom staff starts at measure 15 with a dynamic marking of *mp*. It contains several measures with green labels *Csus4*, *Gsus4*, and *Dsus4* above the notes. The dynamics in the bottom staff are *mp*, *mf*, *f*, and *p sub.* respectively.

En los siguientes compases el compositor mantiene esta tendencia de usar diversos acordes suspendidos, aunque no siempre lo hace en relación de 5tas ni concluyendo por cromatismos, pero esencialmente la idea de transponer por todo el registro se mantiene, aunque en algunos momentos aparecen motivos del primer movimiento, lo cual permite enlazar la obra.

Figura 12. Remembranzas 1er movimiento.

The musical score for Figure 12 is a single staff starting at measure 18. It features a melodic line with three specific motifs circled in green. The dynamics are *f sub.*, *p sub.*, and *f sub.* respectively.

Para finalizar Posada expone los elementos básicos que conforman esta pieza, los cuales se exponen a modo de arpeggios que se emplean durante todo el registro del clarinete y que culminan nuevamente en la nota principal de toda la obra: Sol.

Figura 13. Coda

The image shows a musical score for a Coda section, consisting of two staves of music. The first staff begins at measure 33 and ends at measure 35. It starts in 12/8 time and changes to 3/2 time at measure 34. The dynamics are *pp* (pianissimo) at the start and *f* (forte) at the beginning of measure 34. The second staff begins at measure 36 and ends at measure 39. It starts in 12/8 time and changes to 3/2 time at measure 38. The dynamics are *p* (piano) at the start, *ff* (fortissimo) at the beginning of measure 38, *p* (piano) at the beginning of measure 39, *pp* (pianissimo) at the beginning of measure 40, and *ff* (fortissimo) at the end. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents and slurs.

4.1.5 Recomendaciones interpretativas

- Durante el primer movimiento de esta obra, es importante resaltar la agrupación de semicorcheas haciendo énfasis en la primera de cada grupo, esto con el motivo de hacer evidente el juego de amalgamas presentado durante la exposición (2+2+3+3+2) y permitir que el oyente identifique fácilmente este motivo, el cual se irá presentando a lo largo de todo este movimiento.
- Aunque en el primer movimiento la indicación de tempo es bastante clara $\downarrow = ca. 66$ según Posada^(*) se puede tocar a una mayor velocidad, ya que con esto el carácter de la introducción será más enérgico y permitirá hacer más contraste en las siguientes secciones.
- En la segunda sección se observa un carácter contrastante debido a la aumentación de las figuras rítmicas, a pesar de que esta sección es casi

^(*)POSADA, Andrés. Entrevista. Medellín, Antioquia. Observación inédita. 2014.


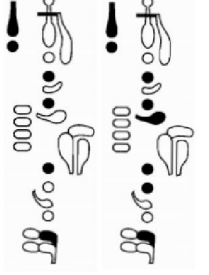
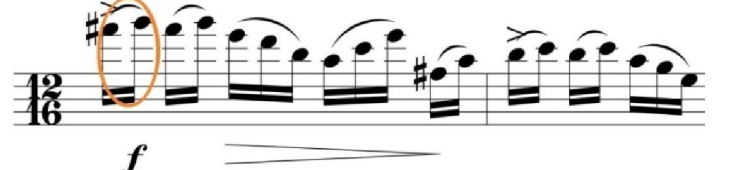
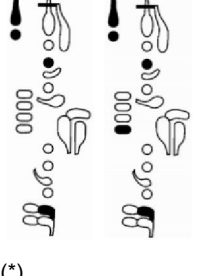
lírca no es recomendable hacer uso del rubato, Ya que según el autor^(*) se debe respetar al máximo el pulso y evitar la interrupción de las frases.

- El uso de figuras de mayor duración acompañado de dinámicas más pequeñas durante el segundo movimiento, fácilmente podrían situar al intérprete en un contexto romántico, pero, según el mismo autor^(*) esta pieza posee un carácter místico y contemplativo. Por esta razón es importante interpretar este movimiento con un sonido más oscuro y de forma más libre, sin caer en el uso excesivo del rubato.
- Es sumamente importante tener claro que todas respiraciones deben ser muy grandes en este movimiento, ya que debido a la construcción de las frases y la indicación de tempo es difícil pasar al plano interpretativo cuando la mente está enfocada en superar esta exigencia física.
- Durante el tercer movimiento es la estructura rítmica es la base fundamental, por tal razón se sugiere tener especial cuidado durante la exposición del motivo principal, haciendo énfasis en la acentuación de cada grupo de 3 corcheas.
- Durante el inicio del tercer movimiento se recomienda interpretar de forma fiel los matices implementados por el autor, de esta manera se puede generar la sensación auditiva de dos instrumentistas ejecutando el pasaje.

^(*)Ibid.
^(*)Ibid.

6.1.4.1 Digitaciones recomendadas para la ejecución de esta Pieza.

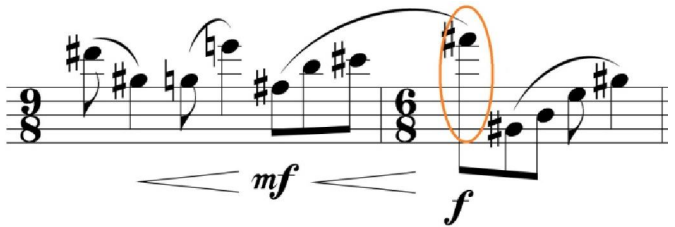
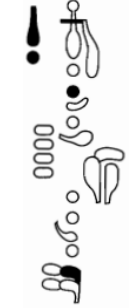
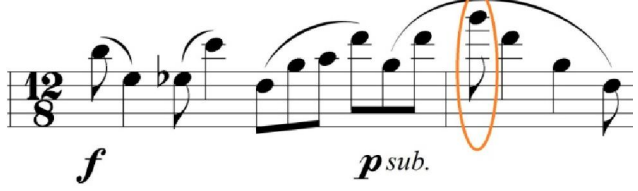
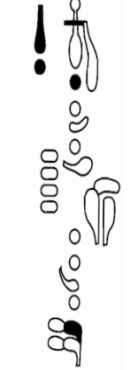
Tabla 7. Digitaciones tríptico 1er movimiento

Compás	Pasaje	Digitación
16		 <p>(*)</p> <p>Ab - G</p>
38		 <p>(*)</p> <p>F# - G</p>

(*)Fuente: OPPERMAN, Kalmen. The new extended working range for clarinet. Editado por Carl Fischer. Nueva York 2004. p.19-20

(*)Ibíd.,p.20-21

Tabla 8. Digitaciones tríptico 3 movimiento.

Compás	Pasaje	Digitación
7		 <p>(*)</p>
18		 <p>(*)</p>

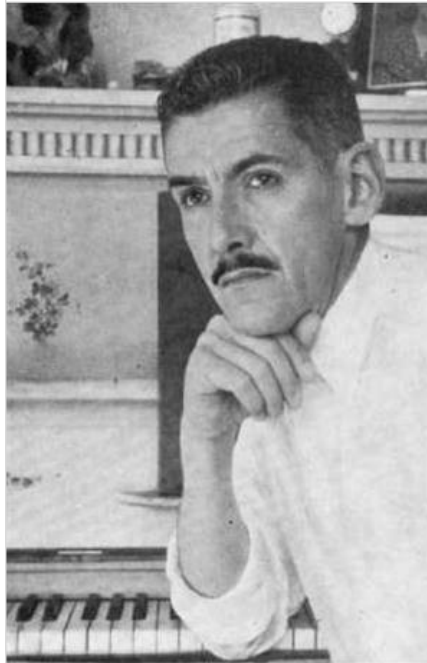
(*) Ibíd., P. 18

(*) Ibíd., p.20

4.2 TONADA Y CUECA. CARLOS VICENTE GUASTAVINO.

4.2.1 Carlos Vicente Guastavino. (1912-2000)

Figura 14. Foto, Carlos Vicente Guastavino.



Fuente: MANSILLA, Gentileza. Carlos Guastavino. [Fotografía]. Disponible en internet: <http://www.lanacion.com.ar/1461757-a-cien-anos-del-nacimiento-de-guastavino>

Compositor argentino nacido el 5 de Abril de 1912 en Santa Fé, ciudad capital de la provincia del mismo nombre. Su inclinación hacia la música empieza desde muy temprano en el seno familiar, influenciado por sus padres quienes ejecutaban la guitarra y el mandolín. Una vez realizado sus estudios musicales en esta ciudad, se traslada a Buenos Aires a los 26 años donde perfecciona sus estudios de piano con la maestra Esperanza Lothringer y composición con Athos Palma y Germán de Elizalde. Esto al mismo tiempo que realizaba sus estudios de ingeniería Química en la Universidad Nacional del Litoral.

En 1940 obtuvo por unanimidad el Premio Municipal de Música, otorgado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, lo que le permitió realizar diversas giras por países limítrofes como pianista y compositor. Invitado por la BBC realizó diversos conciertos en Londres entre 1947 y 1949 donde la orquesta sinfónica de esta organización estrenó sus tres romanzas argentinas bajo la dirección de Walter Goher. Años más tarde realizó diversos conciertos en la URSS y china donde presentó algunas de sus obras para piano.

Sus composiciones se caracterizan por el uso del lenguaje romántico confinado por su técnica impresionista como resultado de la influencia de compositores europeos como Debussy, Ravel, Granados y Rachmaninoff. Según Marinis¹⁶ En su música se destaca la implementación de diversos ritmos folclóricos de su país arraigados en una tradición romántica, algo completamente contrastante a la música creada por sus compatriotas y contemporáneos como Alberto Ginastera o Juan Carlos Paz, quienes preferían el uso de elementos propios de la “nueva música” como el atonalismo o serialismo,

Según Vilo¹⁷ A lo largo de su vida Guastavino compuso cerca de 460 obras, principalmente para piano, guitarra, coro y voz, en ellas implementó siempre armonía tradicional y se destacó por la construcción de melodías intensas de carácter íntimo y profundo.

Carlos Guastavino recibió diferentes premios y reconocimientos importantes a lo largo de su vida, algunos de los más sobresalientes son:

El Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires por sus canciones de cámara, un premio del Ministerio de Argentina, Premio de la Comisión de Cultura de la

¹⁶ MARINIS, Dora y otros. Fundación ostinato. Carlos Guastavino. [En línea] Disponible en internet: <http://ostinato.tripod.com/guas.html>

¹⁷VILO, Carlos. Carlos Guastavino. Fundación Carlos Guastavino. [En línea]. Disponible en internet: <http://carlosguastavino.org>

provincia de Santa Fe por sus canciones, "Vosotras" revista premio por su Canción de Navidad, y un Premio de la Organización de los Estados Americanos y el Consejo Interamericano de Música como reconocimiento a su destacada actividad creativa

4.2.2 Reseña. Carlos Vicente Guastavino se destacó a lo largo de su vida por ser un compositor romántico y nacionalista, comprometido con el la evolución de la música tradicional a través de la implementación de elementos compositivos extraídos de la música occidental como la estructura construcción melódica y tratamiento armónico. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en esta obra, la cual fue compuesta en 1966 y escrita para el gran clarinetista argentino Luis Rossi, cuando este apenas contaba con 20 años de edad.

La tonada es un género musical folclórico del sur del continente, caracterizado por el uso de compases de subdivisión ternaria ($6/8$ o $3/8$) que en la mayoría de las veces alternan con compases de subdivisión binaria ($2/4$ o $3/4$), posee un carácter lírico basado en textos o poesía, en algunas provincias del nororiente de Argentina como San Luis, San Juan, o Mendoza la tonada es el verso y la música de cualquier tipo de canción.

La cueca es una danza de parejas de procedencia española, la cual se esparce por todo el continente suramericano y sufre diversas modificaciones en su nombre y música dependiendo de la región, en Argentina es de carácter lírico acompañada de la guitarra. Su métrica generalmente está a $6/8$ y posee alrededor de 40 a 48 compases dependiendo de la coreografía, la cual se caracteriza por ser un baile circular donde el hombre lleva en su mano un pañuelo que hace girar mientras danza, su pareja se mantiene erguida realizando diversos movimientos con pasos cortos, zapateo y pequeños saltos.

4.2.3 Análisis estructural y armónico.

Tonada

Tabla 9. Análisis estructural de la tonada.

Macroestructura	A		B		A'
Microestructura	a	a'	b	c	a''
Compases	1-15	16-25	26-36	36-46	46-62
Tonalidad	Bbm	Bbm	Gb	A C 36- 40	Bbm

Estructuralmente, esta pieza tiene una forma ternaria simple, forma muy común dentro de la música folclórica. En ella se puede observar que el autor hace uso de la armonía tradicional de una forma estilizada, implementando grados sustitutos, resoluciones cromáticas y modulaciones. Elementos característicos del periodo romántico y que Guastavino usa a lo largo de toda su producción musical.

Esta pieza está escrita en 6/8, su melodía está construida por grado conjunto, posee un carácter melancólico y lírico como se puede constatar en la primera indicación. *“Moltocantabile con intimo sentimento”*

La sección A está construida por dos semiperiodos, en los cuales se expone el motivo principal 2 veces, pero vale aclarar que no se hace de manera idéntica y que no poseen simetría en cuanto a la cantidad de compases. Ya que la exposición (a) posee 15 compases y su variación (a') posee 10.

La sección B posee el mismo carácter melancólico pero en ella el piano toma el papel principal de la melodía mientras el clarinete acompaña con algunas notas en el registro grave, es indispensable resaltar que el autor empieza un desarrollo

armónico realizando prestamos modales y conduciendo la armonía a diversas tonalidades, al mismo tiempo que se ejecutan diversas variaciones del pulso.

Esta sección está conformada por dos semiperiodos (b y c) que tampoco guardan simetría entre sí, pero que son fáciles de identificar ya que presentan nuevos elementos melódicos y rítmicos.

Para finalizar Guastavino re expone el motivo principal de la tonada A' (a''), esta vez el clarinete es el encargado de ejecutarlo de manera completa, pero la principal variación se encuentra el contrapunto que presenta en el piano que junto a la melodía lleva esta pieza a su clímax para luego ir muriendo con figuras rítmicas cada vez más largas.

Cueca.

Tabla 10. Análisis estructural de la cueca

Macroestructura	Intro.	A			A'		
Microestructura		a	b	b'	a	b	b''
Compases	1-16	16-20	21-24	25-28	29-32	33-36	37-40
Tonalidad	Fa Mayor						

Pte	A''	
	b	b''
40-46	47-50	51-54
Fa Mayor		

Esta pieza posee un carácter contrastante con la anterior, está escrita en compás de 6/8 y posee una armonía más básica.

La introducción es un juego rítmico construido de forma cromática basado en semicorcheas y posee como pedal la nota Do, esta sección es una invitación a la

danza que inicia el clarinete solo y es complementada por el piano usando el mismo motivo.

A lo largo de toda pieza se puede notar la constante repetición del motivo principal, que es iniciado por el piano y complementado por el clarinete. Esta melodía está llena de adornos, posee un carácter alegre y festivo ya que como se dijo anteriormente es una danza, la cual se caracteriza por saltos y pequeños pasos que hace la mujer. Cada una de las secciones está construida por pequeños semiperiodos que guardan una relación simétrica en cuanto a la cantidad de compases. Las repeticiones del motivo no son idénticas, ya que al final de la frase (b') el autor realiza una variación de la melodía.

4.2.4 Recursos Compositivos más relevantes. Armónicamente se observa que en esta obra, a pesar de tener un centro tonal establecido, Guastavino implementa diversos acordes sustitutos que son conducidos a través de cromatismos, como resultado de su inclinación romántica e impresionista.

En la sección A, Guastavino expone el motivo melódico principal que se encuentra repartido entre los dos instrumentos, su construcción se da por grado conjunto, posee un carácter muy lírico y en él se implementan figuras rítmicas de larga duración, algo característico de la música folclórica cantada.

Armónicamente es fácil notar que Guastavino implementa una progresión armónica tradicional, que se caracteriza por el uso de acordes sustitutos creando así un efecto de vaguedad armónica. Esto se puede evidenciar en la sustitución constante del acorde fundamental por el sexto grado.

Figura 15. Uso de acordes sustitutos en la Tónica.

The musical score for Figure 15 is in 6/8 time. The right hand (treble clef) has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand (bass clef) provides harmonic support with a piano (*p*) dynamic and a performance instruction of *con molta accuratezza ritmica*. The bass line features four chords: Cm°, F7, Gb, and Bbm. The Gb chord is circled in orange. The overall mood is *molto cantabile con intimo sentimento*.

Melódicamente la sección B posee los mismos elementos en su construcción, pero es aquí donde el compositor empieza a jugar con la armonía de esta pieza, ya que tomando como base el intercambio modal entre Si bemol menor y Si bemol mayor, conduce la armonía a otras tonalidades como se puede notar en los compases finales del semiperiodo (b) y el inicio del (c).

Figura 16. Inicio de modulación a partir del préstamo modal sección B.

The musical score for Figure 16 is in 6/8 time. The right hand (treble clef) has a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand (bass clef) provides harmonic support with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a performance instruction of *Poco piu animato*. The bass line features four chords: Bb, Abm, Db, and Gb. The Gb chord is circled in red.

Como se puede notar en esta gráfica el autor conduce la armonía a través de progresiones sencillas. En este caso se observa el uso del segundo y quinto grado que resuelven a la nueva tónica (Sol bemol); esta herramienta se repite a lo largo de toda la sección B, resolviendo a otras tonalidades como La mayor y

Do mayor. Con base en este último acorde el autor vuelve a la tónica, para realizar una re exposición del motivo principal.

En esta ocasión el clarinete interpreta toda la melodía mientras el piano realiza una serie de contrapuntos enmarcados en el uso de herramientas de conducción melódica clásicas de la armonía tradicional, como apoyaturas armónicas, notas de paso y notas cercanas. Su armonía posee las mismas características, solo que al final juega con la resolución al acorde principal, extendiendo así la tensión armónica hasta concluir con el clarinete en la tónica.

Cueca. Durante el desarrollo de esta pieza sobresale el uso de motivos rítmicos muy propios de la danza, que inicia con un motivo lleno de semicorcheas, en las cuales se realiza una escala cromática en los tiempos fuertes mientras es adornada con las demás notas. Este movimiento melódico es imitado por el piano y en él se observa que este motivo está construido bajo una nota pedal: Do.

Figura 17. Imitación del movimiento melódico expuesto por el clarinete.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Clarinet in B \flat and Piano. The Clarinet part begins with a melodic line in the first measure, marked *p*. The Piano part is silent in the first measure. In the second measure, the Piano part begins with a rhythmic accompaniment. In the third measure, the Piano part imitates the melodic movement of the Clarinet. The second system is for B \flat Cl. and Pno. The B \flat Cl. part begins with a melodic line in the first measure, marked *p*. The Pno. part is silent in the first measure. In the second measure, the Pno. part begins with a rhythmic accompaniment. In the third measure, the Pno. part imitates the melodic movement of the B \flat Cl.

En la exposición del motivo principal se puede observar que existe un dialogo entre los dos instrumentos ya que este motivo es iniciado por el piano y seguido por el clarinete en los siguientes compases. Seguidamente el clarinete presenta un nuevo motivo, sobre el cual se realizar una pequeña variación.

Figura 18. Exposición del motivo principal.

The musical score for Figure 18 is presented in two systems. The first system begins at measure 16 and features a piano accompaniment with the instruction *f. allegro*. The second system begins at measure 19. The music is written in G major and 2/4 time. The piano part consists of chords and rhythmic patterns that support the vocal melody.

Figura 19. Exposición del nuevo motivo.

The musical score for Figure 19 is presented in two systems. The first system begins at measure 21. The music is written in G major and 6/8 time. The piano part consists of chords and rhythmic patterns that support the vocal melody.

Fuente: El autor del proyecto

A lo largo de toda la pieza estos motivos se repiten pero en el compás 41 se presenta un pequeño episodio que permite que la música haga una pequeña pausa para retomar nuevamente con el segundo motivo y terminar la pieza de forma enérgica.

Cabe resaltar que aun cuando la pieza se repite constantemente, el autor deja a libertad del intérprete la interpretación del final ya que como se observa en la partitura se puede hacer un pequeño *rit.* en una dinámica suave o resolver con una dinámica fuerte y decidida.

4.2.5 Recomendaciones interpretativas.

- Para la interpretación de la tonada se debe tener en cuenta que posee un carácter lírico y romántico, por tal razón se sugiere tener especial cuidado en las apoyaturas, estas deben interpretarse de manera tranquila y dulce evitando sobre todo su ejecución sorpresiva generando sobresaltos en la melodía que cortan la construcción melódica y el carácter.
- Es indispensable identificar los pasajes en los que el clarinete toma un papel secundario, para permitir que el piano pueda exponer fragmentos de la melodía especialmente en la sección B donde el clarinete se mantiene en el registro grave.
- Durante la re exposición del motivo (a'') la melodía que interpreta el clarinete es llevada a su clímax en el registro medio. Por tal razón se debe tener mucho cuidado con las características del sonido en las dinámicas *forte*, generalmente allí el color cambia y pasa a ser muy brillante. Por esta razón se recomienda mantener la posición de la lengua adelante, lo cual permite conservar la calidad del sonido.
- La introducción de la cueca se basa en un juego de semicorcheas que se desarrolla en una escala, por tal razón es importante resaltar las notas de esta, respetando el tenuto que aplica el autor y diferenciándolas de las notas de adorno.

4.3 TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO. BLAS EMILIO ATEHORTÚA. OP. 165 N°1

4.3.1 Blas Emilio Atehortúa.

Figura 20. Foto Blas Emilio Atehortúa.



Fuente: RESTREPO, Hernán. Blas Emilio Atehortúa. [Fotografía]. Disponible en internet: http://www.eltiempo.com/Multimedia/galeria_fotos/colombia8/GALERIAFOTOS-WEB-PLANTILLA_GALERIA_FOTOS-13181342.html

Compositor colombiano nacido en Santa Elena, Antioquia, el 22 de octubre de 1943. Actualmente es uno de los principales referentes de la música erudita Latinoamérica y el compositor colombiano más destacado a nivel internacional.

En sus composiciones se destaca el uso de elementos musicales típicos del barroco bajo un lenguaje contemporáneo, en ellas implementa diversas técnicas de composición aprendidas durante su ciclo como estudiante con grandes compositores de nivel mundial.

Inició sus estudios musicales con algunos docentes de forma particular. En 1953 ingresa al conservatorio de la escuela de Bellas Artes en Medellín, durante esta etapa inició sus primeros trabajos musicales escribiendo con las características de algunos periodos como el barroco clasicismo y romanticismo. En 1959 viaja a Bogotá para iniciar sus estudios en el conservatorio de la Universidad Nacional donde aprende los aspectos principales de instrumentación y composición bajo la guía de Fabio Gonzales Zuleta, Andrés Pardo Tovar y José Rozo Contreras.

En 1963 la fundación di Tella y Rockefeller le otorgan una beca conjunta para perfeccionar sus estudios de composición en el centro de Altos Estudios Musicales del instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. En esta institución tiene la posibilidad de compartir con diversos compositores jóvenes de Latinoamérica, así como también recibe clases con grandes compositores de talla mundial como Aaron Copland, Luigi Dallapicola, Alberto Ginastera, Bruno Maderna, Ricardo Mallipiero, Oliver Messiaen, Iannis Xenakis entre otros.

Dos años más tarde patrocinado por la fundación Ford mediante una beca de intercambio cultural en Norteamérica, en 1966 regresa al Centro de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires.

En 1971 gracias al primer puesto que recibe su obra *Apu Inca Atawalpaman Op. 50* en el concurso nacional de composición, Blas Emilio Atehortúa empieza a ser reconocido como uno de los principales compositores de Colombia y Latinoamérica, este premio lo ganaría dos veces más con sus obras *Tempo Americandina Op. 69* Y *Kadish Op. 107*.

Como docente, ha hecho parte de diversas universidades de nuestro país, en algunas de ellas ha sido director de la facultad de música como en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Industrial de Santander. También ha sido

docente y director invitado por la Universidad Simón Bolívar en Caracas Venezuela y asesor del sistema nacional de orquestas de este país.

4.3.2 Reseña. Las Tres piezas para clarinete solo fueron escritas en 1990 por el maestro Blas Emilio en Caracas Venezuela, mientras se desempeñaba como docente de composición dentro del Sistema nacional de orquestas sinfónicas de este país. Esta obra está dedicada al gran clarinetista argentino Luis Rossi, quien según el mismo compositor^(*) se acerca para enseñarle los clarinetes que eran construidos por él, es tanto el gusto del maestro por el sonido y color que estos ofrecían que se compromete a escribirle una obra en la cual se pueda mostrar el virtuosismo del solista bajo una gran exigencia técnica, al mismo tiempo que permita observar las cualidades y virtudes de estos clarinetes, como el balance entre un registro y otro.

4.3.2 Análisis Estructural:

Blas Emilio Atehortúa en diferentes entrevistas o conferencias se define como un compositor neoclásico, ya que en varias de sus obras utiliza elementos armónicos característicos de la música del siglo XX o contemporánea basado en estructuras clásicas y barrocas.

“Los elementos tonales de la obra de Atehortúa están más ligados a la tonalidad axial que preserva la jerarquía de los sonidos sin que estos estén comprometidos con una progresión armónica”¹⁸(excepto en la segunda pieza que es completamente serial) cada una de las piezas está escrita bajo una estructura definida en épocas antiguas. Las piezas están escritas en el siguiente orden:

(*) ATEHORTÚA, Blas Emilio. Entrevista. Bucaramanga, Colombia. Observación inédita 2013

¹⁸CANDAMIL GUTIERREZ, Juan Alejandro. Tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa. Tesis de grado Magister en música. Caracas. Universidad Simón Bolívar. 2009. p. 20

- Toccata
- Passacaglia
- Rondó

TOCCATA

Tabla 11. Análisis estructural Toccata.

Sección	Exposición			Tema B	Re exposición		
Macroestructura	Intro.	A	Coda	B	Intro.	A'	Coda
Microestructura		a		b		a'	
Tonalidad.	Axial						

En un análisis macro estructural se observa que esta primer pieza está escrita bajo una forma ternaria, En ella se encuentra una exposición conformada por la introducción, que en un primer momento nos presenta el motivo, seguida de la sección A que no es más que el desarrollo del mismo a través de todo el registro del clarinete haciendo saltos de más de una octava y concluyendo en la nota base (S). Al finalizar esta exposición encontramos una coda construida con los elementos vistos anteriormente recordando el motivo inicial de la obra y preparando la siguiente sección con una disminución en la dinámica y carácter.

En cuanto a la sección B, esta presenta un carácter lírico casi recitativo que contrasta enormemente con lo presentado durante toda la exposición, en ella podemos encontrar que sus indicaciones nos llevan a crear un ambiente más tranquilo mientras se interpreta en dinámicas menos agresivas. Esta sensación de calma es interrumpida bruscamente por la re exposición (A') que posee el mismo carácter presto violento concluyendo con la coda que sintetiza toda la pieza.

PASSACAGLIA.

Forma: Ternaria

Tabla 12. Análisis estructural Passacaglia

Macroestructura	Exposición	Variaciones				Re exposición	
Microestructura	A	A1	A2	A3	A4	A'	Coda
Compases	1-8	9-16	17- 24	25- 32	33- 40	41-48	49-50
Tonalidad	Construcción serial						

La segunda pieza de esta obra está escrita bajo el uso del sistema serial, en el cual se presentan las 12 notas de la escala cromática. Su diferencia con el dodecafonismo planteado por Arnold Schoenberg consiste en que este sistema es más libre, no obliga a mostrar las 12 notas de forma consecutiva antes de repetir alguna de ellas, como también brinda diferentes posibilidades en cuanto al ritmo dinámica y timbre.

Cabe destacar que esta pieza es un claro ejemplo de la utilización de las formas musicales del pasado con un lenguaje moderno, ya que como se observa en el título, el autor utiliza la forma passacaglia que consiste en una serie de variaciones sobre un bajo escrito a $\frac{3}{4}$.

Este género y forma musical tiene su origen en España durante el siglo XVII como un interludio instrumental entre los cantos y las danzas populares. Durante el Barroco compositores como Haendel y Couperín utilizaron la passacaglia dentro de la creación de sus obras, promoviendo así el uso de esta forma que con los años se convirtió en una de las más usadas durante este periodo musical.

Durante el siglo XX varios compositores usaron la forma passacaglia en sus obras musicales, pero los más afines a su uso son Paul Hindemint, Dimitri Schostakovich y Benjamín Britten.

RONDÓ

Tabla 13. Análisis estructural Rondó

Macroestructura	Estribillo	Estrofa	Estribillo	Estrofa	Estribillo
Microestructura	Ritornello	A	Ritornello	B	Ritornello
Compases	1-8	9	1-8	10	1-8
Tonalida.	No aplica				

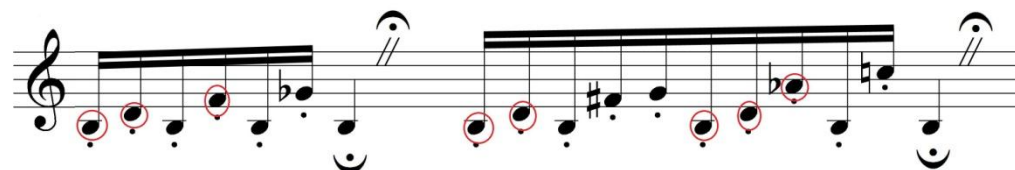
Estrofa	Estribillo	Estrofa	Coda	
C	Ritornello	D	Coda 1	Coda2
11	1-8	11	13-16	17

Como se observa en el análisis estructural de la pieza anterior, está escrita bajo una forma características del barroco. Esta vez, el compositor nos lleva al rondó, una forma musical muy antigua de la época renacentista, la cual posee un estribillo que se repite constantemente alternando con diversas estrofas que poseen un carácter contrastante, en cada una de ellas los motivos de las dos piezas anteriores son usados por el compositor como una herramienta de enlace lo que le da mayor sentido y permite conectar estas tres piezas como una sola obra.

4.3.3 Recursos Compositivos más relevantes. Como un ejemplo de la influencia de Bela Bartok los elementos armónicos de estas piezas están ligados

al uso de una tonalidad axial, preservando así la jerarquía de los sonidos sin sujetarlos a una progresión armónica. Es por eso que en la presentación del motivo principal de la primer pieza y en general de la obra encontramos que el autor hace uso de escalas y acordes simétricos, en este caso se observa claramente el uso del acorde de Si disminuido durante la introducción.

Figura 21. Uso del acorde de Si disminuido.



Toccata. Introducción. Motivo

Fuente: El autor del proyecto

En cuanto a la construcción de la melodía hallamos la repetida utilización de dos intervalos característicos: semitonos y tritonos. Los primeros funcionan como apoyatura o sensible de la próxima nota, dando la sensación de resolver. Generalmente estos semitonos los encontramos acompañados de otros intervalos como cuartas quintas o séptimas. Los tritonos están escritos de manera consecutiva, o en algunos casos estos se encuentran truncados por alguna otra nota,

Figura 22. Ejemplo de la utilización de semitonos.



Toccata, Introducción

Figura 23. Ejemplo de la utilización de tritonos de manera consecutiva.



SECCION B.

En esta sección se presenta un cambio súbito de carácter; atrás se deja el *presto violento* de la introducción para entrar a un *Adagio expresivo* de carácter lírico, que permite mostrar en el intérprete su capacidad en la interpretación de pasajes lentos acompañado de un sonido maduro y bien centrado.

Una de las características de esta sección es que se producen una serie de contrapuntos a partir del uso de las notas en diferentes registros del clarinete. Hacia el final de esta sección se observa que a través del uso de tritonos y la ampliación del rango de dinámica vuelve a crearse un ambiente de tensión que precede a la re exposición.

Figura 24. Tensión armónica a través del uso de tritonos

The image displays a musical score for a piece titled "Toccata, desarrollo". The tempo is marked "Andantino; espressivo". The score consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and features a tritone interval (F# and C) highlighted with a green box. The second staff starts with *p*, has a tritone (F# and C) highlighted with a green box, and includes a crescendo leading to *mf*. The third staff begins with *p*, has a tritone (F# and C) highlighted with a green box, and includes a dynamic marking of *f* followed by a *lunga* marking. The piece concludes with a *mp* dynamic marking.

Toccata, desarrollo

Re exposición A'.

Como ya nos muestra el subtítulo, en esta sección volvemos a encontrar parte del motivo inicial presentado en la introducción. Ésta se desarrolla nuevamente por todo el registro del clarinete, aunque no se presenta exactamente toda la exposición ya que el autor decide omitir algunos fragmentos, al mismo tiempo que varía algunas notas o repite otras. Esta sección concluye con una coda que sintetiza toda la pieza preparando nuevamente un carácter lento y suave que se presenta en el siguiente movimiento

Figura 25. Re exposición y coda.

Come prima, presto; violento

f

p *mf*

f

ff *mf*

p *mf* *p* *f* *p*

Passacaglia.

Como ya se mencionó anteriormente, esta pieza está construida bajo el uso de un sistema serial, en ella se observa fácilmente que varias de sus notas se repiten, lo que separa su construcción con las piezas netamente dodecafónicas.

Figura 28. Creación del motivo pregunta respuesta mediante el cambio de registro.

The musical score for Figure 28 consists of three staves. The top staff shows a series of notes in a lower register, starting with a *p* dynamic and moving to *mf*. A blue arrow labeled "Serie" points to the first note. The middle staff shows the original series with a green circle around the first note. The bottom staff shows the first variation, labeled "1ra Variación, Passacaglia," which is in a higher register. A green circle highlights a note change in the variation. A legend indicates that the green circle represents a "Cambio de notas con respecto a la serie original."

Durante esta variación es importante resaltar que Atehortúa realiza una inversión de “voces” ya que expone la serie en el registro agudo, exactamente dos octavas más arriba que en la serie original y sus respuestas en el registro grave. A su vez se observa la disminución de las figuras rítmicas ya que en esta variación se usan semicorcheas durante todas las respuestas. En esta variación la serie retoma las notas originales propuestas al principio, el único cambio está en su altura.

Figura 29. Inversión de voces en la 2da variación.

The musical score for Figure 29 shows two staves. The top staff is labeled "Serie Original" and starts with a blue arrow pointing to the first note, which is marked *mf*. The bottom staff shows the second variation, marked *pp*, which is in a lower register. The variation consists of a series of notes and rests, with a blue arrow pointing to the first note.

En la tercera variación no se presenta disminución de las figuras rítmicas, Atehortúa mantiene las figuras usadas en la variación anterior y vuelve a presentar la serie esta vez en el registro grave con las respuestas en el registro opuesto.

Figura 30. Inicio 3ra variación.

La cuarta y última variación al igual que las anteriores guarda una relación directa en cuanto a la rítmica de la serie ya que en ella se exponen las notas al inicio de cada grupo, pero se puede observar que el autor omite algunas notas de la serie prima, por último volvemos a encontrar que Atehortúa realiza una disminución en las figuras rítmicas, atrás deja las semicorcheas para entrar en fusas.

Figura 31. Inicio cuarta variación.

The image shows a musical score for the beginning of the fourth variation, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 33 and features a melodic line with a dynamic marking of *mf p*. The second staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mp*. The third staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf p*. The music is written in a single system with three staves, and the dynamics are indicated by *mf p* and *mp*.

Rondó.

El tema fundamental de esta pieza es construido bajo la superposición de dos motivos, en el primero Atehortúa logra a través de diversas figuraciones rítmicas crear una melodía oculta en medio de una nota pedal que es la base del segundo motivo, con esto se genera el mismo efecto de pregunta respuesta visto en las piezas anteriores, pero en esta pieza en particular Blas Emilio Atehortúa lo define como un “efecto tambor” (*)

(*)ATEHORTUA, Blas Emilio. Entrevista. Bucaramanga. Observación inédita. 2013

Figura 32. Superposición de los motivos que conforman el ritornello.

Allegro moderato
Ritornello

The image shows a musical score for a Ritornello section. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the section is labeled 'Ritornello'. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat).

Primer episodio

A pesar de que al inicio de este se encuentra la indicación “*a piacere*” al fijarse en la construcción melódica, ésta nos recuerda a la primer pieza (Toccatá) ya que en su desarrollo se observa la utilización de tritonos y de saltos entre los registros extremos del clarinete que evoca ese carácter violento.

Figura 33. Primer episodio.

The image shows a musical score for the first episode. It starts with a circled 'A' and the tempo marking 'a piacere'. The music is written on a single treble clef staff. The dynamic marking 'f' (forte) is present. The score includes a circled 'B' at the end, indicating the end of the episode. The key signature has one flat (B-flat).

Segundo episodio B.

En esta sección se puede notar el uso del acorde de si disminuido como base de la construcción melódica, de la misma manera que se encuentra en la construcción del motivo principal de la toccata, es por ello que su carácter ágil y violento se mantiene a pesar que está escrito en el registro grave con la indicación *piano*.

Figura 34. Comparación Uso del acorde Si disminuido en las dos piezas

B
p
 D.C al Ritornello y **C**
Tocata. Introducción. Motivo

Tercer episodio C.

El uso de del staccato y los constantes cambios de registro lleva nuevamente a la tocata, esta vez durante el inicio de la primer sección, ya que también posee el mismo carácter violento y ágil.

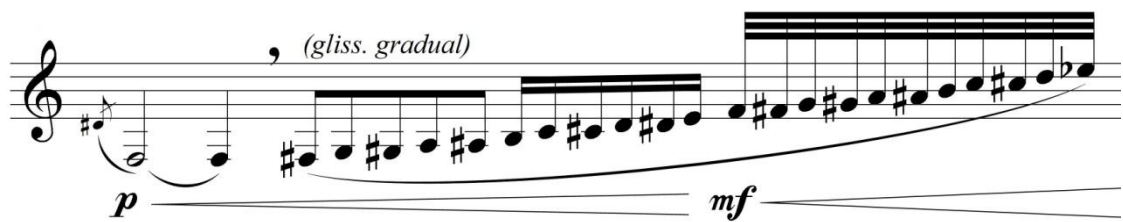
Figura 35. Remembranzas del primer movimiento, Tercer episodio.

C *Presto*
f
 D.C al Ritornello y **D**

Cuarto episodio D.

Este episodio no mantiene ninguna relación con las piezas anteriores, en pocas palabras funciona como un puente que conduce a la coda a través de una escala cromática en la que Atehortúa sugiere la ejecución lenta y progresiva para generar un efecto de Glissando.

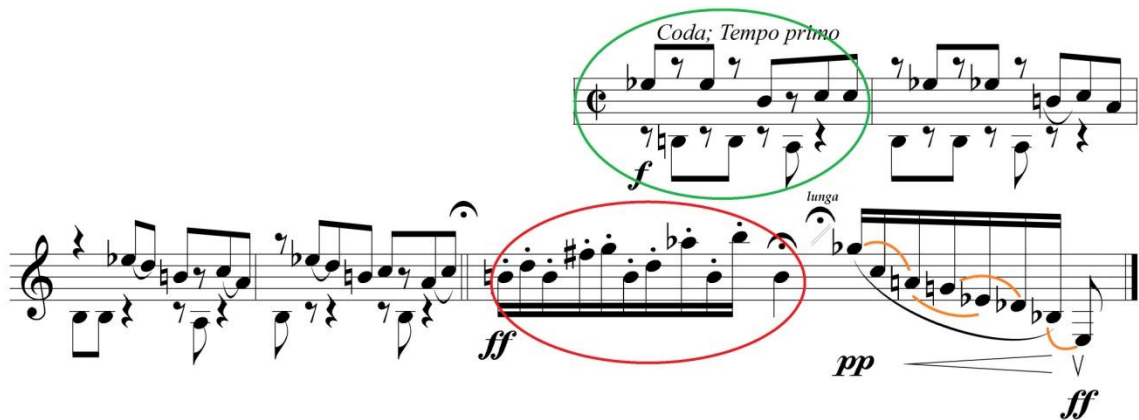
Figura 36. Cuarto episodio, puente para la re exposición del ritornello.



Coda.

La conclusión de esta pieza está escrita en dos secciones. La primera utiliza los mismos motivos rítmicos contrapuestos del ritornelo, permitiendo así presentar una pequeña variación de este, seguida de la re exposición del motivo de la primera pieza, concluyendo con un descenso construido con varios tritonos truncados.

Figura 37. Coda, re exposición del ritornello y remembranzas del primer movimiento.



Observamos en verde la re-exposición del motivo melódico del Ritornello, en rojo la de la Toccata y en naranja nuevamente el uso de tritonos para concluir la obra.

4.3.4 Recomendaciones interpretativas: Como se pudo observar en la reseña de esta obra, las tres piezas para clarinete solo están escritas para resaltar la capacidad técnica y expresiva del intérprete, ya que a lo largo de estas, se encuentran diversos pasajes de carácter lírico y pausado, así como también pasajes muy complejos que demandan un control preciso del instrumento.

Toccata.

- Uno de los principales problemas técnicos que ofrecen estas piezas es el uso ágil y constante del staccato, para ello es necesario concebir que a mayor velocidad nuestra lengua debe estar más relajada al mismo tiempo que debe ser más leve el contacto de esta con la caña.
- Existen múltiples ejercicios enfocados al staccato, estos se pueden encontrar en diversos métodos, pero uno de los más cercanos a los motivos presentados en esta pieza es el último ejercicio del capítulo Staccato del método Magnani página 19.
- Al iniciar la toccata se debe tener en cuenta la primera indicación *Presto Violento* que nos sugiere el carácter con la cual debe ser interpretada esta pieza, para ello es conveniente iniciar cada una de las frases de manera decidida y acompañada de un sonido muy grande y bien centrado.
- En este mismo punto es pertinente resaltar el uso del acorde de Si disminuido durante la introducción, por esta razón es recomendable hacer énfasis en las notas del registro bajo que permiten marcar la dirección de la frase.

- En la sección A de la Toccata se observa el uso de notas pedales, por lo cual se sugiere al intérprete tomar como guía las notas agudas que se desarrollan a través de cromatismos. Esta sección se puede iniciar con un tempo más lento que retome rápidamente el tempo inicial de la introducción. Como describe el autor en su entrevista^(*) se debe tener en cuenta que aunque se sugiere un tempo rápido y un carácter violento toda esta pieza es una cadencia, en la cual se resaltan las capacidades del intérprete, en especial su capacidad expresiva. Por lo tanto el autor da libertad de usar la cantidad de rubato deseada.
- Durante el clímax de la sección A se observa cómo la melodía está construida mediante grandes saltos y cambios constantes de registro, lo que dificulta la ejecución exitosa de estos pasajes. Para ello se sugiere mantener la columna y la presión de aire intactas y tomar como base las notas graves de cada grupo haciendo énfasis en ellas, de manera que las notas agudas salgan más fácil.
- La coda es una síntesis de los motivos presentados a lo largo de toda la exposición, por esta razón es de vital importancia ejecutarlos con el mismo tempo y carácter. Hacia el final de esta coda es bueno realizar un *ritardando* que anuncie el cambio de tempo y carácter en la siguiente sección (B)
- Como ya se ha dicho en el análisis, la sección B posee un carácter contrastante, la melodía normalmente está interrumpida por el constante cambio de registro y el uso de silencios entre las pequeñas frases. En esta sección es recomendable jugar con el color característico del clarinete en

^(*)ATEHORTÚA, Blas Emilio. Entrevista. Bucaramanga, Colombia. Observación inédita 2013

cada uno de sus registros dando la sensación que hay dos intérpretes que ejecutan esta melodía de manera fraccionada.

- Para la re exposición el intérprete debe retomar el carácter violento y retornar al pulso inicial, aunque es importante resaltar los pequeños cambios que realiza el autor mediante pequeños rubatos que permitan que el oyente pueda identificarlos.

Passacaglia

- Aunque a lo largo de la serie de esta pieza no se indican cambios de dinámica el intérprete puede jugar con ella direccionando la frase a los puntos de tensión especialmente hacia la nota más aguda para luego decrecer en las siguientes notas que resuelven en la sensible de la nota inicial.
- En las variaciones se puede observar que el autor implementa la misma idea que consiste en presentar la serie mientras se realizan diversos contrapuntos en el registro contrario, con ello se busca crear la sensación de dos intérpretes ejecutando la pieza, para lo cual es necesario cumplir con las indicaciones propuestas por el autor en la partitura, aunque se puede jugar con el color de los registros para hacer más clara la intención del compositor.
- También se debe tener en cuenta que la melodía que se construye con la serie debe tocarse de forma idéntica, no solo en cuanto a las notas sino también en su intención y dirección de la frase.
- A medida que se desarrollan las variaciones el autor realiza una disminución de las figuras rítmicas, lo que lleva a que la cuarta variación

esté construida con fusas, para su ejecución es importante tener en cuenta que aunque existe una indicación negra=60 se puede jugar con el rubato para facilitar le ejecución de estos pasajes.

- Al final de esta pieza el autor re expone la serie principal de forma no idéntica, para lo cual es necesario tener en cuenta el pulso sugerido al principio y direccionar la melodía de la misma forma que en la exposición.

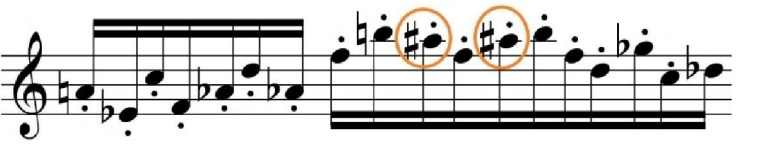
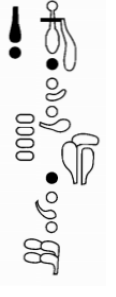
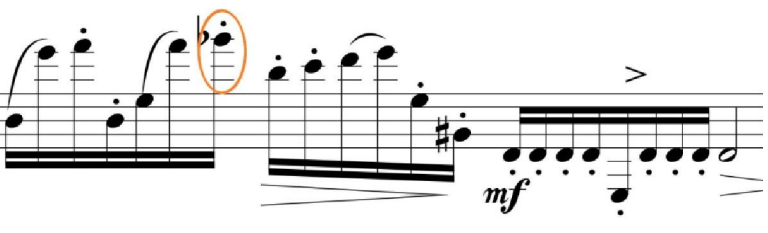
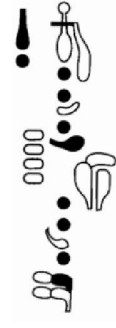
Rondó.

- El inicio del rondó se caracteriza por superposición de dos motivos rítmicos que están escritos en dos registros diferentes del clarinete, para facilitar su ejecución se sugiere hacer énfasis en el motivo presentado en el registro grave, ya que en él se desarrolla la melodía principal. La voz aguda se mantiene casi todo el tiempo en una nota pedal: do
- Los siguientes episodios son remembranzas de los movimientos anteriores, principalmente del primero, es por esto que se sugiere retomar el carácter de cada una de las secciones en las que estos motivos se presentaron, lo cual permita al oyente recordar estos motivos y encuentre un enlace de toda la obra, tal como lo desea el autor.
- El episodio D es una escala cromática que permite presentar nuevamente el motivo del ritornello, pero esta re exposición se caracteriza por la inversión de las voces, ya que en la voz aguda se presenta más movimiento melódico, es por ello que se recomienda tomar esta voz como guía.
- Para finalizar se presenta el segundo motivo de la introducción del primer movimiento, por lo que es necesario retomar el carácter de este y concluir de

forma decidida a través de esa caída construida con tritonos de forma truncada.

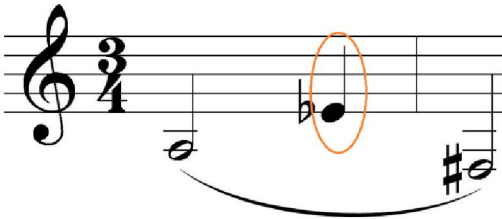
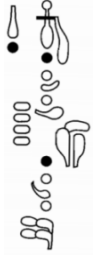




6.3.4.1 Digitaciones recomendadas para la ejecución de esta Pieza.

Tabla 14. Digitaciones recomendadas 1er movimientos.

Sistema	Pasaje	Digitación
2 y 12		 <p>(*)</p>
7 y 16		

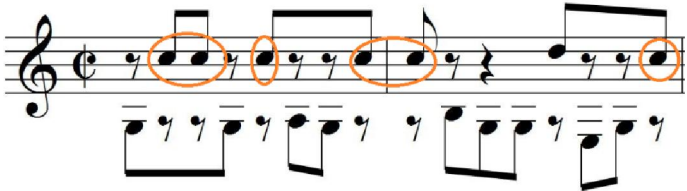


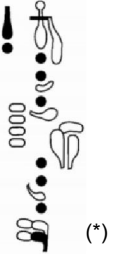

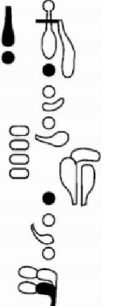
(*) Fuente: OPERMAN, Kalmen. The new extended working range for clarinet. Editado por Carl Fischer. Nueva York 2004. p. 14.

Tabla 15. Digitaciones recomendadas 2do movimiento.

Compás.	Pasaje.	Digitación.
1		 <p>(*)</p>
22		
38		

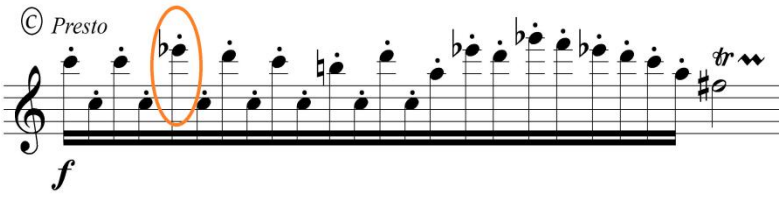
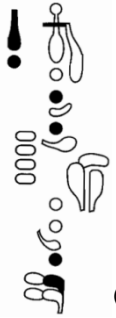
(*)Ibíd. OPPERMAN, Kalmen. p. 8

Tabla 16. Digitaciones recomendadas 3er movimiento

sección	Pasaje	Digitación
<p>Ritornello compás 1</p>	<p><i>Ritornello</i></p>  <p>Nota: Esta digitación se aplica para todos los Do que aparecen durante el Ritornello a excepción del que se muestra a continuación</p>	 <p>(*)</p>
<p>Ritornello compás 8</p>		 <p>(*)</p>
<p>Sección A</p>		

(*) Opcit. P.12

(*) Ibíd. P.12

<p>Sección C</p>	<p>© <i>Presto</i></p>  <p><i>f</i></p>	 <p>(*)</p>
----------------------	---	--

(*) *Ibíd.* p.18.

4.4. VALSA CHORO. OSVALDO LACERDA.

4.4.1 Osvaldo Lacerda. (1927-2011)

Figura 38. Foto Osvaldo Lacerda



Fuente: <http://catalogos.bn.br/lc/musica/oswaldolacerda/index.html#Digitalizadas>

Compositor brasileño caracterizado por su estética de un nacionalismo refinado gracias a su amplio conocimiento de las características de la música de su país, los cuales combinó con las técnicas de composición moderna aprendidas durante sus estudios con grandes figuras musicales como Camargo Guarnieri, Aaron Copland y Vitorio Giannini.

Nació el 27 de marzo de 1927 en Sao Paulo, hijo del abogado Renato Marcondes de Lacerda y Julia Costa de Lacerda. Apoyado por su madre inicia sus estudios de piano a los 9 años con Ana Veloso de Rezende y más tarde con Anjos Oliveira Rocha.

A los 22 años decide perfeccionar su técnica pianística con José Kliass. Tres años más tarde inicia sus estudios de composición con Camargo Guarnieri uno de los principales referentes de la música en su país, Guarnieri le aconseja seguir su carrera como compositor.

Con Guarnieri estudió entre 1952 y 1962 en ese tiempo aprendió las técnicas básicas de composición e instrumentación al mismo tiempo que sintió afinidad hacia la música tradicional de su país comenzando así su influencia nacionalista.

En 1963 Osvaldo Lacerda logra una beca de la fundación Guggenheim para continuar sus estudios de composición en los Estados Unidos, convirtiéndose así en el primer compositor brasileño en recibir una beca tan distinguida. Durante ese periodo toma clases de composición con Vittorio Giannini en Nueva York y con Aaron Copland en Tanglewood.

Lacerda también actuó en el campo de la enseñanza musical, en 1969 se une a la facultad de la escuela municipal de música de Sao Paulo invitado por Toni George Oliver donde enseñó teoría musical y composición. Durante esa época fue fundador y presidente de varias sociedades musicales en Sao Paulo; entre las más importantes están la “Sociedade Pro Música Brasileira” y el “Centro de Música Brasileira”.

4.4.2 Reseña: Esta pieza fue compuesta en 1962, mientras Lacerda culminaba sus estudios bajo la guía de Camargo Guarnieri, en ella es fácil la identificación del uso de elementos de la música folclórica de Brasil, ya que a lo largo de la obra se evoca al choro, uno de los primeros géneros musicales típicos de este país.

El choro es un género de la música popular, este es ejecutado por un grupo de músicos que reciben el nombre de *regionais* (regionales) conformado por flauta, mandolina, cavaquinho, pandeiro y guitarra. En este grupo la melodía es interpretada generalmente por la flauta o la mandolina mientras los demás instrumentos cumplen el papel de acompañantes.

Como forma musical surge a mediados de 1870, en ese entonces se consideraba como una forma autóctona de la interpretación de ritmos extranjeros como el chotis y el vals europeo, así como también ritmos musicales del continente africano. A lo largo de los años las características de esta música se fueron perdiendo dando paso a la inclusión de elementos propios de la música nacional en medio de las diversas improvisaciones.

Puntualmente, Joaquim Calado se considera como uno de los principales contribuyentes en la determinación y difusión de este género, a través de la incorporación del solo de la flauta en esta música. Otros de los principales intérpretes más destacados de este género son Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha y Zequina Abreu. Mundialmente la serie de choros compuesta por Heitor Villalobos es la principal referencia de este género.

4.4.3 Análisis estructural y armónico:

Tabla 17. Análisis estructural Valsa choro

Macroestructura	Intro	A		B	Pte.	A	
Microestructura		a	a'	b		a	a'
Compases	1-6	7-27	28-42	43-80	80-83	84-104	105-117
Tonalidad	Armonía modal.						

Coda
118-126

De manera global esta obra posee 3 secciones definidas en las cuales el autor realiza una exposición de diversos motivos melódicos que se desarrollan en una armonía tríadica y sin función tonal, estos motivos son implementados a lo largo de toda esta sección A y retomados en la coda.

La sección B presenta pequeño cambio de carácter enmarcado por la textura que da el piano mediante la ejecución de arpeggios, sobre él se destaca la melodía del clarinete que posee un carácter más lírico, esta melodía está construida con nuevos motivos melódicos, que guardan relación con los motivos presentados en sección anterior. Durante esta sección el piano pasa a tener un papel neto de acompañante.

En la coda el compositor realiza una síntesis de los dos elementos melódicos implementados durante toda la obra principalmente con los elementos de la sección A.

4.4.4 Elementos compositivos más relevantes.

Como se dijo en la biografía del autor, Lacerda es un gran conocedor de la música de su país, quien a través del uso de técnicas compositivas de vanguardia contribuyó al desarrollo y proliferación de esta música bajo un lenguaje erudito.

En esta obra se puede evidenciar como el autor construye armónicamente cada una de las secciones a partir del uso de acordes tríadicos, que carecen de una función tonal y resuelven por grado conjunto. Aunque cabe resaltar que en la obra existen diversos compases donde la armonía llega a un punto de reposo, enmarcado en la resolución Gm - Cm7 o Gb - Cm7.

Figura 39. Resolución a Cm (armonía no funcional)

The figure displays four musical excerpts illustrating harmonic resolutions to Cm7. Each excerpt is presented in a grand staff (treble and bass clefs).

- Inicio sección A, Compases 6-7:** Shows a resolution from Gm7 to Cm7. Dynamics include *f* and *mf*. The tempo is marked *a tempo*.
- Sección A, Compases 26-27:** Shows a resolution from G to Cm7. Dynamics include *mf*. The tempo is marked *a tempo*. A vocal line is indicated by *cantando*.
- Final sección A, compases 40-43:** Shows a resolution from G7 to Cm. Dynamics include *mf*. The tempo is marked *poco rit.*
- Final, Compases 124-126:** Shows a resolution from Gb to Cm7. Dynamics include *p*.

La introducción hecha por el piano posee un carácter un poco agresivo que contrasta con lo presentado durante la sección A, durante esta introducción Lacerda deja ver algunos de los elementos rítmicos que se implementarán a lo largo de toda la obra, aunque no de forma concreta.

En la sección A el clarinete toma el papel protagonista, esta sección posee un carácter más rítmico, la construcción melódica se da a partir de las notas del arpeggio de cada compás y es importante resaltar que durante los primeros compases el autor presenta de forma contundente los motivos rítmicos principales, que serán reutilizados a lo largo de toda la sección.

Figura 40. Motivos rítmicos principales evidenciados en la exposición.

The image displays a musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The score is written in 3/4 time and features several dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *a tempo*. The piano part includes a prominent arpeggiated accompaniment. Two specific rhythmic motifs are highlighted: a green box encloses a sequence of eighth notes in the clarinet part, and a blue oval encloses a similar sequence in the piano part. The score is divided into measures, with a measure number '9' visible at the beginning of the lower staves.

Aunque el pulso se mantiene estable, la sección B presenta un pequeño cambio de carácter debido al uso de figuras de mayor duración en la voz principal, acompañado de diversos grupos de corcheas que son ejecutadas por el piano, el cual sigue usando varios elementos rítmicos característicos de la sección A.

En esta sección (B) no se presenta ningún desarrollo armónico que contraste con la sección anterior, básicamente se mantiene bajo el mismo centro sonoro Cm7 aunque en ella se presentan nuevos acordes que se caracterizan por una progresión cromática a lo largo de varios compases.

A lo largo de la coda se presenta una síntesis de dos de los motivos rítmico-melódicos principales, en esta ocasión el clarinete presenta una inversión del motivo principal de la exposición, mientras el piano repite el otro (ver figura 41) Armónicamente cada dos compases se presenta una nueva armonía que es conducida a través de grados conjuntos, en ella se observa como el autor propone el uso de armonía funcional para llegar nuevamente al Cm7.

Figura 41. Implementación de los motivos principales en la Coda.

The musical score for the Coda section consists of two systems of music. The first system, measures 118-121, is marked *mf* and *mp*. The right hand (treble clef) features a melodic motif circled in blue, and the left hand (bass clef) features a bass line circled in green. The second system, measures 122-125, is marked *p* and *mp*. The right hand features a complex rhythmic pattern circled in blue, and the left hand features a bass line. The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *p*), articulation (accents), and performance instructions (*rall.*). Chord symbols *Ab*, *Dmaj7*, *Gb*, and *Cm* are indicated in red below the bass line.

4.4.5 Recomendaciones interpretativas.

A lo largo de la obra es importante mantener el carácter rítmico que se presenta durante la primera sección, dando espacio a los diferentes contrapuntos que son ejecutados por el piano.

A pesar que el termino choro se refiere al llanto, se debe tener claro que esta música posee un carácter alegre rítmico y agitado, por tal razón no se recomienda el uso del rubato ni otra característica que evoque al romanticismo.

Durante la segunda sección es importante jugar con la textura que se produce con el piano, por tal razón se recomienda mantener una dinámica que permita

fácilmente la audición del instrumento acompañante, el cual realiza diversos arpeggios mientras el clarinete ejecuta notas largas.

4.5 ZARABANDEO. ARTURO MÁRQUEZ.

4.5.1 Arturo Márquez

Figura 42. Foto Arturo Márquez



Fuente: <http://www.sinem.go.cr/index.php/prensa/item/131-entrevista-con-el-compositor-mexicano-arturo-marquez>

Compositor mexicano nacido en la ciudad de Álamos, Sonora, el 20 de Diciembre de 1950, actualmente es el compositor más destacado en la segunda mitad del siglo XX en su país. Famoso por utilizar formas y estilos de la música tradicional mexicana e implementarlos en sus obras.

Sus primeros acercamientos a la música los hizo mediante la audición de ritmos populares como polkas valeses y chotises. Su padre y su abuelo fueron músicos tradicionales lo que generó una fuerte influencia hacia este tipo de música.

A los 12 años él y su familia se trasladan a Los Angeles, California, donde cuatro años más tarde empieza sus estudios formales de violín, tuba, piano y trombón, al mismo tiempo que realizaba pequeñas composiciones de manera intuitiva. Un año después Arturo Márquez regresa a Navojoa (México) donde dirigió la banda sinfónica de esta ciudad entre 1969 y 1970. En este año ingresa al Conservatorio

Nacional de México donde perfecciona sus estudios de piano bajo la enseñanza de Carlos Barajas y Jose Luis Alcaraz.

En 1976 ingresó al taller de composición del Instituto Nacional de Bellas Artes donde estudió con Joaquín Guitierrez Eras, Federico Ibarra y Raúl Pavón. Al concluir dicho taller el gobierno de Francia le otorga una beca de perfeccionamiento en París con Jaques Casteréde por dos años. Posteriormente en Estados Unidos fue galardonado con una beca Fulbright y obtuvo un MFA en composición del instituto de artes de California en. Allí estudió con Morton Suboknik, Mel Powell, Lucky Mmosko y James Newton.

Arturo Márquez es un conocedor de la música tradicional de su país y a lo largo de sus obras podemos observar como incorpora su esencia, sin caer en alusiones nacionalistas o folclóricas. Un ejemplo de ello los podemos encontrar en el Danzón N°2, este género musical es un baile de salón de origen cubano que tuvo gran acogida en México principalmente en Yucatán y luego en el resto de país.

Dentro de las características de su música encontramos la explotación rítmica y melódica, no solo de géneros musicales mexicanos sino de también de Latinoamérica en especial de la región Caribe, como lo afirma el mismo autor.¹⁹

Su producción musical abarca diferentes facetas, ya que ha registrado obras sinfónicas, para diversas orquestas, grupos de cámara y solistas al igual que a compuesto obras para cine y danza.

¹⁹SINEM.GO. Entrevista con el compositor mexicano Arturo Márquez. [En línea]. Disponible en internet: <http://www.sinem.go.cr/index.php/prensa/item/131-entrevista-con-el-compositor-mexicano-arturo-marquez>

A lo largo de su vida Arturo Márquez ha recibido múltiples distinciones, entre las que destacamos la medalla Mozart en 1999 por la embajada de Austria, medalla Dr. Alfonso Ortiz Tirado, alumno distinguido en el instituto de artes de California, y el premio nacional de bellas Artes en el 2009.

4.5.2 Reseña:

El Zarabandeo para clarinete y piano fue escrito en 1995 por el maestro Arturo Márquez, esta obra fue comisionada por la dirección de música de la Universidad Autónoma de México y dedicada al gran clarinetista Luis Humberto Ramos.

De esta manera Arturo Márquez reseña su obra:

"Zarabandeo para clarinete y piano fue estrenada por el pianista José Olechovsky y clarinetista Luis Humberto Ramos a quien he dedicado la pieza. La Zarabanda (Sarabande) era un baile popular de origen desconocido. Existen registros de esta danza que se realiza en México durante la segunda mitad del siglo XVI. Durante este mismo período, la danza fue condenada y su interpretación fue prohibida en España. Un siglo después, la Sarabande "reapareció" como parte de la suite instrumental barroca, pero con un carácter muy diferente del original.[...] No tengo ni idea de cómo la zarabanda original sonaba, pero estoy seguro de que su prohibición se produjo debido al hecho de que era un baile muy sensual. Me fascina pensar en cómo la zarabanda que conocemos hoy en día podría estar relacionada con la zarabanda, que ha desaparecido. En mi "Zarabandeo," he incorporado un "Tanguero" y un "Danzoneo," dos de mis bailes favoritos, debido a la relación entre la

gente, la música y la danza, y porque esperaba escribir algo para clarinete y piano que pudiera inflamar las pasiones.”²⁰

El danzón es un baile de origen cubano creado por el compositor Miguel Faílde, este baile es el resultado del sincretismo que se genera en Cuba con la llegada de colonos franceses que huyeron de la sublevación que se produce en Haití y Santo Domingo.

Con ellos llegó a Cuba la contradanza, la cual fue adoptada por la comunidad en pocos años, esta era interpretada por los músicos tradicionales de este país así como también el vals, la gavota y la polka, los cuales se interpretaban únicamente en los altos círculos de la corte española.

Generalmente el danzón está escrito en un compás de 2/4 y consta de 3 secciones llamadas trío, en algunos se presenta una introducción la cual también recibe el nombre de Paseo, cada uno de los trío es interpretado por diversos instrumentos, el primero por el clarinete, el segundo por las cuerdas y el tercero por los metales.

²⁰ MARQUEZ, Arturo. 2013. FacultyArtist Recital. Sarunanjankuaskas. Program notes. Wichita State University.[En Línea]. Disponible en Internet: <URL: <http://www.flyovermedia.net/>

4.5.3 Análisis Estructural.

Forma: Sonata

Tabla 18. Análisis estructural Zarabandeo.

Macroestructura	Exposición			Desarrollo	
Microestructura	a	Pte.	b		Pte.
Compases	1-26	26-47	47-85	85-230	230-251
Tonalidad	Armonía modal.				
	Reexposición			Coda	
	b'	Pte.	a'		
	251-268	269-289	290-317	317-351	
	Armonía modal.				

Estructuralmente esta pieza está construida bajo la forma sonata, pero en ella la reexposición se presenta de manera contraria o en retrogradación, es decir primero se re expone el tema b y luego el tema a.

Mediante la implementación y desarrollo de dos danzas de carácter folclórico, Márquez presenta en cada sección un carácter contrastante, ya que como se puede observar durante la exposición casi siempre hay una sección rítmica y enérgica, seguida de una muy lírica y expresiva.

La sección A se caracteriza por la acentuación de cada grupo de corcheas, esta sección está escrita en un compás de 8/8 pero fácilmente se nota como las 8 corcheas están acentuadas en grupos de 3+3+2, este elemento es muy característico en la música del sur del continente, especialmente de los tangos escritos e interpretados por Astor Piazzolla; además en esta sección se presentan varios cambios de compás, en los cuales se alternan compases

simples y compuestos sin mantener un patrón definido. De esta manera el autor deja que las amalgamas permitan el desarrollo de la melodía principal de forma libre y sin presentar sobresaltos.

En la sección b se presenta un cambio de carácter que contrasta con lo presentado anteriormente, mientras en la sección A se puede observar que la construcción melódica se basa en figuras de corta duración, dándole un carácter ágil y enérgico, en esta sección Márquez implementa figuras de mayor duración, además de proponer un tempo más lento generando así un carácter más lírico y reposado evocando de esta manera al danzón, uno de los géneros más utilizados por el autor a lo largo de su carrera musical.

El desarrollo es la parte más extensa de esta obra y contiene alrededor de 115 compases. Durante esta sección fácilmente se pueden identificar patrones rítmicos usados dentro de la exposición, pero con ellos Márquez inicia una serie de modulaciones rítmicas y armónicas, jugando también con la textura que se crea con el acompañamiento del piano. La modulación armónica es fácil de identificar, aunque esta obra está escrita bajo una armonía modal, durante este desarrollo se presentan nuevas armaduras y muchas alteraciones de paso.

En la coda se presenta una síntesis de los elementos que conforman las secciones de carácter más enérgico, llevando así la obra a su máximo clímax para retornar nuevamente a un punto de reposo mediante la construcción melódica con figuras de larga duración.

4.5.4 Elementos compositivos más relevantes.

Armónicamente la exposición del primer tema está construida mediante un sistema cuartal modal, es decir, los acordes se crean a través de cuartas y se desarrollan sin una función tonal, específicamente en este caso se puede

observar que Márquez hace uso de la armonía en relación a Do eólico lo que contrasta enormemente con la armadura propuesta en toda la sección.

Melódicamente se presenta el motivo principal de esta sección, el cual guarda estrecha relación con el tango debido a la acentuación de las corcheas, las cuales están escritas en grupos de 3+3+2. Aunque en sus composiciones Márquez implementa diversos géneros folclóricos se puede observar que él es muy libre en la utilización de diversos compases que no son característicos del género en cuestión.

Figura 43. Construcción de acordes cuartales con base en C eólico.

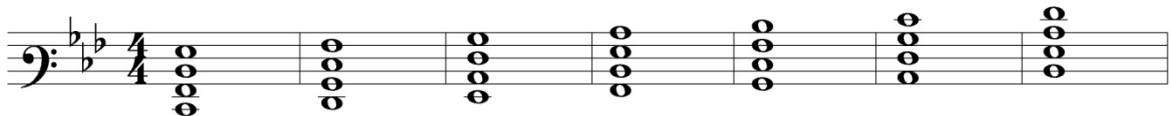


Figura 44. Implementación de acordes cuartales en la sección a y presentación del motivo principal.

Moderato (♩. = 92)

Clarinet in Bb

Piano

f ritmico

mf ritmico

simile

- Construcción del motivo principal (3+3+2)
 Uso del sistema cuartal en el piano.
 Cambios de métrica.

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.1 Editado por el autor del proyecto.

En esta misma sección, cabe resaltar la textura que se genera con el instrumento acompañante, ya que como se observa en el score, no existe ningún dialogo melódico entre los dos instrumentos, es claro que el piano acompaña al clarinete con simples bloques armónicos, sin ningún tipo de contrapunto o contramelodía. En el noveno compás el piano toma la melodía principal, pero sigue manteniendo la misma característica, la cual se define como textura homofónica.

Aquí cabe señalar que Márquez juega con diversos modos, pasando entre ellos de forma inmediata o mediante la construcción armónica, la cual se realiza por cuartas y acordes semidisminuidos, generalmente estos siempre se observan en la dominante del próximo modo y resuelven a través de cromatismos algo muy característico de la armonía tonal y que se observa al final de esta sección (a).

Figura 45. Resolución de acordes semidisminuidos con función de dominante.

The musical score for Figure 45 consists of two staves. The upper staff is for the clarinet, starting at measure 25 with a melodic line marked *mp*. The lower staff is for the piano, showing a sequence of chords: *G* (G major), *C jónico* (C major), and *C jónico* (C major with a flat, *C major b9*). The piano part is marked *ff* and includes a *loco* marking. The score also features a *Sub-1* marking in the bass clef.

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.3. Editado por el autor del proyecto.

Durante el puente de la exposición Márquez realiza diversos movimientos comunes de armonía tradicional, pero llama la atención que en algunos casos concretos juega con la superposición de acordes cambiando el aspecto sonoro y generando una nueva tensión armónica, al mismo tiempo que juega con la enarmonía, en los compases que preceden al danzón.

Figura 46. Modulación al danzón.

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 39 and ends at measure 43. The piano accompaniment features a green box around measures 41-42, highlighting a chord progression from Eb to Db. A blue line connects the notes of the Eb chord across measures 41 and 42. The second system starts at measure 44 and ends at measure 48. The piano accompaniment features a blue line connecting notes across measures 44-45. The score includes performance markings such as *mp*, *rall.*, *p sub.*, *molto espr.*, and *p sub. legato*. The tempo is marked "Danzón, poco meno mosso".

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.1 Editado por el autor del proyecto.

En la construcción armónica del danzón se observa que el autor deja a un lado los acordes cuartales, en esta sección los acordes están construidos de forma triádica pero bajo una armonía modal que se destaca por el cambio constante, aunque es fácil observar como el autor realiza diversas modulaciones, que en su gran mayoría se realizan a través de progresiones tradicionales resolviendo a tonalidades menores (Modos eólicos).

En este danzón la textura cambia, fácilmente se observa como el piano toma la melodía principal mientras el clarinete realiza una serie contramelodías, más adelante esta condición se invierte y nuevamente el clarinete retoma su papel protagonista.

Figura 47. Uso de acordes triádicos y progresión modal en el danzón.

Dm(eólico) Gm7 Dm B° Dbaug Bm7 Fm(eólico)

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p. 5. Editado por el autor del proyecto.

El desarrollo de esta obra es la sección más extensa, ya que posee alrededor de 150 compases, en él Márquez reutiliza algunos elementos rítmicos implementados durante la exposición, pero aquí se presentan diversos cambios en la armonía, y la textura.

Para empezar encontramos nuevamente el motivo rítmico principal de la sección a, pero en él se observa que la construcción melódica ha cambiado en cuanto al acompañamiento del piano, ya no se ejecuta la armonía en bloques sino que se realiza a través de arpeggios en una armadura diferente. Así mismo la textura presentada en los primeros compases también sufre un gran cambio ya que en esta ocasión se presentan diversos diálogos entre los dos instrumentos.

Figura 48. Cambio de textura, y construcción armónica durante el desarrollo.

85 Tempo primo (♩ = 92)

p

f

ritmico cresc.

○ *Uso de arpeggios en la armonía.*

□ *Disposición de la melodía principal.*

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p. 6. Editado por el autor del proyecto.

Uno de los puntos importantes a resaltar durante el desarrollo comienza en el compás 132, aquí se observa como el autor nuevamente utiliza una armonía modal, ya que como se demuestra en el score, no existe una tonalidad definida. También es importante resaltar la implementación de un nuevo elemento melódico que se desarrolla armónicamente hasta llevar la obra a su momento neurálgico.

El carácter de esta sección es completamente misterioso y sombrío, producido por la textura que se presenta en el piano, quien acompaña al clarinete con diversos arpeggios de forma ascendente, los cuales siguen una progresión armónica que conduce a un nuevo centro modal (Mi eólico) en el compás 168.

Figura 49. Presentación del nuevo motivo durante el desarrollo.

The image displays a musical score for 'Zarabandeo for clarinet and piano'. The score is written for a clarinet (treble clef) and piano (grand staff). The number '138' is written above the first staff. A blue rectangular box highlights a new melodic motif in the clarinet part, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A green rectangular box highlights the piano accompaniment in the first two measures, showing a homophonic texture with block chords and moving bass lines.

□ *Textura generada por el piano* □ *Nuevo motivo.*

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.8 Editado por el autor del proyecto.

A lo largo de la obra es importante resaltar el cambio constante de métrica centros modales y texturas, estas últimas se desarrollan bajo un carácter homofónico y polifónico. Una vez concluido el clímax del desarrollo, Márquez presenta un nuevo motivo melódico de carácter más tranquilo, este está construido bajo la aumentación de las figuras rítmicas del motivo principal (tanguero) y su acompañamiento retoma la armonía por bloques y de textura homofónica.

Figura 50. Aumentación del motivo principal y cambio de textura.

Armonía por bloques

Aumentación del motivo "tanguero"

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.12 Editado por el autor del proyecto.

Con la ampliación del motivo principal Márquez inicia un nuevo desarrollo modal que concluye en el puente de la exposición, pero estructuralmente este puente hace parte del desarrollo ya que a diferencia del primero este posee una conducción armónica diferente, que lleva rápidamente a la re exposición del danzón, exactamente donde el clarinete toma la melodía principal(b').

Finalizado este danzón se inicia un nuevo capítulo que funciona como puente; en él es importante evidenciar como Márquez usa la superposición de los dos motivos principales del danzón y del tanguero, creando así una nueva textura de carácter misterioso.

Figura 51. Superposición de motivos principales en la re exposición.

269

mf molto espr.

mf molto espr.

□ *Motivo principal Tanguero*

□ *Motivo principal danzón.*

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.16. Editado por el autor del proyecto.

Como ya es habitual en esta obra, las secciones de carácter lírico son desarrolladas poco a poco a través de la armonía, llevando la melodía a un clímax, en este caso toda la sección mantiene un carácter de tensión, el cual desemboca en la re exposición del tanguero. Pero, esta re exposición no es idéntica, ya que ni la melodía ni la armonía mantienen las mismas notas, así como también la textura posee otras características.

Figura 52. Re exposición a'

290 Tempo primo (♩ = 92)

f rítmico

f rítmico

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.17.

Para finalizar, Márquez sintetiza los elementos presentado a lo largo de la obra y construye una coda a través de las secciones más enérgicas, en ella no se presentan de manera idéntica la melodía de cada sección, más que todo ésta coda está construida con los elementos rítmicos de las secciones anteriores.

Figura 53. Coda

317

333

340

Motivo principal "Tanguito"

Motivo climax del desarrollo

Motivo del desarrollo

Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in Bb and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005. p.19, 20, 21. Editado por el autor del proyecto.

4.5.5 Recomendaciones interpretativas.

- Como se menciona en la reseña de esta obra, Arturo Márquez implementa diversos elementos rítmicos de la música folclórica, por esta razón es importante evidenciar estos elementos mediante la correcta ejecución de las amalgamas que se presentan en cada parte, especialmente durante la exposición, donde se debe mostrar la agrupación de las corcheas (3+3+2) haciendo énfasis al inicio de cada grupo.
- Durante la exposición se recomienda tener especial cuidado con la ejecución de los diversos matices, ya que aunque el motivo rítmico es el mismo, en varias ocasiones se presentan cambios de carácter.
- La identificación de los diversos roles que cumple el piano es un punto de suma importancia en esta obra, ya que a lo largo de ella se generan diversos diálogos entre los dos instrumentos. En algunos casos, estos diálogos no son fáciles de identificar ya que los dos instrumentos están realizando melodías diferentes como en el inicio del danzón o el puente en la re exposición.
- Para la interpretación de las secciones de carácter más enérgico, es indispensable mantener las características del sonido, ya que en estas secciones fácilmente el clarinete puede adquirir un sonido muy brillante y desenfocado. Por tal razón se recomienda estar pendiente del apoyo y la posición de la lengua recordando que en los registros agudos esta se debe mantener adelante.

4.5.5.1 Digitaciones recomendadas para la ejecución de esta Pieza.

Tabla 19. Digitaciones recomendadas Zarabandeo

Compás	Pasaje	Digitación
26		
90, 292 y 307		
322		

(*) Fuente: OPPERMAN, Kalmen. The new extended working range for clarinet. Editado por Carl Fischer. Nueva York 2004 p. 20.

(*) Ibid., p.18.

336		
336		
336		

(^o) Ibíd., p. 21
(^o) Ibíd., p.22
(^o) Ibíd. P. 24

5. CONCLUSIONES

La interpretación de música erudita latinoamericana poco a poco se ha convertido en un requisito indispensable para el intérprete moderno, es por ello que en varias universidades del país esta música se ha vuelto parte del programa de formación instrumental, permitiendo a muchos estudiantes crecer en su proceso de aprendizaje, por esta razón se sugiere implementar este repertorio con más frecuencia dentro de la cátedra de clarinete de la Universidad Industrial de Santander.

La presentación de este repertorio en un recital de grado puede motivar de forma positiva a los estudiantes que pertenecen a la cátedra de clarinete, incentivando así al abordaje de este repertorio.

La realización de este tipo de proyectos permiten al autor aumentar su criterio musical y crecer profesionalmente, ya que a través de la realización de los análisis, identificación de corrientes, estilos y formas de composición, aumenta también la diversidad en interpretación musical, que en últimas es la prioridad del autor de este proyecto.

La realización de las entrevistas con los compositores, en este caso Andrés Posada y Blas Emilio Atehortúa son una experiencia recomendable, ya que no solo se logra conocer de manera profunda y detallada la obra en cuestión sino también permite al intérprete obtener las mejores recomendaciones.

BIBLIOGRAFIA.

ATEHORTUA, William. "Atehortúa Blas Emilio" [En línea] 23 de septiembre de 2014. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm>

CANDAMIL Juan Alejandro. Tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa. Tesis de grado. Magister en música. Caracas. 2009

DUQUE, Ellie Anne. "Blas Emilio Atehortúa, una obra solida y oficio de compositor". [En línea] 24 de septiembre de 2014. Disponible en internet.<http://www.banrepcultural.org/node/126362>

ECURED.CU. "Danzón". [En línea] 10 de octubre 2014. Disponible en internet: <http://www.ecured.cu/index.php/Danz%C3%B3n>

FISCHERMAN Diego, La Música del siglo XX, Editorial Paidosaicf, Buenos Aires 1998

HOBBSAWM, Eric. la era del imperio 1875-1914. Editorial crítica. Buenos aires. 2009

LATHAM, Alison y otros. Oxford companion to music. Fondo de Cultura Económica. México. 2008.

MARINIS, Dora y otros. Fundación ostinato. Carlos Guastavino. [En línea] 08 de Septiembre de 2014. Disponible en internet: <http://ostinato.tripod.com/guas.html>

MARQUEZ, Arturo. 2013. FacultyArtist Recital. Sarunanjankuaskas. Program notes. Wichita State University. 11 de Octubre de 2014. [En Línea]. Disponible en Internet: <URL: <http://www.flyovermedia.net/>

MONTESINOS, Inma. El romanticismo musical. 09 de Septiembre de 2014. [En línea]. Disponible en internet: <http://es.slideshare.net/inmamusic/el-romanticismo-musical-3561295>

MORGAN Robert. La música del siglo XX. Madrid España. Ediciones Akal. 1994

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA. Guía para presentación y elaboración de trabajos de grado. Bogotá.2013.

POSADA, Andrés. Trípticos uno y dos para clarinete solo. Universidad Eafit/Casa Jayes. Medellín Colombia. 2009.

RINK. Jhon. La interpretación musical. Cambridge UniversityPress. Madrid. Alianza Editorial 2006.

SALAS Juan Orrego. La generación de compositores latinoamericanos: antecedentes y perspectivas. Interamerican music bulletin. vol 32 Washington 1963.

SINEM.GO. Entrevista con el compositor mexicano Arturo Márquez. [En línea]. 10 de octubre de 2014. Disponible en internet: <http://www.sinem.go.cr/index.php/prensa/item/131-entrevista-con-el-compositor-mexicano-arturo-marquez>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. Resolución 052 de 2010 Por la cual se establece la reglamentación para el planteamiento, desarrollo y evaluación de la asignatura Trabajos de Grado para los programas de pregrado de la Facultad de Artes. Bogotá. 2010. [En línea] 04 de octubre de 2014. Disponible en internet: <http://www.legal.unal.edu.co/sisjurun/normas/Norma1.jsp?i=38254>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. “Blas Emilio Atehortúa Amaya”. Facultad de artes.23 de septiembre de 2013 [En línea]. Disponible en internet. http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0003_3.html

VILO, Carlos. Carlos Guastavino. Fundación Carlos Guastavino. 28 de Septiembre de 2014 [En línea]. Disponible en internet: <http://carlosguastavino.org>

ANEXOS.

Anexo A. Partitura Tríptico para clarinete solo. Andrés Posada.²¹

A Jorge A. Gaviria
Tríptico para clarinete N° 1

Andrés Posada (1981)

Allegretto con fuoco, ♩ = ca. 66

Clarinete en La*

f *ritmico* *mf sub.* *p*

f *pp* *cresc.*

f *mp* *mf*

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

p *p* *cresc.* *f* *mf* *mf*

p *p* *f* *mp* *mp*

p *mp* *f* *decrec.* *p* *mp*

mp *f* *p sub.* *p* *mf sub.* *mf* *p sub.* *f sub.*

* (Opcional: clarinete en Sib)

6

²¹ Fuente: POSADA, Andrés. Trípticos uno y dos para clarinete solo. Universidad Eafit-Casa Jayes. Editorial kimpres. Bogotá, Colombia. 2009

37 *molto rit.* *A tempo*

p sub. *f* *mf*

41 *mp* *p*

45 *f* *p* *f sub.* *p sub.* *ff*

II

Adagio religioso, ♩ = 56

8 *pp* *p* *pp* *pp* *mp*

13 *mf* *pp* *mp* *mf* *mp* *f* *mf*

18 *sf* *mp* *pp* *p* *mf* *ff*

23 *pp* *p* *mp* *mf* *pp*

27 *ppp*

III

Presto, $\text{♩} = 118 - 126$

1 *p* *mf* *p* *f sub.* *p sub.*

4 *f sub.* *p sub.* *mf* *f p sub.* *mf*

7 *f* *pp sub.* *p* *f sub.* *p sub.*

11 *mf* *pp* *f sub.* *mf* *p* *rit. poco*

15 *mp* *mf* *f* *p sub.*

18 *f sub.* *p sub.* *f sub.* *ff* *p sub.*

21 *f sub.* *p sub.* *f sub.* *p sub.* *cresc.*

29 *p sub.* *ff*

33 *pp* *f* *G sus* *D sus* *G sus*

36 *p* *ff* *p* *pp* *ff* *C sus* *G sus* *D sus* *C sus* *G sus*

Anexo B. Partitura Valsa Choro. Osvaldo Lacerda.²²

1 Ao Leonardo Rigghi

Batuto

VALSA-CHORO
PRA CLARINETA E PIANO

OSVALDO LACERDA
(1962)

Romantico (♩=160), um tanto rubato

CLARINETA EM Si \flat

PIANO

5

rall. f mf a tempo

rall. a tempo mf

10

© Copyright 1973 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - S. Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

BR - 2064

²² Fuente: LACERDA, Osvaldo. Valsa choro. Ricordi Brasileira. Brasil. 1973

15

2

20

mp, cresc.

mp

f

cresc.

f

25

rall.

a tempo

cantando

a tempo

mf

1 2

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated in boxes. Performance markings include dynamics such as *mp*, *f*, and *mf*, and tempo markings such as *cresc.*, *rall.*, and *a tempo*. The word *cantando* is written above the vocal line in the final system. The score concludes with the numbers 1 and 2 at the bottom.

30

mf

4

35

P

40

5o 2º movimento

2

mf
mais alegre (mas no mesmo tempo)
poco rit.

poco rit.

a tempo
mf

45

50

55

60

poco rall.

BR - 2064

a tempo mf (ou mp)

a tempo mf, cantando

Musical notation for measures 59-64, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is *a tempo* and the dynamics are *mf* (or *mp*) for the vocal line and *mf* for the piano accompaniment, which is marked *cantando*.

65

cantando

Musical notation for measures 65-69, continuing the vocal and piano accompaniment. The tempo remains *a tempo* and the dynamics are *mf* for the piano accompaniment, which is marked *cantando*.

70

Musical notation for measures 70-75, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is *a tempo* and the dynamics are *mf* for the piano accompaniment, which is marked *cantando*. The piano accompaniment includes fingerings 2 and 3.

76

Musical notation for measures 76-81, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is *a tempo* and the dynamics are *mf* for the piano accompaniment, which is marked *cantando*. The piano accompaniment includes fingerings 2, 3, 4, 5, 4, and 2.

BR - 2064

80

rit. *mf*

poco precip.

poco rall.

rit. *mf*

da al
e poi la
Coda

Coda

120

mf

mp

mf

mp

125

p

rall.

mp

rall.

p

p

BR - 2064

São Paulo, maio de 1962

Anexo C. Tonada y cueca. Carlos Guastavino.²³

Escrito especialmente para el chico Luis Rossi
18 de Julio de 1966

TONADA Y CUECA PARA CLARINETE Y PIANO

TONADA

Carlos Guastavino

LE

Sostenuto $\text{♩} = 132$

CLARINETE
P, molto cantabile e con intimo sentimento *pp*

PIANO
P, con molta accuratezza ritmica *mf*

© Copyright 1995 by EDITORIAL LAGCS S.R.L. Talcahuano 538, Buenos Aires, Argentina. Derechos Internacionales asegurados. All rights reserved including the Right of Public Performance for profit. Impreso en Argentina. Deposited in the Library of Congress.

²³ Fuente: GUASTAVINO, Carlos. Tonada y cueca. Editorial lagos. Buenos Aires. 1995

⑮

f, dolce

Musical score system 15, measures 15-18. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a circled measure number '15'. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The dynamic marking 'f, dolce' is placed above the vocal line.

⑳

Musical score system 20, measures 20-23. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a long, flowing melodic line with a circled measure number '20'. The piano accompaniment continues with a similar eighth-note accompaniment pattern.

pp

mf

Musical score system 24, measures 24-27. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a circled measure number '24' and a dynamic marking 'pp'. The piano accompaniment has a dynamic marking 'mf' and features a more complex, arpeggiated accompaniment.

㉕

Poco più animato

mf

Musical score system 25, measures 25-28. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The system begins with a circled measure number '25' and the tempo instruction 'Poco più animato'. The vocal line has a dynamic marking 'mf' and a more rhythmic, eighth-note melody. The piano accompaniment also features a more rhythmic accompaniment.

30

cresc

poco rit ----- 35 ----- *a tempo*

f

40

animando o piu mosso

cresc.....

f

f

cresc.

45 *ritenuto* ----- *a tempo primo*

p subito *p* *cresc* *cresc*

50

f *molto appassionato* *f* *apassionato*

55

colmaudo *colmaudo*

TONADA Y CUECA
PARA CLARINETE Y PIANO

CUECA



Carlos Guastavino

Allegro ♩. = 76 *Molto ritmico*

Copyright 1955 by EDITORIAL LAGOS S.R.L. Talcahuano 638, Buenos Aires, Argentina. Derechos Internacionales asegurados. All right reserved, including the Right of Public Performance for profit. Impreso en Argentina. Depositado de acuerdo a la ley 11.722

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (piano and bass clefs) with accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation, including a circled measure number '15' in the treble staff. The key signature changes to one flat (Bb) in the final measure of this system.

Fourth system of musical notation, starting with the dynamic marking *f, allegro* in the piano part. The key signature is one flat (Bb).

(20)



Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef. The system contains several measures of music with various note values, rests, and dynamic markings. A circled number '20' is positioned above the first measure of the top staff.



Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef. The system contains several measures of music with various note values, rests, and dynamic markings.



Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef. The system contains several measures of music with various note values, rests, and dynamic markings.



Handwritten musical score system 4, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef. The system contains several measures of music with various note values, rests, and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (piano) with accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A fermata is placed over the first measure of the piano accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff and a grand staff. The piano accompaniment includes a fermata over the first measure.

Third system of musical notation, showing a more complex melodic line in the treble clef staff and a grand staff. The piano accompaniment features a fermata over the first measure.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features a treble clef staff and a grand staff. The piano accompaniment includes a fermata over the first measure.

Anexo D. Tres piezas para clarinete solo. Blas Emilio Atehortúa.²⁴

Tres Piezas para Clarinete Solo
a Luis Rossi

Clarinet in B flat
III Congreso Latinoamericano
de Clarinetistas
Brasil 2013 - Clariperu

Blas Atehortúa
Op. 165, No. 1 (1990)

1. Toccata

Presto; violento

f

p *mp* *mf* *f* *p*

f

mp

mf *f*

mf *mf*

mp *p* *pp*

²⁴ Fuente: ATEHORTUA, Blas Emilio. Tres piezas para clarinete solo. III congreso latinoamericano de clarinetistas. 2013

Andantino; espressivo

2

mp *mf* *p* *mf* *f*

p *f* *lunga* *mp* *f* *Come prima, Presto; violento*

mp *mf*

f *f*

ff *mf*

p *mf* *p* *p* *f* *p*

2. Passacaglia

Adagio ♩ = 60

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a tempo marking of *Adagio* and a metronome marking of ♩ = 60. The piece is in 3/4 time and starts with a key signature of one sharp (F#). The score consists of ten staves of music. The first staff features a long, sweeping melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff introduces a more rhythmic texture with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third and fourth staves continue this rhythmic pattern, with the fourth staff featuring a piano (*pp*) dynamic. The fifth and sixth staves show a return to a more melodic style, with the sixth staff marked piano (*p*). The seventh and eighth staves are highly rhythmic, with the eighth staff marked mezzo-forte (*mf*). The final two staves (ninth and tenth) conclude the piece with a return to a melodic style, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf p*. The second staff has a dynamic marking of *mp*. The third staff has a dynamic marking of *mf p*. The fourth staff has a dynamic marking of *mf* and a fingering '10'. The fifth staff has a dynamic marking of *mf*. The sixth staff has a dynamic marking of *mf* and a dynamic marking of *f*. The seventh staff has a dynamic marking of *mf* and a dynamic marking of *f*. The eighth staff has a dynamic marking of *mp* and a dynamic marking of *mf*. The ninth staff has a dynamic marking of *f*. The tenth staff has a dynamic marking of *mp*, a dynamic marking of *p*, and a dynamic marking of *pp*. The tenth staff also includes the performance marking *meno mosso*.

3. Rondó

Allegro moderato

Ritornello

mf

(A) *a piacere*
f
D.C. al Ritornello y (B)

(B) *a piacere*
p
D.C. al Ritornello y (C)

(C) *Presto*
f
D.C. al Ritornello y (D)

(D) *(gliss. gradual)*
p *mf* *f*
Coda; tempo primo

lunga
ff *pp* *ff*

Anexo E. Partitura Zarabandeo Arturo Márquez.²⁵

a Luis Humberto Ramos
ZARABANDEO
Arturo Márquez

Moderato (♩ = 92)

Clarinet in B \flat

Piano

0043464

© Copyright 2005 by Peer International Corporation.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Printed in the U.S.A.

²⁵ Fuente: MARQUEZ, Arturo. Zarabandeo for clarinete in B \flat and piano. Peer International Asosiation. Usa. 2005.

12

Musical score for measures 12-15. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

16

mf

mp

6

Musical score for measures 16-18. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

19

f

6

Musical score for measures 19-21. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

22

f

Musical score for measures 22-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

25 *mp* *ff*

5 6 *loco* *8vb-1* *loco*

29 *ff*

loco *8vb-1* *loco*

34 *f*

loco *8vb-1* *loco*

39 *mp*

mp

44 *rall.* Danzón, poco meno mosso

p sub.
molto espr.
p sub. legato

49

p espr.
mp
mf

54

mp

59

64

mp molto espr.

p molto espr.

Musical score for measures 64-68. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, then a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

69

mf *f* *mf*

mp *mf* *mp*

Musical score for measures 69-73. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note B4. The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

74

mp

p

Musical score for measures 74-79. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note B4. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

80

mf *f* *p*

mf *loco* *p*

poco rit.

Musical score for measures 80-84. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note B4. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line.

85 **Tempo primo** (♩ = 92)

Musical score for measures 85-88. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 85 starts with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, C5) and a grand staff with a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking *p* is placed below the treble staff, and a crescendo hairpin spans from measure 85 to 88. Measure 88 ends with a dynamic marking *f* in the treble staff. The grand staff continues with eighth-note patterns throughout.

Musical score for measures 89-93. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 89 starts with a treble clef staff containing a sixteenth-note run. The grand staff continues with eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

Musical score for measures 94-96. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 94 starts with a treble clef staff containing a sixteenth-note run. The grand staff continues with eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

Musical score for measures 97-101. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 97 starts with a treble clef staff containing a sixteenth-note run. The grand staff continues with eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

101

101-104

p *f*

This system contains measures 101 through 104. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*) by measure 103. The left-hand part (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

105

105-108

mp *f*

This system contains measures 105 through 108. The right-hand part continues the melodic line with slurs and accents, moving from mezzo-piano (*mp*) to forte (*f*). The left-hand part maintains the rhythmic accompaniment with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

109

109-113

This system contains measures 109 through 113. The right-hand part features a melodic line with slurs and accents. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

114

114-117

This system contains measures 114 through 117. The right-hand part features a melodic line with slurs and accents. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

119

ff

123

ff

127

dim.

8^{vb}

132

pp

legato

pp

135 *

137

Musical score for measures 137-141. The top staff is a single melodic line with a long slur. The bottom two staves are piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

142

Musical score for measures 142-146. The top staff has a slur and the instruction *cresc. poco a poco*. The bottom two staves have piano accompaniment with the instruction *cresc. poco a poco*.

147

Musical score for measures 147-151. The top staff has a slur. The bottom two staves are piano accompaniment.

152

Musical score for measures 152-156. The top staff starts with a piano *p* dynamic and has a slur with the instruction *cresc. poco a poco*. The bottom two staves start with a piano *p* dynamic and have piano accompaniment with the instruction *cresc. poco a poco*.

157

(cresc.) mp cresc. poco a poco

162

167

mf cresc. poco a poco

mf cresc. poco a poco

172

176

f

180

ff

184

ff

188

ff

191

dim. *f dim.*

195

mf *p* *rall.*

200

Meno mosso

pp *mp espr.*

206

212

mf

mp

This system contains measures 212 through 216. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns and rests.

217

This system contains measures 217 through 221. The top staff continues the melodic line. The bottom staff provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature remains one sharp and the time signature is 4/4.

222

f

This system contains measures 222 through 226. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bottom staff has a piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The key signature is one sharp and the time signature is 4/4.

227

accel.

This system contains measures 227 through 231. The top staff has a melodic line with an *accel.* marking. The bottom staff has a piano accompaniment. The key signature is one sharp and the time signature is 4/4.

Tempo primo (♩ = 92)

230

ff

ff

8^{vb}-1

loco

235

ff

8^{vb}-1

loco

240

f

f

8^{vb}

loco

245

mf

mf

Danzón, poco meno mosso

249 *rall.*

mp molto espr.

legato

f

p sub. espr.

254

mf

f

mp

mf

258

mf

mp

mp

p

262

mp

p

267

mf *mf molto espr.*

271

275

f *mf*

278

282

f

286

f

Tempo primo (♩ = 92)

290

f ritmico

294

f ritmico

298

Musical score for measures 298-300. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 298 begins with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a rest. The grand staff continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 299 continues the melodic and bass lines. Measure 300 features a double bar line and a change in the treble clef staff to a whole note chord (F#4, A4).

301

Musical score for measures 301-303. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 301 begins with a treble clef staff containing a melodic line with eighth notes. The grand staff continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 302 continues the melodic and bass lines. Measure 303 features a double bar line and a change in the treble clef staff to a whole note chord (F#4, A4).

304

Musical score for measures 304-307. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 304 begins with a treble clef staff containing a melodic line with eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The grand staff continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 305 continues the melodic and bass lines. Measure 306 continues the melodic and bass lines. Measure 307 features a double bar line and a change in the treble clef staff to a whole note chord (F#4, A4), marked with a forte (*f*) dynamic.

308

Musical score for measures 308-311. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 308 begins with a treble clef staff containing a melodic line with eighth notes. The grand staff continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 309 continues the melodic and bass lines. Measure 310 continues the melodic and bass lines. Measure 311 features a double bar line and a change in the treble clef staff to a whole note chord (F#4, A4).

312 (3+3+2)

315

318

321

336

ff

340

ff

343

rall.
dim.

347

gliss.
pp