

**LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO DETERMINANTE DEL MENSAJE
MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL**

KLEISDYTH DANNIZA VERA PEÑA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2015

**LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO DETERMINANTE DEL MENSAJE
MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL**

KLEISDYTH DANNIZA VERA PEÑA

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

Director

JHON EDUARD CIRO GÓMEZ

Magíster en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2015

*A mi familia
por la alegría del encuentro
por nuestras vidas que trascienden el recuerdo*

AGRADECIMIENTOS

A Dios por la vida.

A mi familia por su apoyo y compañía.

A mis padres Jairo y Cecilia, por su esfuerzo inagotable y amor incondicional.

A mis hermanos Osmer y Ximena, por aprender a mi lado y llenarme de motivación.

A Jhon Ciro, profesor y amigo, por su confianza, apoyo y orientación en este proyecto y en las experiencias de vida.

A Daniel Criado, Jose Gelvis, Carlos Barrios, Ramiro Perales, Milena Sáchica y Nicolás Hernandez por toda su colaboración.

A mis compañeros de carrera, por los momentos compartidos llenos de entrega, superación y satisfacción.

A los profesores de la carrera por su orientación, aprecio y enseñanza, especialmente a Nelson Henry Cruz, Eduardo Mateus y Daniel Barbosa.

A Leonardo Parra y Andrea Buitrago por acompañarme en este significativo momento musical.

A los maestros Armand Russell, Dante Grela y a la maestra Libby Larsen por su gentileza y contribución.

Y finalmente a los calificadores, los maestros Santiago Sierra y Oleksandr Solomenyuk.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. FUNDAMENTACIÓN	17
1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	17
1.1.1. Pregunta problema	18
1.2. OBJETIVOS	18
1.2.1. Objetivo general	18
1.2.2. Objetivos específicos	18
1.3. JUSTIFICACIÓN	18
1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS	19
1.4.1. PRIMERA ETAPA	19
1.4.2. SEGUNDA ETAPA	20
1.4.2.1. Análisis e interpretación de resultados de la encuesta	21
1.4.3. TERCERA ETAPA	30
1.4.3.1. Resultado estudio de caso	31
1.5. ANTECEDENTES	33
2. MARCO REFERENCIAL	35
2.1. ANÁLISIS MUSICAL EN EL SIGLO XVIII Y XIX	36
2.1.1. Apreciaciones interpretativas	37
2.2. ANÁLISIS MUSICAL EN EL SIGLO XX	39
2.2.1. Apreciaciones semióticas	43
2.3. TEORÍAS SELECCIONADAS	44
2.3.1. Tripartición Molino-Nattiez	45
2.3.2. “Análisis musical: una propuesta metodológica” por Dante Grela	46
2.3.2.1. Áreas de análisis	47
2.3.3. Análisis y (¿o?) Interpretación por Jhon Rink	51
3. FORMULACIÓN DE LA PROPUESTA: ANTOLOGÍA DE ANÁLISIS MUSICAL PARA LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL	54

3.1. Poiética inductiva-externa Jean Jacques Nattiez	56
3.2. Análisis funcional Dante Grela	56
3.3. Representación gráfica de la dinámica Jhon Rink	57
4. APLICACIÓN DE LA PROPUESTA: ANÁLISIS DE LAS OBRAS	59
4.1. FIVE BAGATELLES FOR CLARINET AND Mallet PERCUSSION (MARIMBA AND VIBRAPHONE ONE PLAYER), PHILIP PARKER	59
4.1.1. Poiética	59
4.1.2. I. INTRADA	60
4.1.2.1. Esquema formal y tonal	60
4.1.2.2. Análisis funcional	62
4.1.2.3. Dinámica: representación gráfica	63
4.1.3. II. NOCTURNO	64
4.1.3.1. Esquema formal y tonal	64
4.1.3.2. Análisis funcional	66
4.1.3.3. Dinámica: representación gráfica	67
4.1.4. III. WALTZ	68
4.1.4.1. Esquema formal y tonal	68
4.1.4.2. Análisis funcional	69
4.1.4.3. Dinámica: representación gráfica	70
4.1.5. IV. SONG	71
4.1.5.1. Esquema formal y tonal	71
4.1.5.2. Análisis funcional	73
4.1.5.3. Dinámica: representación gráfica	73
4.1.6. V. REEL	74
4.1.6.1. Esquema formal y tonal	74
4.1.6.2. Análisis funcional	76
4.1.6.3. Dinámica: representación gráfica	77
4.2. SONG WITHOUT WORDS FOR CLARINET AND PIANO, LIBBY LARSEN	77
4.2.1. Poiética	78
4.2.2. Esquema formal y tonal	79

4.2.3. Análisis funcional	90
4.2.4. Dinámica: representación gráfica	93
4.3. PAS DE DEUX FOR Bb CLARINET AND PERCUSSION, ARMAND RUSSELL	94
4.3.1. Poiética	94
4.3.2. PROLOGUE AND MARCH	96
4.3.2.1 PROLOGUE	96
4.3.2.2. MARCH	97
4.3.2.2.1. Esquema formal y tonal	97
4.3.2.2.2. Análisis funcional	98
4.3.2.2.3. Dinámica: representación gráfica	100
4.3.3. II MOVIMIENTO (ANDANTE RISOLUTO)	101
4.3.3.1. Esquema formal y tonal	101
4.3.3.2. Análisis funcional	101
4.3.3.3. Dinámica: representación gráfica	102
4.3.4. SCHERZO	103
4.3.4.1. Esquema formal y tonal	103
4.3.4.2. Análisis funcional	106
4.3.4.3. Dinámica: representación gráfica	107
5. CONCLUSIONES	108
BIBLIOGRAFÍA	109
ANEXOS	112

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Población encuestada	22
Figura 2. Participantes por instrumento	23
Figura 3. Tabulación de datos. Pregunta No.1	25
Figura 4. Tabulación de datos. Pregunta No.2	26
Figura 5. Tabulación de datos. Pregunta No.3	26
Figura 6. Tabulación de datos. Pregunta No.4	27
Figura 7. Tabulación de datos. Pregunta No.6	28
Figura 8. Tabulación de datos. Pregunta No.7	29
Figura 9. Tabulación de datos. Pregunta No.8	29
Figura 10. Tabulación de datos. Pregunta No.9	30
Figura 11. Modelo representación gráfica de la dinámica	58
Figura 12. Acompañamiento sincopado	61
Figura 13. Movimiento por cuartas, cruzamiento notas enarmónicas	61
Figura 14. Transición	62
Figura 15. <i>Intrada</i> Gráfica de dinámica	63
Figura 16. Intervalo de cuarta, material compositivo	65
Figura 17. Acordes triádicos	65
Figura 18. <i>Nocturne</i> Gráfica de dinámica	67
Figura 19. Material compositivo Waltz	68
Figura 20. <i>Waltz</i> Gráfica de dinámica	70
Figura 21. Progresión armóniaca	71
Figura 22. Acordes por disposición de cuartas	72
Figura 23. <i>Song</i> Gráfica de dinámica	73
Figura 24. Material compositivo	74
Figura 25. <i>Reel</i> Gráfica de dinámica	77
Figura 26. <i>Floating feeling</i> en el acompañamiento del piano.	79

Figura 27. Acordes por cuartas tema A	80
Figura 28. Tetracordio clarinete tema A	81
Figura 29. Tetracordio clarinete tema b1	81
Figura 30. Tetracordio clarinete tema b3'. Variación del modo	82
Figura 31. Definición del modo Do Mixolidio sección A	82
Figura 32. Notas estáticas	83
Figura 33. Acompañamiento tema B	84
Figura 34. Variación 1 tema B	84
Figura 35. Variación 2 tema B	85
Figura 36. Variación 3 tema B	85
Figura 37. Ambigüedad armónica	86
Figura 38. Variación acompañamiento sección B	87
Figura 39. Variación 3 sección B	87
Figura 40. Variación 1 acompañamiento sección B'	88
Figura 41. Variación 2 acompañamiento sección B'	88
Figura 42. Variación 3 sección B'	89
Figura 43. Variación agrupaciones rítmicas	90
Figura 44. <i>Song Without Words</i> Gráfica de dinámica	93
Figura 45. <i>Prologue</i> Gráfica de dinámica	97
Figura 46. <i>March</i> Gráfica de dinámica	100
Figura 47. <i>II Movimiento</i> Gráfica de dinámica	102
Figura 48. Patrones de agrupación rítmica	103
Figura 49. Contraste rítmico	104
Figura 50. <i>Scherzo</i> Gráfica de dinámica	107

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Número de encuestados	21
Tabla 2. Enfoque instrumental de los participantes	22
Tabla 3. Tabulación datos de la encuesta	23
Tabla 4. Planeación Estudio de caso	30
Tabla 5. Representación Análisis Funcional	57
Tabla 6. Esquema formal y tonal <i>Intrada</i>	60
Tabla 7. Análisis funcional <i>Intrada</i>	62
Tabla 8. Esquema formal y tonal <i>Nocturno</i>	64
Tabla 9. Análisis funcional <i>Nocturne</i>	66
Tabla 10. Esquema formal y tonal <i>Waltz</i>	68
Tabla 11. Análisis funcional <i>Waltz</i>	69
Tabla 12. Esquema formal y tonal <i>Song</i>	71
Tabla 13. Análisis funcional <i>Song</i>	73
Tabla 14. Esquema formal y tonal <i>Reel</i>	74
Tabla 15. Análisis funcional <i>Reel</i>	76
Tabla 16. Esquema formal y tonal <i>Song Without Words</i>	79
Tabla 17. Análisis funcional <i>Song Without Words</i>	90
Tabla 18. Esquema formal y tonal <i>Prologue</i>	96
Tabla 19. Análisis funcional <i>Prologue</i>	96
Tabla 20. Esquema formal y tonal <i>March</i>	97
Tabla 21. Análisis funcional <i>March</i>	98
Tabla 22. Esquema formal y tonal <i>II Movimiento</i>	101
Tabla 23. Análisis funcional <i>II Movimiento</i>	101
Tabla 24. Esquema formal y tonal <i>Scherzo</i>	103
Tabla 25. Análisis funcional <i>Scherzo</i>	106

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player), Philip Parker.	112
Anexo B. Song Without Words for Clarinet and Piano, Libby Larsen.	126
Anexo C. Pas de Deux for Bb Clarinet and Percussion, Armand Russell.	142
Anexo D. Encuesta.	151
Anexo E. Socialización estudio de caso.	153
Anexo F. Entrevista estudio de caso.	155
Anexo G. Consentimiento informado.	156

RESUMEN

TÍTULO: LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO DETERMINANTE DEL MENSAJE MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL

AUTOR: VERA PEÑA, Kleisdyth Danniza**

PALABRAS CLAVE: Interpretación, análisis, antología.

DESCRIPCIÓN:

La interpretación musical ha construido y transformado su fundamento, integrando conceptos teóricos musicales y diversos tipos de escritura y representación para facilitar la apreciación de determinada ejecución musical. Es así como al presentar y aplicar el aporte del análisis como recurso de creación y fundamentación para la interpretación, es posible formular la propuesta *Antología de análisis para la ejecución instrumental* que relaciona los elementos teóricos con los instrumentales para la comprensión y elaboración del mensaje musical.

En este sentido, el presente proyecto incluye la recopilación de una serie de teorías de análisis musical de tipo formal e interpretativo, con una profundización en los planteamientos de Jean Jacques Nattiez, Dante Grela y Jhon Rink, utilizados como fundamento para la presentación y aplicación de esta propuesta antológica en el análisis de tres obras para clarinete de la segunda mitad del siglo XX, dando como resultado la determinación y aporte de dicho proceso en la ejecución instrumental.

Esta propuesta de análisis se formula como un recurso para aquellos quienes orientan su formación musical hacia el campo interpretativo, con la intención de educarse como músicos intérpretes, no solo con dominio instrumental, sino a su vez, caracterizados por desarrollar un pensamiento crítico y reflexivo con el ánimo de incrementar su objetividad y fidelidad musical.

Finalmente, esta iniciativa antológica pretende convertirse en un material de referencia que contribuya en la difusión de alternativas analíticas congruentes, que una vez conocida, favorezca la lectura musical, su comprensión, representación, ejecución y correspondencia con las teorías musicales, así como su influencia significativa en la producción instrumental.

* Proyecto de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, Director: Jhon Eduard Ciro Gómez.

ABSTRACT

TITLE: MUSICAL PERFORMANCE AND ANALYSIS AS THE CORE ELEMENT OF THE MUSICAL MESSAGE IN INSTRUMENTAL PERFORMANCE

AUTHOR: VERA PEÑA, Kleisdyth Danniza**

KEYWORDS: Performance, analysis, anthology.

DESCRIPTION:

Musical performance has created, and transformed its underpinnings integrating theoretical concepts, types of musical scoring and representation to facilitate the appreciation of a given musical execution. Thus, presenting the role of analysis and applying it as a resource of creation and foundation for musical interpretation makes possible to formulate this proposal called Analysis anthology for musical performance, which connects theoretical elements with instrumental ones so comprehension and elaboration of the musical message happens.

In that sense, this project is a review of formal and interpretative musical analysis theories focusing specially on Jean Jacques Nattiez, Dante Grela y Jhon Rink's approaches in order to use them as the epistemological framework for the subsequent live performance of three musical pieces for clarinet dated from the mid-twentieth century.

This analysis approach aims at serving as a guide for those who aspire to direct their musical training towards the interpretative field, not only as maestros of their musical instrument, of choice but as critical thinkers that reflect on the act of performing objectively and faithfully.

Finally, this anthological proposal may serve as reference material that contributes to promote alternative analysis that, once known, might favor the music reading process, its understanding, representation, execution and correspondence with musical theory, as well as its influence on instrumental production.

* Degree Project.

** Faculty of Human Sciences. Bachelor of Arts and Music School. Director: Jhon Eduard Ciro Gómez

INTRODUCCIÓN

El análisis musical se ha manifestado como un elemento primordial para la elaboración y percepción de la interpretación, en la medida que integra los fundamentos teóricos y compositivos con el dominio instrumental. Estas formulaciones han reconstruido y transformado su fundamento, integrando conceptos y representaciones musicales con propuestas interdisciplinarias para facilitar la producción y apreciación de la práctica instrumental.

Nos encontramos pues, ante la estimación de que el análisis musical se ha venido manifestando como un elemento esencial y a la vez discutible en el estudio de la música, en la medida que conserva un legado histórico enfrentado a un contexto de práctica analítica, que si bien reconsidera su valor, por otra parte limita la comprensión y aplicación de las diversas concepciones teóricas que lo sustentan.

En este sentido, el presente trabajo ofrece un acercamiento a diversas teorías de análisis musical y plantea una propuesta integradora, que permita a estudiantes e intérpretes profesionales profundizar y comprender su material musical de manera práctica y flexible, en relación con su propio contexto sin prescindir de los fundamentos teóricos. Dicha propuesta es aplicada a tres obras del repertorio contemporáneo clarinetístico, utilizado como objeto de estudio y corroboración de la función imprescindible del análisis musical en la elaboración y proyección del mensaje musical.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La interpretación musical y los modelos de análisis musical que la fundamentan han sido reformulados en las últimas décadas con nuevas técnicas y enfoques, en la medida en que grandes intérpretes y teóricos de la música han trascendido los espacios musicales para evaluar la calidad de la ejecución musical y proponer estrategias prácticas para su estudio. En este sentido, se aprecia que aún cuando el aporte formal e interpretativo del estudio musical está siendo reformulado y aplicado a diversas corrientes musicales, estos elementos no son suficientes para abordar la complejidad del análisis musical.

En nuestro contexto de formación musical, específicamente en Colombia, el perfil profesional encaminado hacia la interpretación ha prosperado gracias a la difusión de propuestas de análisis según la visión del intérprete. Ahora bien, en su mayoría, los estudiantes y músicos siguen sin conocerlas, otros sin profundizarlas o peor aún, sin hacer de ellas un medio enriquecedor para la practicidad de las teorías musicales.

En otros casos, se ha llegado a utilizar el análisis como un requisito de sustentación escrita, por ejemplo, algunos intérpretes ejecutan ciertas obras y afirman conocerlas, pero no en todas las ocasiones son quienes realizan el proceso de análisis a dichas obras, se presentan situaciones en las cuales este estudio es realizado por algún especialista en el tema y no por el propio intérprete. Circunstancias como estas son las que ponen en tela de juicio la consideración de ¿en qué medida el análisis se manifiesta como elemento fundamental de la interpretación?

Ante tal situación, es evidente que para la propuesta educativa de formar en la interpretación musical de nivel profesional, es de suma importancia evidenciar y sustentar la aplicación de los tipos de análisis musical más allá de la transmisión de conceptos y teorías, es decir, hacer de este estudio una práctica donde los elementos analizados se conviertan en fundamento de la ejecución instrumental, encaminado a su vez en favorecer la lectura y ejecución de una nueva obra, haciendo referencia no solo a obras no conocidas o composiciones recientes, sino en general a todas y cada una de las obras que se abordan por primera vez.

Para el caso de los estudiantes y algunos profesores de la Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander, quienes gracias a su participación en la recolección de datos para la formulación y delimitación de este proyecto, ha sido posible corroborar que esta necesidad de formación teórica para la ejecución instrumental propiamente enfocada en el análisis musical, hoy por hoy no hace parte, en su mayoría, de la rutina de estudios ni de la práctica instrumental. Es así como se evidencia la acción oportuna por hacer de este fundamento analítico, un elemento esencial de la formación y práctica musical.

1.1.1. Pregunta problema. ¿De qué manera se puede potencializar la ejecución instrumental por medio del análisis musical, encaminada hacia una interpretación fundamentada de cada nueva obra?

1.2. OBJETIVOS

1.2.1. Objetivo general. Presentar la formulación y aplicación de un material de análisis musical para aquellos que deseen profundizar este elemento como un aspecto fundamental en la ejecución instrumental.

1.2.2. Objetivos específicos

- Seleccionar tres tipos de análisis formales e interpretativos esenciales para el desarrollo de este proyecto.
- Plantear una propuesta de análisis que unifica los aportes de las teorías seleccionados.
- Evidenciar con una muestra musical la aplicación de la propuesta planteada.

1.3. JUSTIFICACIÓN

El análisis musical y sus teorías de aplicación en la ejecución instrumental, han representado intenciones artísticas que incluyen los aspectos formales, armónicos, melódicos, rítmicos e incluso, componentes de carácter extramusical que hacen de estas teorías musicales todo un principio funcional e imprescindible en dicho campo. Aún así, es apenas emergente la aplicación de propuestas de carácter integral, que

además de incluir los elementos puramente formales y armónicos, proponen la integración de elementos de creación y comunicación musical, los cuales no han logrado trascender ciertos espacios académicos para hacer parte de la cultura del conocimiento.

Por tal razón, surge la intención de promulgar por medio del presente proyecto, el legado del análisis musical encaminado hacia la elaboración de otra propuesta analítica, la cual pretende resaltar las características, herramientas de representación y el aporte de los tipos de análisis, así como la posibilidad de integración en busca de una reflexión teórica y musical de tipo funcional y gráfica, enfocada especialmente para aquellos estudiantes que pretenden desarrollarse profesionalmente en la interpretación musical y contrariamente desconocen este tipo de propuestas.

1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente proyecto se desarrolla en tres etapas que incluye la relación entre los elementos teóricos del análisis musical en sus vertientes formales e interpretativas, la observación y recolección de datos sobre su percepción y práctica en el contexto de educación superior, la formulación y aplicación de una propuesta analítica que integran un aporte a la construcción del mensaje musical y su socialización en un estudio de caso.

1.4.1. Primera Etapa

La primera etapa se enfocó en la consulta de diversos tipos de análisis musicales formales e interpretativos, que además de hacer parte del sustento teórico de este proyecto, sirvieron como material determinante para la recopilación y selección de tres tipos de análisis musicales, que según sus fundamentos, modelos de representación y aplicación, se proyectan como elementos funcionales para el desarrollo de la presente propuesta.

Paralelamente, se seleccionaron tres obras musicales para Clarinete en Bb con acompañamiento de piano y percusión sinfónica, teniendo en cuenta: el nivel técnico requerido para el clarinete, la exigencia y diversidad interpretativa, el desarrollo de la obra y la interacción con el instrumento acompañante, el acceso y disponibilidad a dichos instrumentos, el estado de divulgación de las obras y su alternativa como obras de tipo concierto además de la ya conocida literatura para clarinete. Por

consiguiente, estas obras son el objeto de estudio en la aplicación de esta propuesta de análisis:

- Song without words for Clarinet and Piano, Libby Larsen.
- Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (marimba and vibraphone one player), Philip Parker.
- Pas de Deux for Bb Clarinet and Percussion, Armand Russell.

Una vez definidas las obras a trabajar, se contactó a los compositores vía correo electrónico con el fin de obtener información de primera mano que complementara el proceso de análisis planteado en este proyecto. Así pues, fue posible contar con la colaboración y orientación de Libby Larsen y Armand Russell, quienes atendieron al llamado y ofrecieron datos esenciales para la comprensión de sus composiciones.

1.4.2. Segunda Etapa. Para la segunda etapa, se formula la propuesta integradora de los tipos de análisis abordados titulada *Antología de análisis musical para la ejecución instrumental*, basada en la metodología de análisis de Jean Jacques Nattiez, Dante Grela y Jhon Rink, de las cuales se eligió un principio de cada enfoque incorporando sus respectivos patrones de representación.

Una vez determinados los elementos de análisis incluidos en esta propuesta, se dio paso a su aplicación en las obras ya mencionadas, que si bien fueron compuestas en la segunda mitad del siglo XX, su difusión en publicaciones de tipo académico es escasa, así como sus registros sonoros y/o audiovisuales de la ejecución de cada una de ellas. Es por esto que se realizó el análisis siguiendo los elementos incluidos en la propuesta *antológica*, para vincular el aporte de las perspectivas formal e interpretativa, emplear la contribución de este estudio en el proceso de montaje y elaboración del mensaje musical, y permitir la divulgación de nuevo repertorio para clarinete.

Por otra parte, se realizó un estudio que contó con la participación de estudiantes y algunos profesores de la Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander, el cual consistió en diseñar y aplicar una encuesta con el fin de recopilar datos referentes al uso de los tipos de análisis musicales que los participantes de nuestro medio académico suelen tener en cuenta en su práctica instrumental. Estos resultados fueron tabulados y analizados como recurso para convalidar el planteamiento del problema de este proyecto y además, evidenciar la necesidad de atender la escasa aplicación y practicidad de los conocimientos teóricos musicales

manejados en este contexto de educación superior, al igual que la pronta actualización en teorías o metodologías de análisis.

1.4.2.1. Análisis e interpretación de resultados de la encuesta

- **Población participante**

La población participante en la recolección de datos de este estudio, está conformada por profesores y estudiantes de los niveles VII-VIII-IX y X del programa Licenciatura en Música de la Escuela de Artes, Universidad Industrial de Santander. El requisito que se tuvo en cuenta para participar en la encuesta además de los niveles académicos ya mencionados, es haber cursado y aprobado al menos, el primero de los dos niveles de la cátedra formas musicales.

Tabla 1. Número de encuestados

	NIVEL	NÚMERO DE PARTICIPANTES
ESTUDIANTES	VII	7
	VIII	6
	IX	9
	X	5
PROFESORES		3
TOTAL		30

Figura 1. Población encuestada

Población encuestada

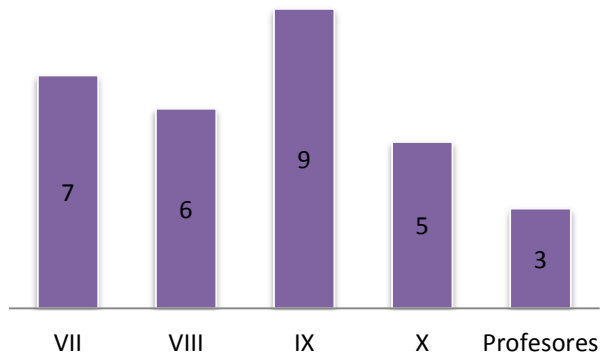
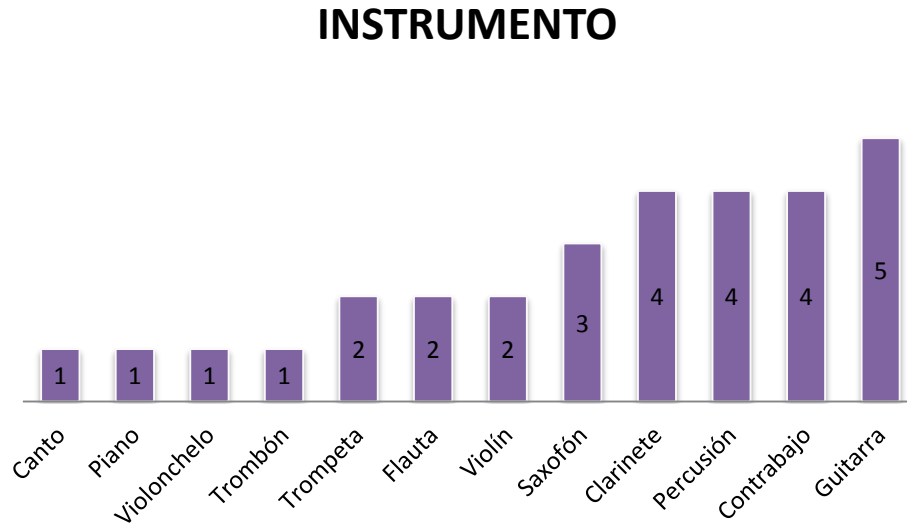


Tabla 2. Enfoque instrumental de los participantes

INSTRUMENTO	NÚMERO DE PARTICIPANTES
Canto	1
Piano	1
Violonchelo	1
Trombón	1
Trompeta	2
Flauta	2
Violín	2
Saxofón	3
Clarinete	4
Percusión	4
Contrabajo	4
Guitarra	5

Figura 2. Participantes por instrumento



- **Tabulación de datos**

Tabla 3. Tabulación datos de la encuesta

SECTOR: ESTUDIANTES Y PROFESORES DE LA ESCUELA DE ARTES UIS

AUTORA: KLEISDYTH DANNIZA VERA PEÑA

TOTAL ENCUESTADOS: 30 PARTICIPANTES

No.	Indicador	Si	No	¿Cuál?
1	¿Conoce algún tipo de análisis formal?	20	10	Estructural, formal, armónico, rítmico, melódico, estilístico Schenker, Korsakov, Berry
2	¿Conoce algún tipo de análisis interpretativo?	12	18	Sugerencias del compositor, género, articulaciones, dinámica. Rink, Nattiez

No.	Indicador	Si	No	¿Por qué?
3	¿Aplica algún tipo de análisis al momento de estudiar una obra musical en su práctica instrumental?	22	8	Comprender la obra, favorecer la memorización, conocer su forma y como se desarrollan sus elementos melódicos y armónicos.

No.	Indicador	Siempre	A veces	Nunca	No responde
4	¿Con que frecuencia lo aplica?	12	13	3	2

5. Además del análisis formal ¿qué otros elementos tiene en cuenta para estudiar una nueva obra?

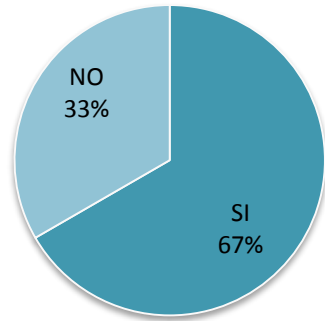
Estructura formal, armonía, tempo, dinámica, nivel técnico, digitaciones, biografía del compositor, estilo musical (época), carácter, conducción de las voces, elementos del folklor, si es compuesta para el instrumento o es adaptación, dedicatoria de la obra, texto si lo tiene, asociación imaginaria con experiencias o sentimientos, escuchar versiones de intérpretes profesionales.

No.	Indicador	Si	No
6	¿Considera que una interpretación musical adecuada puede lograrse basándose únicamente en las indicaciones y elementos musicales presentes en la partitura?	3	27
7	¿Considera necesaria la aplicación del análisis musical para lograr una mejor interpretación de cualquier obra?	28	2
8	¿Considera que la temática aborda en la cátedra de análisis musical le ha contribuido en su práctica instrumental?	24	6
9	¿Le interesaría profundizar en el aporte del análisis musical para aplicarlo en su práctica instrumental?	29	1

- **Análisis de resultados por pregunta**

1. ¿Conoce algún tipo de análisis formal?

Figura 3. Tabulación de datos. Pregunta No.1

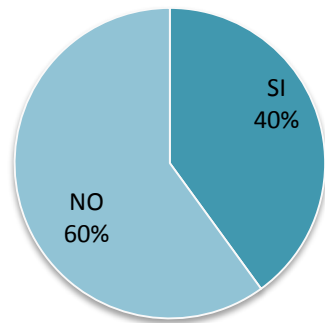


Aunque la mayoría de participantes afirma conocer algún tipo de análisis formal, se evidencia que no hay claridad en dichos planteamientos teóricos, es decir, no se tiene presente el tipo de propuesta sino que se responde con características generales de este método de estudio musical. Solo en un caso fueron mencionadas las propuestas analíticas de Schenker, Korsakov y Berry. (Ver Anexo D)

En cuanto a los participantes que afirmaron no conocer dicho análisis, probablemente se debe al olvido de los temas vistos en clase o sencillamente a su escasa aplicación.

2. ¿Conoce algún tipo de análisis interpretativo?

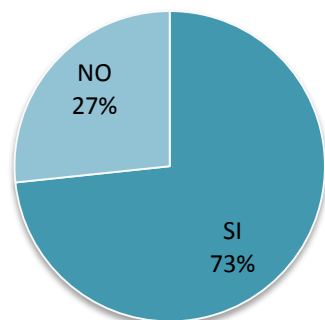
Figura 4. Tabulación de datos. Pregunta No.2



La mayoría de participantes desconoce propuestas de análisis de tipo interpretativo, lo cual apunta a la escasa actualización en las temáticas abordadas en el plan de estudios. Para los casos que afirmaron conocer algunas de estas propuestas se comparte el hecho de que son participantes de los últimos niveles académicos, pero solo en una oportunidad se hace referencia a propuestas definidas, específicamente las de Jhon Rink y Jean Jacques Nattiez (Ver Anexo D).

3. ¿Aplica algún tipo de análisis al momento de estudiar una obra musical en su práctica instrumental?

Figura 5. Tabulación de datos. Pregunta No.3

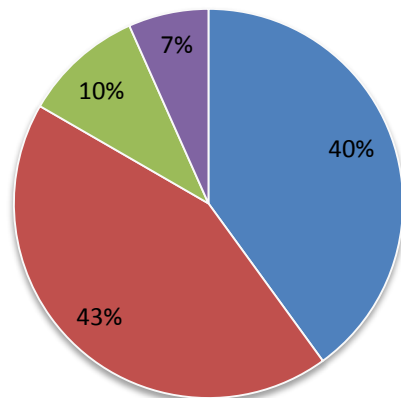


En términos generales los participantes afirman realizar un estudio analítico a las obras musicales propias de su práctica instrumental. El tipo de análisis que realizan, tiene que ver principalmente con propuestas estructurales, armónicas y taxonómicas de dicho material musical.

4. ¿Con que frecuencia lo aplica?

Figura 6. Tabulación de datos. Pregunta No.4

■ Siempre ■ A veces ■ Nunca ■ No responde



Casi en la totalidad de los casos se confirma el uso del análisis musical, con una mínima diferencia entre aquellos que lo aplican siempre y quienes lo utilizan a veces; situación que quiere decir que esta práctica analítica es de carácter significativo al momento de abordar una obra musical y/o mejorar su conocimiento y ejecución.

5. Además del análisis formal ¿qué otros elementos tiene en cuenta para estudiar una nueva obra?

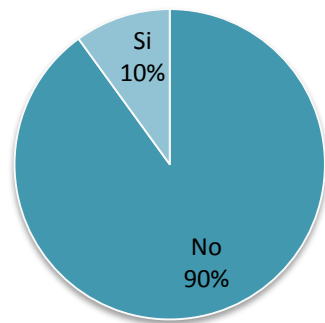
Dentro de los elementos que favorecen la profundización analítica además de un estudio estructural de la obra, los participantes resaltaron que tienen en cuenta aspectos como:

Armonía, tempo, dinámica, nivel técnico, digitaciones, biografía del compositor, estilo musical (época), carácter, conducción de las voces, elementos del folklor, si es compuesta para el instrumento o es una adaptación, dedicatoria de la obra, texto si lo tiene, asociación imaginaria con experiencias o sentimientos, escuchar versiones de intérpretes profesionales.

Los elementos anteriormente mencionados hacen parte de ciertas propuestas de análisis musical de tipo formal, armónico, estilístico, que aunque no deja de ser valioso el hecho de que los participantes tienen en cuenta dichos elementos a la hora de profundizar una obra musical, es inquietante el desconocimiento y la falta de claridad de este tipo de planteamientos teóricos, que si bien no atienden todos los aspectos en sí mismo, por su parte, logran facilitar y favorecer en alguna medida la comprensión de la obra estudiada.

6. ¿Considera que una interpretación musical adecuada puede lograrse basándose únicamente en las indicaciones y elementos musicales presentes en la partitura?

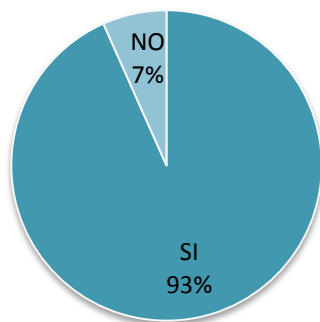
Figura 7. Tabulación de datos. Pregunta No.6



La mayor parte de los encuestados confirman la necesidad de profundizar el material musical con elementos teóricos del análisis, ya que las indicaciones presenten en la partitura, por muy explícitas que sean, no garantizan una ejecución totalmente fiable.

7. ¿Considera necesaria la aplicación del análisis musical para lograr una mejor interpretación de cualquier obra?

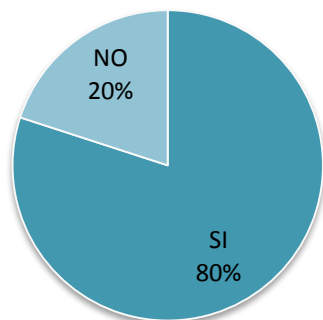
Figura 8. Tabulación de datos. Pregunta No.7



El resultado de esta pregunta está relacionado con el obtenido en la pregunta No. 6, los cuales validan el carácter determinante del análisis musical y su aporte en la comprensión del objeto estudiado, además de su trascendencia en la interpretación musical del mismo.

8. ¿Considera que la temática aborda en la cátedra de análisis musical le ha contribuido en su práctica instrumental?

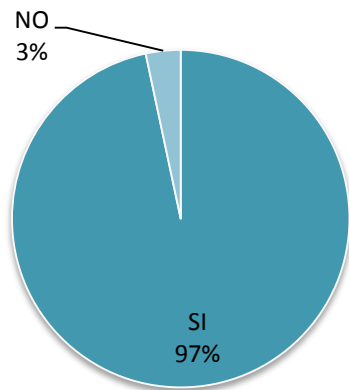
Figura 9. Tabulación de datos. Pregunta No.8



Aunque la mayoría de los encuestados demuestra su conformidad con las temáticas abordadas en cuando al análisis musical en su plan de estudios, es cuestionable el nivel de trascendencia y apropiación de los mismos. (Comparar con los resultados obtenidos en las preguntas No. 1 y 2).

9. ¿Le interesaría profundizar en el aporte del análisis musical para aplicarlo en su práctica instrumental?

Figura 10. Tabulación de datos. Pregunta No.9



La positiva respuesta de los participantes denota la viabilidad y utilidad del presente proyecto, el cual permitirá explorar alternativas analíticas y su aporte para la ejecución instrumental.

1.4.3. Tercera Etapa. En esta última etapa, se socializa la propuesta integradora de los tipos de análisis abordados, titulada *Antología de análisis musical para la ejecución instrumental*.

El espacio de socialización de esta propuesta antológica se realizó por medio de un estudio de caso, que contó con la participación de cuatro estudiantes de la Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander, quienes cursan los niveles VII y X del programa de Licenciatura en Música y pertenecen a las cátedras de Flauta, Guitarra, Contrabajo y Percusión.

Este estudio se efectuó con el fin de determinar, el alcance de la propuesta planteada y su funcionalidad interpretativa para favorecer la construcción del mensaje musical en diversos estilos, niveles de ejecución y enfoque instrumental. Esto fue posible con la planeación de dos sesiones teórico prácticas, donde se presentó dicha propuesta, se orientaron ejercicios instructivos y se aplicó y compartió el aporte de dicho estudio en un fragmento de la obra seleccionada por cada participante.

Tabla 4. Planeación Estudio de caso

ACTIVIDAD	TIPO	DESCRIPCIÓN	OBJETIVO	RECURSOS	DURACIÓN
Sesión 1 Semana 1	Teórico práctica	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ejecución de un fragmento de la obra seleccionada por cada participante. 2. Contextualización del análisis musical y presentación de la propuesta antológica que incluye las teorías de: <ul style="list-style-type: none"> • Jean Jacques Nattiez: Poiética • Dante Grela: Análisis Funcional • Jhon Rink: Representación gráfica de la Dinámica 3. Ejercicio de aplicación de la propuesta antológica. Ejemplo: "Song to the moon, Antonín Dvořák". 4. Cada participante realizará el análisis de la obra seleccionada, aplicando la propuesta antológica presentada. 	Conocer la propuesta "Antología de análisis musical para la ejecución instrumental"	Salón Consentimiento informado Atril Instrumento musical Video beam Computador Cámara	1 hora y 30 minutos
Sesión 2 Semana 2	Práctica	<ol style="list-style-type: none"> 1. Aplicación de los tipos de análisis presentados en la propuesta a un fragmento musical de una obra que cada participante esté abordando. 2. Socialización, muestra musical y entrevista final con cada participante. 	Aplicar la propuesta antológica a una realidad musical. Compartir el análisis musical realizado y su aporte a la ejecución instrumental.	Salón Partitura Atril Instrumento musical Documentos de análisis Cámara Formato entrevista	1 hora y 30 minutos

1.4.3.1 Resultado estudio de caso. Aunque para esta etapa de socialización se esperaba una participación considerable de estudiantes de la Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander, el requisito académico de haber cursado y aprobado al menos un nivel de la cátedra formas musicales, además de poseer un dominio técnico del instrumento manifestado en un desenvolvimiento musical favorable, se convirtieron en un factor limitante para contar con un mayor número de participantes.

Aún así, tras las sesiones de socialización de la propuesta, gracias a la participación activa de cuatro participantes, fue posible hacer una revisión de la funcionalidad y proyección de dicho planteamiento, dando como resultado una respuesta positiva y favorable sobre su efectividad y viabilidad.

Los resultados de consideración sobre el aporte de la inclusión de la propuesta en la práctica musical, tras una experiencia de ejecución instrumental en la cual los participantes hicieron una muestra musical de un fragmento de una obra musical en dos oportunidades, una antes y la otra después de conocer y aplicar la propuesta *antología de análisis musical para la ejecución instrumental*. La diferencia encontrada en esta experiencia es que los participantes manifestaron mayor conciencia, apropiación y diferenciación en el tratamiento melódico y dinámico de su fragmento musical.

En cuanto al proceso de análisis, específicamente sobre la aplicación de los tres planteamientos teóricos incluidos en la propuesta, las teorías que brindaron un aporte significativo en este estudio fueron la representación gráfica de la dinámica y el análisis poiético, manifestándoles a los participantes una mayor disposición para la comprensión de la obra.

Por otro lado, las teorías que implicaron un mayor grado de dificultad fueron el análisis poiético y el análisis funcional. El análisis poiético suscita cierto grado de dificultad en la medida que no sea posible consultar fuentes bibliográficas fiables o de primera mano. Por su parte el grado de complejidad del análisis funcional, se relaciona con la exigencia de un mayor grado de profundización, comprensión e identificación de las diversas funciones planteadas.

Paralelamente, tras conocer y ser partícipes en la aplicación de la propuesta antológica, los participantes consideraron útil este planteamiento, ya que les permitió abordar la obra con detenimiento desde una perspectiva más integral, considerándola una herramienta efectiva para relacionar e interpretar con más conciencia los elementos presentes en la obra musical, siendo esto un factor diferenciador, ya que por su propia experiencia musical manifiestan que es notoria la diferencia de una interpretación cuando quien ejecuta conoce y comprende la obra.

En definitiva, los participantes consideran esta propuesta como una herramienta favorable para su estudio y práctica instrumental, confirmando así la opción de hacer de esta una práctica habitual.

Y para concluir, vale aclarar que si bien los tres planteamientos teóricos utilizados como elementos principales de esta propuesta antológica responden a perspectivas diferentes, la intención recomendada es que quien profundice esta antología aplique los tres elementos a su obra para poder decidir y concluir con mayor juicio, sin embargo, esta no es una propuesta de tipo lineal donde un principio dependa del otro, el orden es de preferencia de quien lo aplique, pero si considera útil y suficiente la profundización en uno u otro principio está en toda la libertad de hacerlo, ya que el objetivo es ofrecer herramientas para la profundización y comprensión de una obra musical, siendo estas un objeto de estudio particular en el cual la antología puede desplegarse de manera distinta.

Finalmente, durante todo el desarrollo de este proyecto se adelantó de manera continuada la etapa de montaje de las obras, con el fin de resolver las respectivas dificultades técnicas y determinar las estrategias a desarrollar en aspectos como: digitación, articulación, respiración, afinación, control del aire, acople con el acompañante entre otras. De igual manera, se puso en práctica cada uno de los elementos analizados durante la aplicación de la propuesta *antológica*, siendo estos resultados el principal aporte para la construcción del mensaje musical.

1.5. ANTECEDENTES

Para la ciudad de Bucaramanga, específicamente en el espacio académico de la Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander, con su programa académico Licenciatura en Música, el espacio para la difusión y aplicación de teorías de análisis es posible en las cátedras de Análisis Musical, Seminario de Interpretación e incluso en el área Instrumental, en las cuales se abordan metodologías que responden a fundamentos teóricos de formas tradicionales, sin embargo, en los últimos dos años se han abordado propuestas recientes como las teorías de Jean Jacques Nattiez y Jhon Rink. Ahora bien, la profundización y aplicación de dichos avances en el proceso de formación académica está relacionado con las inquietudes y/o iniciativas del propio estudiante.

Por eso, la consulta de investigaciones y producciones académicas realizadas en las líneas de análisis musical, interpretación, musicología y semiótica de la música, así como la creación de metodologías de análisis o difusión de propuestas recientes, se sitúan como alternativas educativas y de actualización profesional, enfocadas en facilitar y favorecer la comprensión del lenguaje musical.

Dentro de estos referentes se destacan los estudios, publicaciones, replanteamientos y contextualizaciones de la práctica analítica hechos por analistas, intérpretes, musicólogos, investigadores como Jean Molino, Jean Jacques Nattiez '80, Allen Forte 1982, Dante Grela 1985, Janet Schmalfeldt 1985, Frederich Dorian 1986, Nicholas Cook 1987, Wallace Berry 1989, Kofi Agawu '90, Eugene Narmour 1990, Lawrence Ferrara 1991, Leonard B. Meyer 1996, Jonathan Dunsby 1993, Hans Mersmann, Jhon Rink 2002, María Nagore 2004, Ramón Sobrino Sánchez 2005, Alberto Guzmán Naranjo 2007, Svetlana Skriagina – Andrés Pineda Bedoya 2009, Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán 2011, Gloria Medone 2011, Daniel Roca Arencibia 2011, Rocío de Frutos Domínguez 2013, entre otros.

2. MARCO REFERENCIAL

El análisis musical se ha venido manifestando como un elemento esencial y a la vez discutible en el estudio de la música, en la medida que conserva un legado histórico enfrentado a un contexto de práctica analítica, que si bien reconsidera su valor, surgen variantes en la comprensión aplicada de las diversas concepciones teóricas que lo sustentan.

Para el desarrollo de este marco referencial se incluye de manera destacada el aporte relevante realizado por Alberto Guzmán Naranjo, en su estudio por recopilar las teorías de la música y su análisis, presente en su publicación del año 2007 titulada *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*, siendo sin lugar a dudas una fuente de consulta de gran estimación dentro del campo teórico musical.

Este tipo de estudios que como disciplina tienen un origen y desarrollo reciente, se han caracterizado por complementar su enfoque con acciones interdisciplinarias, conservando su objetivo de comprender la música con una visión más integral. Es así como la definición de análisis, según Joan Corominas, “aparece a principios del siglo XVII, deriva del griego *analyo*, <<desato>>, y éste de *lyo*, <<yo suelto>>, queriendo significar el proceso de descomposición de un todo en sus partes”¹. Por su parte, Ian Bent “define el análisis musical (definición clásica) como: la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de la estructura (...) <<¿Cómo funciona?>>”²; esta definición un tanto estructuralista, es ampliada por el mismo autor por medio de un método comparativo, complementado por Anthony Pople³ con la intención <<¿Qué significa?>>, llevando este concepto hacia un estudio dinámico con perspectivas de otras disciplinas. Así pues, Arnold Whittall señala que “el proceso analítico tiene dos componentes: la identificación de los materiales de una composición y la comprensión sobre la forma como esos materiales funcionan”⁴.

¹ GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 8.

² *Ibíd.*, p. 8

³ POPLÉ, Anthony, Citado por: NAGORE, María. *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. En: *Músicas al Sur* [en línea]. 2004. no.1. Disponible en: <<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#top>> [citado en 31 de julio de 2014].

⁴ GUZMAN. *Op. Cit.*, p.8

Si bien, los significados y concepciones están en constante cambio debido a las influencias socioculturales, es posible afirmar que el análisis musical responde a una intención de conocer el sentido musical, que según la perspectiva se aborda de manera particular.

2.1. ANÁLISIS MUSICAL EN EL SIGLO XVIII Y XIX

Dentro de las teorías más representativas del siglo XVIII se destaca la propuesta de Jean Philippe Rameau quien formuló la base del análisis musical con una mayor prioridad en el estudio armónico, partiendo de las consonancias primarias: la octava, la quinta y la tercera mayor basado en la aparición de los armónicos naturales. Esta propuesta se basa en un modelo matemático que busca “un fundamento físico, independiente de las pasiones y los sueños humanos”⁵ concebido como una continuación de la filosofía de Descartes. Gracias a dicha teoría el resultado fue el concepto de *sonido fundamental y armónicos*, y a partir de este aporte se desarrolla la teoría de la tonalidad.

Contemporáneo a él, Johann David Heinichen formuló la teoría de la progresión armónica basado en las notas fundamentales, para identificar las notas principales de una línea melódica. Este trabajo es continuado por Johann Philipp Kirnberger con su teoría de la construcción melódica, que relaciona las notas fundamentales con notas de enlace. El punto crítico de esta propuesta refiere al hecho de concebir una composición como incorrecta si su reducción no sigue el estricto estilo compositivo de una progresión natural de acordes fundamentales.

Otro planteamiento de gran importancia es el hecho por Heinrich Christoph Koch quien definió la estructura de la frase melódica, además de la construcción de periodos. Este paramétrico principio de extensión de la frase sigue la fórmula de Joseph Riepel que consiste en frases de ocho compases conformada por dos unidades de cuatro. Koch además, siguió la terminología de Kirnberger y formuló un modelo formal de simetría y proporción, que incluye la armonía, el contrapunto, la construcción melódica y la forma.

Por su parte, Carl Czerny propone la base armónica como elemento inicial del análisis, además elaboró instrucciones de tipo compositivo para todo tipo de obras. En su concepto, caracteriza la forma como la dimensión de la obra, las modulaciones, el ritmo, la introducción y manejo de la melodía, la conducción y

⁵ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 47.

desarrollo de las ideas, la estructura y el encadenamiento correcto según el género; queriendo decir que sólo concebía un número limitado de formas musicales.

En contra a dicho planteamiento está la definición de Adolf-Bernhard Marx quien afirma que cada obra tiene su forma, siendo este, un nombre genérico “hay tantas formas como obras de arte”⁶. Es así como Marx define la forma como patrones abstractos derivados de prácticas del pasado y no como modelos concretos para la composición.

También encontramos el sistema musical de Gottfried Weber, quien introdujo y popularizó el uso de los números romanos en las progresiones armónicas de la música tonal. Por otra parte, el planteamiento de Hugo Riemann comprende como presenta Guzmán⁷, las teorías del periodo musical y de las funciones armónicas, donde plantea el *Motiv* como base de cualquier construcción musical.

Siguiendo el desarrollo de otras ciencias, Arnold Schering incursionó en el análisis siguiendo la formulación de la teoría de la *Gestalt*, caracterizada por ratificar la simetría y repetición como elementos clave en la percepción musical relacionada a su vez con el lenguaje y la cultura, aclarando la inestable idea romántica de que la expresión artística no contiene análisis.

2.1.1. Apreciaciones interpretativas. Si bien los modelos de análisis formales, armónicos, melódicos se han desarrollado en las últimas décadas con nuevas técnicas y enfoques, se puede apreciar la manera en que estos elementos no son suficientes para abordar la complejidad del análisis musical. Por lo tanto, la exploración del análisis desde lo interpretativo es ineludible en la medida que se procure investigar el uso e impacto del análisis en la ejecución musical.

Dentro de las iniciales concepciones interpretativas existía una constante inclinación a relacionar el material musical con el significado de las palabras, ya para el siglo XVIII esta teoría de interpretación denominada *Affektenlehre* llegó a su punto cumbre, pues sus “raíces estaban inmersas en el *ethos* griego y también apareció en la música medieval y sirvió como guía en el renacimiento”⁸. Esta teoría es

⁶ MARX, Adolf-Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig, 1837. English translation by A. Wehrhan, London, 1852. Citado por: GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 103.

⁷ GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 106

⁸ DORIAN, Frederick. *Historia de la ejecución musical: el arte de la interpretación musical desde el renacimiento hasta nuestros días*. Traducido por Ramón González-Arroyo. Madrid: Taurus, 1986. p. 113-114.

indiscutiblemente la que controla la interpretación antigua de ésta época, en la cual la expresión de las emociones humanas por medio de la música es el objetivo de la interpretación. Personajes como J.D. Heinichen, Mattheson, Meinrad Spies, Philipp Emanuel Bach, Quantz comunican la misma idea: provocar emociones.

Otra caracterización teórica es la *Gesamtkunstwerk* (unidad de poesía, música y acción) formulada por Ignaz Mosel en 1813, como una continuación del estilo dramático de Gluck, la cual es asociada con Richard Wagner y su estilo de interpretación músico dramática Bayreuth (dualidad entre fidelidad y recreación del intérprete). Por otro lado, Verdi en 1871 enfatizó en una objetividad radical, que no permitía libertad creativa sino “obediencia incondicional a sus partituras”⁹.

Este tipo de interpretación objetiva se expone en el “Tratado de Eduard Hanslick *Lo bello en la música* publicado en 1854”¹⁰, respondiendo al hecho de que las ideas del compositor son el elemento principal a representar, antes que los afectos del intérprete. Esto no significa que se elimine el contenido sentimental, lo que se aclara es que éstos ya están representados en la partitura como resultado de un proceso de creación.

De manera que, se habla de una lectura subjetiva que refleja la individualidad del intérprete hasta la época del renacimiento, y una lectura objetiva como principio de lealtad a la partitura desde comienzos del clasicismo. Así pues, una interpretación a partir del siglo XVIII es concebida de manera objetiva, pero esto no limita el hecho de que gracias a recursos producto de la investigación, se tenga esta actitud en obras de periodos anteriores.

Así pues, diversas propuestas relacionan los aportes académicos con las tendencias de la interpretación, teniendo en cuenta aspectos espirituales, técnicos e históricos que generan discusión analítica en la revisión de las obras musicales, manifestadas como un elemento verificador de las teorías formales y los planteamientos según el intérprete, los cuales han cooperado con el avance teórico musical sin suprimir el aporte histórico.

Uno de estos modelos es el ideado por José Carlos Carmona¹¹ en su obra *Criterios de interpretación musical*, el cual permite la fundamentación de las decisiones

⁹DORIAN, Frederick. Historia de la ejecución musical: el arte de la interpretación musical desde el renacimiento hasta nuestros días. Traducido por Ramón González-Arroyo. Madrid: Taurus, 1986. p. 232.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 234.

¹¹ CARMONA, José Carlos. Criterios de interpretación musical. Citado por: DOMINGUEZ, Rocío de Frutos. Capítulo VI Aplicación de los criterios de interpretación musical a la cuestión de la traducción de obras cantadas En: El debate en torno al canto traducido-Análisis de criterios interpretativos y su

interpretativas sobre todo en cuestiones de interpretación histórica. Esta clasificación comprende las siguientes categorías: Interpretación literal: el sentido propio de los signos musicales; Interpretación subjetiva: la voluntad del compositor; Interpretación historicista: la reconstrucción de cómo se tocó y se oyó en la época; Interpretación objetiva: el espíritu y finalidad de las obras; Interpretación libre o libertad interpretación: la voluntad del intérprete; Interpretación adaptativa: el gusto público; Interpretación imitativa: la imitación de una versión o criterio interpretativo.

2.2. ANÁLISIS MUSICAL EN EL SIGLO XX

Dentro de las teorías significativas del análisis musical, es esencial abordar el planteamiento realizado por Heinrich Schenker¹², quien promulgó el análisis como arte radical, justificado en la importancia de aportar una base científica al hecho musical, por medio de una propuesta técnica y terminológica que se oponía a la teoría musical tradicional. De su propuesta se destaca los “niveles estructurales y su representación gráfica”¹³.

Sin lugar a dudas el análisis schenkeriano puede “ilustrar elegantemente la complejidad jerárquica de una estructura tonal”¹⁴ el cual describe la música del periodo de la práctica común bajo la relación tónica-dominante-tónica.

Dentro de este análisis existen niveles estructurales clave¹⁵:

aplicación práctica: Adaptación al castellano de la ópera *Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello-. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica, 2013. p. 310-317.

¹² MAZUELA, María. Introducción al análisis Schenkeriano. En: Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza. Noviembre, 2012. no. 22. p. 1-17. [en línea] Disponible en: <http://www.feandalucia.ccoo.es/indcontei.aspx?d=6428&s=0&ind=288> [citado en 26 de diciembre].

¹³ SANS, Juan F. Elementos del análisis Schenkeriano. Universidad Central de Venezuela, p. 4-14

¹⁴RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p. 58.

¹⁵ FORTE, Allen. Introducción al análisis schenkeriano. Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 191. Citado por: GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 110-112.

- *Urtsatz* (estructura fundamental) es la conjunción de *Upline* (línea fundamental de una nota de la triada hasta la tónica) y el *Bassbrechung* (progresión I-V-I)
- *Hintergrund* (base subyacente) fundamentado en la escala y en la tríada de tónica
- *Mittelgrund* (base media) que hace referencia a las ideas motivicas y temáticas
- *Vondergrund* (base generatriz de la superficie) como los acontecimientos de la obra.

Siendo una teoría que ha evolucionado considerablemente, su propuesta inicial identifica los acordes *gramaticales* como aquellos aislados de su contexto; los acordes significantes, es decir la función del acorde dentro de una frase, sección, obra; los acordes *contrapuntísticos* que no pertenecen a las funciones I-II-V-I, I-III-V-I, I-IV-V-I; *notas principales* que estructuran la armonía, aquí se excluyen los ornamentos; *notas dependientes* como embellecimiento o prolongaciones.

Este análisis, como dice Guzmán¹⁶, crítica la falta de nexo entre la teoría musical tradicional y la práctica, es así como su propuesta de representación se basa en una notación rítmica (notación tradicional) y una notación analítica (importancia armónica y melódica), cada una con características específicas.

Dentro de las relaciones armónicas se destaca que no existe modulación, sino que este tipo de variaciones son adoptadas como elementos de armonías diatónicas que están representadas en las funciones: Tónica: I-VI-III, Dominante: V-VII, Subdominante: II-IV-VI. Y en conclusión solo hay dos progresiones armónicas: I-IV y V-I.

Y como todo planteamiento científico requiere de un replanteamiento activo, Eugene Narmour aportó nuevas sugerencias como: el modelo Implicación-Realización (IR) de la expectativa melódica “*The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model (ACBMS)*”¹⁷ enfocado como una propuesta alterna al análisis schenkeriano, basado en el estudio de las estructuras melódicas y su relación con los aspectos cognitivos que implica la producción musical.

¹⁶ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p 114.

¹⁷ ZBIKOSKI, Lawrence. *The Analysis and Cognition Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model* by Eugene Narmour. Chicago, 1990. p. 1.

Otro aporte significativo es el de Ernets Ansermet con su teoría de la percepción que relaciona las sensaciones con fenómenos físicos, así pues la “estructura tonal tónica-dominante-tónica, es el fundamento de la forma musical porque establece tensiones de carácter psicológico”¹⁸.

Las metodologías de análisis propuestas desde un punto de vista musicológico se pueden orientar bien sea en una perspectiva *taxonómica* (motivos, frases...) o *lineal* (estructura armónica). Así pues, una de las teorías representativas en este campo es la de Guido Adler quien establece un estudio histórico y científico del estilo musical. Su propuesta analítica se basa en dos métodos: el *inductivo* que analiza obras para establecer patrones en común y elementos diferenciadores, y el *deductivo* que se encarga de comparar el trabajo compositivo entre compositores. Esto se realiza teniendo en cuenta aspectos como motivo, tema, ritmo, melodía, notación, género, entre otros.

Esta propuesta fue continuada por Knud Jeppesen con su método *empírico-descriptivo* aportando un estudio de los elementos psicológicos en el estilo musical. Por su parte, Ernest Kurth continuó estudios psicológicos de la teoría de la *Gestalt* formulando la relación en la creación musical de un nivel representado en energía cinética, un segundo nivel psicológico y un tercer nivel de manifestación acústica.

Otro estudio reconocido es el de Alfred Lorenz quien se enfocó en la forma y tonalidad de Wagner, usando gráficas para representar el movimiento armónico, los esquemas formales y de modulación. La construcción formal la basa en armonía, melodía y ritmo y organiza los *leitmotiv* en formas (*barform*) de repetición, arco, refrán. Este reconocido analista incluye en resumen el avance de la *Gestalt*, la teoría de Riemann, Kurth y escritos de Wagner.

Posteriormente Arnold Schönberg en su manual de formas musicales, además de presentar fundamentos compositivos y anunciar la muerte de la tonalidad, retoma el principio de repetición y variación melódica propio del siglo XIX, definiendo los conceptos de *motivo*, *frase*, *antecedente*, *consecuente*, *periodo*, *oración* y *sección*, además de incorporar términos como *liquidación* y la división del *motivo* en *elemento* y *rango*.

¹⁸ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 71.

Los análisis motivicos, también comprenden las concepciones de Rudolph Reti y Hans Keller. Para Reti el material musical se basa en células y deriva su planteamiento de los fundamentos de Schönberg, de este modo introduce el término patrón o estructura temática. Keller por su parte, propuso un método de análisis funcional que intenta concebir la totalidad de la estructura musical, definiendo el material motivico como idea básica.

Una de las propuestas controversiales con la tradición académica europea, son los estudios de Donald Francis Tovey quien criticó la lógica temática y la falsa concepción de los analistas de ver los parámetros comunes en la labor compositiva como elementos normativos. En esta intención controversial, también se destaca el análisis activo de Pierre Boulez en los años 60 frente a los métodos schenkerianos.

Otros aportes influenciados por la teoría de la información incluyen el trabajo de Claude Elwood Shannon, basado en reproducir exacta o aproximadamente un mensaje dado desde un punto a otro. Fue así como en 1958 D. Kraehenbuehl y E. Cons plantearon que “para que una composición musical sea eficaz debe estar concebida para llamar la atención del oyente y recompensar esa atención”¹⁹, dando como conclusión la consideración de que la repetición es un favor importante para ordenar el mensaje musical. Si bien su aporte es una ratificación de ideas musicales y sirve como factor orientador para el compositor, no deja de ser un proceso donde se calculan los elementos musicales.

Por otra parte se destaca la teoría de conjuntos, surgida a partir de los planteamientos matemáticos de Georg Cantor, esta teoría responde a la necesidad de organizar la música atonal y amplía las formulaciones del lenguaje schenkeriano, basándose en la asignación de números para las notas, que permite establecer las estructuras que describen las principales agrupaciones o formaciones fundamentales de acordes de una composición.

En este orden de ideas, las formas musicales en la actualidad adoptan estructuras de la tradición musical pero “ya no se rigen por las leyes de ese contenido musical”²⁰, convirtiéndose el carácter interdisciplinar en una herramienta facilitadora para la comprensión de la obra.

¹⁹ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 75.

²⁰ MERSMANN, Hans. Método para el análisis de la música contemporánea. Revista Musical Chilena. p. 48.

Como presenta Nagore²¹ la apreciación del siglo XX como el momento cumbre del análisis musical, además de responder a la caracterización ideada por Jean Molino para ésta época, tiene que ver con el aporte del movimiento académico en la renovación de métodos que favorecen el estudio musical, en especial, de las nuevas músicas que incluso vinculan elementos externos relacionados con otras ramas del conocimiento. Tal razón hace de este siglo, no solo el de mayor productividad o interés en el tema, sino un momento clave para considerar el análisis como diversas prácticas que estudian la música.

2.2.1. Apreciaciones semióticas. Este enfoque define la “*competencia musical* como el saber, el saber hacer, y el saber comunicar; es decir, la capacidad de producir un sentido con la música”²², hace parte de los planteamientos renovados que surgieron en un comienzo a mediados del siglo XX; estos se han influenciado de otras disciplinas tales como la lingüística para proponer metodologías a las problemáticas relacionadas con la significación en música.

Para este enfoque analítico, Leonard Meyer parte de la teoría de la información y continúa con el enfoque de la *Gestalt*. En sus ejemplos combina lo taxonómico y lineal y propone un análisis crítico que resalta lo original de la obra en oposición a la clasificación de su estructura.

Dentro de estos planteamientos teóricos se destaca además la tripartición propuesta por Jean Molino – Jean Jacques Nattiez, un estudio que incluye diferentes análisis simples los cuales pretenden dar mayor proporción a lo formal-interpretativo. Además, se destaca en la música el uso de signos sonoros percibidos a los cuales se les atribuye diversos significados, y los signos gráficos de la notación musical.

²¹ NAGORE, María. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. En: *Músicas al Sur* [en línea]. 2004. no.1. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#top> [citado en 31 de julio de 2014].

²² GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 140.

Tras esta propuesta de análisis y siguiendo el sentido de la significación (*) musical, dentro de los aportes del análisis hermenéutico (²³*²⁴*), Michael Klein aclara que ese significado musical es percibido en un sentido narrativo y propone que el análisis de una obra debe hacerse de manera intertextual, es decir, relacionarlo con otras obras del compositor o con otros textos o referentes contextuales.

Otro importante estudio analítico que se relaciona con la profundización histórica es la teoría de la recepción, que surge como una respuesta a la necesidad estética e histórica de la percepción musical, con Carl Dahlhaus como exponente representativo.

De modo similar, se destaca el enfoque sociológico de Theodor W. Adorno en el cual, el contenido y la forma tienen relación con estructuras sociales. Esta relación también tiene que ver con el proceso creativo y perceptivo, donde se estudia el sentido del análisis, las circunstancias sociales de la composición del material estudiado.

En cuanto a trabajos de carácter interdisciplinar, sobresale la teoría generativa de la música tonal (TGMT) propuesta por Lerdahl y Jackendoff²⁵ en 1983, el cual pretende estudiar la cognición musical a partir de la psicología cognitiva. Este enfoque concibe la pieza musical como una construcción mental, en este sentido, la partitura y la interpretación son representaciones aproximadas; su estudio sigue un análisis jerárquico de agrupación, métrica, reducción interválica y prolongación.

2.3. TEORÍAS SELECCIONADAS

(*) Cómo significa el hecho musical.

(**) Los cuales se enfocan en responder a la pregunta ¿qué significa la música?.

²³ MEDONE, Gloria. Teoría y análisis de la interpretación – Homologación de la Teoría generativa de la música tonal (Lerdahl y Jackendoff, 1983) al análisis de la interpretación. En: Ensayo para la formulación de una teoría analítica de la interpretación musical, sobre criterios de inteligibilidad. Concepción y construcción de índices e indicadores para un examen crítico-objetivo de la interpretación. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2011. p. 63-148.

²⁴ Reflexiones sobre Semiología Musical. Serie brevarios de Semiología Musical [en línea]. p 4. Disponible en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones-/Reflexiones.PDF> [citado en 30 de diciembre de 2014]

2.3.1. Tripartición Molino-Nattiez. Partiendo de la influencia de la semiología en la música y la teoría de la tripartición de Jean Molino, el musicólogo francés Jean Jacques Nattiez²⁶ propone desde la década de los 70 un análisis musical integral basado en la relación de tres niveles de estudio: el nivel creativo (*poiesis*), el nivel interpretativo (*esthesis*) y el nivel *inmanente* que refiere propiamente al texto musical. J.J. Nattiez (*) afirmó que la intención de esta propuesta es establecer los lazos entre la estructura del texto musical, las estrategias compositivas y las estrategias perceptivas, lo cual muestra la multiplicidad de las relaciones posibles entre las estructuras.

Nattiez²⁷ además ha concebido dos clasificaciones importantes en el análisis, definiendo dos marcos generales: el *taxonómico* que comprende la segmentación de una pieza (tema, motivo, célula, frase, etc.) y el *lineal*, derivado del legado schenkeriano, referido a lo que enlaza el tejido musical.

El nivel *inmanente* incluye los referentes extraídos del texto musical, como los tipos de análisis formal, estructural, armónico, rítmico y melódico, es decir, solo se consideran las estructuras presentes en la partitura.

El nivel *poiético* comprende dos subniveles: la *poiética inductiva* y la *poiética externa*, los cuales, hacen referencia respectivamente al material directo que proporciona el compositor y a recursos externos, como textos documentales, que contextualizan la obra. Con este nivel es posible conocer el proyecto del compositor por medio de hipótesis sobre el proceso compositivo, a partir de los datos ofrecidos en la partitura; o bien, buscando elementos externos que complementen el texto musical.

El nivel *estésico* incluye una visión *inductiva* y otra *experimental*, que refiere a la concepción de la obra que posee tanto el ejecutante, como el público u otras percepciones ajenas al compositor, este pensamiento a partir de los años '90 tiene en cuenta otros aportes ajenos a labor compositiva y a la influencia del intérprete.

Finalmente, dentro de las consideraciones más relevantes de Nattiez, vale la pena mencionar su consideración de que las partituras musicales contienen un hecho formal, pero a su vez deja un espacio para la interpretación de lo que no aparece

(*) NATTIEZ, Jean Jacques. IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Mendoza, 26 de agosto de 1994. Traducción del francés al castellano hecha por Jorge Martínez U. Revista Musical Chilena. Julio-Diciembre, 1996, no. 186. p. 73-82.

²⁷ GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. p. 10.

específicamente escrito. Por tal razón, el análisis musical no debe basarse únicamente en la partitura y tampoco existe un único análisis que pueda considerarse como conclusión verdadera.

2.3.2. “Análisis musical: una propuesta metodológica” por Dante Grela²⁸ . La propuesta fue emprendida y desarrollada desde el año 1976 y publicada el 14 de Julio de 1985 en la ciudad de Rosario, Argentina, por el compositor e investigador Dante Gerardo Grela Herrera, como una respuesta a las falencias e interrogantes de metodologías de análisis anteriores a la época, que al día de hoy aún son utilizadas. Es por esto, que el presente proyecto incluye de manera aproximada las descripciones de dicha propuesta, por ser un material destacado y relevante para el campo de la teoría musical.

Esta teoría fue puesta a prueba por el autor, en las de clase de Análisis Musical y de Composición en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, y en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, como una alternativa analítica para resolver elementos primordiales ausente en los modelos tradicionales.

Dentro de estas falencias se resaltan:

- Falta de homogeneidad en la nomenclatura, lo que representa: contradicciones entre los distintos autores en la asignación de términos como motivo, frase, periodo.
- Las metodologías fueron diseñadas en función de la música europea de los siglos XVII, XVIII y XIX, lo cual implica una adaptación forzada de músicas de otras épocas y estilos a modelos analíticos limitados.
- Inclusión exacta de herramientas teóricas de otras disciplinas como la lingüística, la semiótica y la matemática, sin tener en cuenta las adaptaciones pertinentes que este tipo de aportes implican en función del análisis musical.

Por lo anterior, la presente metodología se basa en los principios de:

1. Terminología de análisis genérica y flexible para la música a investigar, sin limitantes como época o estilo musical.
2. Examen de la obra desde diversos ángulos, resultados que posteriormente se analizan de manera global.

²⁸ GRELA, Dante. Análisis Musical, una propuesta metodológica. En: Serie 5: La Música en el Tiempo. Rosario, 1985. No. 1. p 1-14.

3. La *realidad sonora* de la obra será el punto de referencia durante las fases de análisis, verificando permanentemente los resultados parciales obtenidos y las conclusiones o interpretación finales.
4. El análisis se aplica a dos niveles genéricos diferenciados:
 - a. **Nivel Macroestructural:** elementos y relaciones situados en el campo de la percepción auditiva directa.
 - b. **Nivel Microestructural:** estructuras sonoras que por sus características no se perciben claramente por audición directa.

Ambos niveles genéricos permiten subdivisiones y subclasificaciones internas, en función de las características específicas de la obra a estudiar.
5. Análisis con sentido *Interpretativo* el cual permite elaborar conclusiones a partir de resultados concretos de la obra, superando así los detalles de tipo descriptivo e incluso detallados inmersos en el estudio.
6. Metodología amplia y dúctil adaptable a diversas áreas de la música (musicología, pedagogía, creación ejecución) como una propuesta integral, que permite una interpretación de la obra en función de necesidades específicas.

2.3.2.1. Áreas de análisis. La organización de la propuesta está delimitada en áreas que atenderán aspectos específicos, posteriormente vinculados entre sí. Las áreas de análisis abarcan:

- a. **Análisis Estadístico:** comprende tareas como calcular, clasificar y tabular hechos sonoros o sus relaciones intrínsecas.
- b. **Análisis Paramétrico:** estudio de las características organizativas de los *parámetros* sonoros: *altura, duración, intensidad, timbre* y sus interacciones según variables como *textura* y *articulación*.
- c. **Análisis Articulatorio:** incluye el estudio de la *articulación* en función del tiempo o espacio, según el requerimiento de la obra, desde la *macroforma* hacia la *microforma*. Para este análisis el autor propone el término *Unidad Formal (UF)*, para evitar terminología discrepante (motivos, frases, periodos, etc...) y las organiza por *grados*, correspondiendo en su respectivo orden, el primer grado a las unidades formales de mayor magnitud y los siguientes, a las que progresivamente ahondan hacia la *microforma*.

Dentro del análisis articulatorio se tiene en cuenta el *modo en que se produce el paso de una unidad formal a otra*, que podrá darse por:

1. **Separación:** entre la conclusión de una unidad formal y el inicio de la siguiente, se encuentra un silencio de cualquier magnitud.
2. **Yuxtaposición:** dos unidades consecutivas sin discontinuidad sonora entre el final de una y el comienzo de la otra.
3. **Elisión:** el elemento o grupo de elementos finales de una unidad formal, es a su vez, el inicio de la siguiente unidad.
4. **Superposición:** sucede cuando una unidad formal contiene una textura en más de un *plano sonoro* y la nueva unidad comienza en uno de estos planos, antes de que la unidad anterior haya concluido en otros planos sonoros.
5. **Inclusión:** considerada un *modo de articulación espacial*, por encima de un modo temporal; producida cuando en una textura conformada por más de un *estrato*, algunos de estos comienzan y terminan sus unidades formales dentro del tiempo que abarcan las unidades en otros estratos, comenzado después y terminando antes que éstas últimas.

Asimismo, es posible analizar la *magnitud de la articulación*, que según el caso, podría establecerse una *escala de magnitudes y factores articulatorios* para estudiar, no solo el orden de las mismas, sino su función y efecto dentro de la totalidad de la obra. En este sentido, se suele presentar una independencia entre el nivel morfológico de una articulación y el *grado o magnitud* de la articulación entre unidades, definidos por factores particulares de la obra como la extensión de los silencios para separar unidades, o cambios en la armonía, el registro, el timbre, las texturas, etc. Finalmente, cabe resaltar que varios tipos de texturas provocan la existencia de *zonas* de articulación y no *puntos* de articulación separados dentro de una respectiva zona de la obra.

- d. **Análisis Comparativo:** se enfoca en el estudio de los *grados de parentesco* presentes entre las diversas unidades formales que constituyen la obra analizada, tanto en la macro como en la microforma. La comparación que esta área implica, se da teniendo en cuenta los *elementos y relaciones* de cada unidad formal, en las siguientes instancias:
 - a. **Identidad:** dos o más unidades formales se consideran idénticas cuando su contenido, y la distribución espacio-temporal del mismo, no difieren en ningún sentido. Así pues, hasta la más mínima diferencia entre las unidades tratadas será considerada como un caso de *semejanza*.

- b. **Semejanza:** unidades formales que presentan una combinación entre ciertos elementos sin modificación alguna y otros, con modificaciones parciales. Para este caso, y por profundización en la amplitud de posibilidades, se propone la siguiente sub-clasificación:
 - 1. **Semejanza tendiente a la unidad:** el grado de diferencia entre las unidades comparadas es mínimo.
 - 2. **Semejanzas propiamente dichas:** representan un punto intermedio entre la identidad y la desemejanza.
 - 3. **Semejanzas tendientes a la desemejanza:** el grado de relación entre las unidades comparadas es de mínima magnitud y/o jerarquía, que tienden a ser percibidas como unidades distintas.

- e. **Análisis Funcional:** estudio y clasificación de la función que cumple cada unidad formal dentro del contexto. En este sentido, el autor propone la siguiente clasificación de los tipos generales de funciones que se presentan en una obra musical.
 - a. **Exposición:** unidad formal que presenta estructuras sonoras estables, siendo éstas las únicas con función independiente, es decir, que no necesariamente deben provenir de, ni conducir a unidades con otra función. Como en el caso de los llamados *temas* en la música europea clásico-romántica, caracterizados por su estabilidad tonal y su carácter completo en sí mismo.
 - b. **Transformación:** unidad formal construida a partir de estructuras sonoras ya presentadas, y en base a ellas, sea de forma total o parcial se construye una nueva unidad formal. Esta transformación puede ser de dos tipos:
 - a. **Variación:** la estructura variada aparece completa y guardando, a modo general, su distribución temporal original. Por ejemplo, las variaciones sobre un tema en el clasicismo o romanticismo.
 - b. **Elaboración:** la transformación se basa en aspectos o sub-estructuras parciales de la unidad formal original, o cuando el contenido de esta nueva unidad aparece en su totalidad con un ritmo distinto. Como en el caso de las elaboraciones del allegro-sonata clásico.

- c. **Transición:** unidad formal que conduce de manera gradual, el paso de una unidad formal particular hacia otra unidad con características diferentes.
- d. **Introducción:** unidades inestables que preceden a unidades formales con diferente función. Este tipo de función determina que dicha unidad, depende de la unidad formal hacia la que conduce y no de aquella que la precede.
- e. **Interpolación:** se cumple cuando una unidad formal es interrumpida por otra (unidad interpolada) y luego que esta última termine, dicha unidad retoma su desarrollo.
- f. **Extensión:** unidades que prolongan a otras unidades formales de las cuales dependen.

Las unidades formales con función de Introducción, Interpolación y Extensión, son empleadas para ampliar otros tipos de unidades, gracias a las cuales es posible comprender la función de las aquí mencionadas.

- g. **Conclusión:** unidades que reafirman un proceso conclusivo, presentando ciertas características de redundancia de la unidad anterior. Son propias de esta función las conocidas *codas* y *codettas* en la música clásica o romántica.

De igual manera, las unidades formales conclusivas tienen su propia subclasificación:

- a. **Transición conclusiva:** unidades que conducen continuamente de una unidad no conclusiva hacia un punto conclusivo.
- b. **Extensiones conclusivas:** ampliación de unidades formales conclusivas en sí mismas, su función es pues una reafirmación por redundancia.
- c. **Conclusiones propiamente dichas:** a diferencia de las unidades ya mencionadas, para este caso el sentido conclusivo de la unidad formal es de carácter autónomo, es decir, no depende de la unidad formal anterior.

- h. **Interjección:** unidades que cumplen una función de tipo *exclamativo*, causando una interrupción del sentido discursivo en la forma sonora, evidenciando así las características propias de su material sonoro.

Por último, cabe aclarar que dentro del análisis formal es posible que las unidades formales se presenten de dos maneras:

- **Polifuncionalidad:** unidades formales que representan una *ambigüedad* desempeñando más de una función específica.
- **Modulación de la función:** unidades formales que no presentan una función fija, sino que en su extensión se va modificando hasta terminar con una función diferente a la inicial.

En este punto, vale aclarar que ciertas unidades formales pueden estar construidas en base a una determinada función (*procedimiento*) y cumplir con otra totalmente distinta (*función*). Por ejemplo, una unidad formal que se construyó en base a la elaboración de un material sonoro ya presentado pero su función corresponde a una transición.

- f. **Análisis de interrelaciones:** corresponde a la integración de los resultados de las áreas anteriores, con el fin de extraer conclusiones o interpretaciones adaptables y flexibles a contextos específicos y conocimientos previos de la obra analizada.

Basados en las anteriores áreas de análisis, esta propuesta metodológica permite *interpretar* y *recomponer* los resultados y procesos que hacen parte de la obra estudiada, para comprender en un sentido general, la ubicación y funcionamiento de cada elemento presente en el análisis y su caracterización en el hecho sonoro.

2.3.3. Análisis y (¿o?) Interpretación por Jhon Rink. Jhon Rink²⁹ pianista, profesor e investigador en las áreas de interpretación, teoría y análisis musical, plantea un método de análisis para favorecer a los intérpretes en el proceso de construcción de la interpretación, el cual implica la toma de decisiones a partir del

²⁹ RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p 55.

²⁸Ibíd., p. 57.

²⁹Ibíd., p. 67.

conocimiento de la obra y la forma de proyectar su funcionamiento y caracterización musical.

Partiendo de la consideración que el proceso de análisis y el tipo de estudio realizado por los intérpretes hace parte del proceso interpretativo, además de resaltar que los resultados de métodos analíticos rigurosos, no garantizan una interpretación auténtica, Jhon Rink propone que dicho análisis puede dividirse en dos categorías principales: “análisis previo a una interpretación determinada (preceptivo) y análisis de la interpretación misma (descriptivo)”³⁰.

Esta propuesta de análisis del intérprete comprende:

1. **Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico:** conocer la forma permite destacar las secciones que la conforman por medio de elementos musicales, y aunque en varios casos es posible valerse solo de este medio, esto requiere de amplia preparación y experiencia, por esto “un sentido de la forma como proceso es lo que realmente importa para el intérprete”³¹.
2. **Representar gráficamente el tempo:** aunque es poco probable que tanto el intérprete como el oyente identifiquen los cambios de tempo de manera precisa en un hecho sonoro, realizar este tipo de análisis es totalmente positivo al momento de preparar la interpretación, ya que permite determinar y graficar los tempos característicos y sus variaciones en una imagen aclaratoria.
3. **Representar gráficamente la dinámica:** esta gráfica tiene un objetivo similar al punto anterior, en la cual es posible trazar una perspectiva del movimiento de la dinámica, siendo esta una herramienta perceptiva de todo el recorrido del objeto musical en este aspecto.
4. **Analizar la línea melódica y los motivos que la componen:** este recurso se basa en trazar gráficamente el contorno de la melodía, donde la notación musical pasa a ser representada por imágenes mentales.
5. **Elaborar una reducción rítmica:** esta reducción hace referencia a “propiedades rítmicas en un nivel superior, a saber, la estructura de la

³⁰ RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006.p 75.

frase”³². En uno de los ejemplos presentados por el autor, cada redonda representa una frase de cuatro compases, las blancas de dos compases y las negras de un compás.

6. **Reescribir la música:** “la notación convencional no capta toda la complejidad de la música (...) Reescribir la música puede reducir las insuficiencias de la notación original al arrojar luz sobre ciertas características ausentes o confusas en la partitura”³³, que se puede aplicar a casos como una cadenza o un pasaje virtuoso, donde las figuraciones rítmicas sean complejas así como su escritura, en cada caso el intérprete tendrá que organizarlas.

³³ RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006.p. 75-77.

3. FORMULACIÓN DE LA PROPUESTA: ANTOLOGÍA DE ANÁLISIS MUSICAL PARA LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL

Partiendo de la concepción del *análisis* como la descomposición de un todo de manera que se pueda asimilar, es evidente que para el hecho musical es necesario contar un aprestamiento técnico y teórico, y además desarrollar la habilidad para conocer la música y contextualizarla desde una visión argumentativa y analítica, que permita comprender la caracterización y relación de los elementos que la conforman.

Una vez exploradas algunas de las teorías del análisis musical, su influencia, aportes y limitaciones para la interpretación musical, la presente *antología* (*) se basa en la unión de tres principios enmarcados en las metodologías anteriormente especificadas, diseñada con la intención de facilitar la construcción del discurso musical, para proporcionar herramientas alternas de aprendizaje y responder a las diversas inquietudes de músicos intérpretes y estudiantes ante el acto de la ejecución instrumental. Asimismo, el alcance de los tipos de conclusiones obtenidos una vez aplicada dicha *antología*, permitirá a quien la utilice, construir argumentos sobre su interpretación para trascender las percepciones subjetivas ya sea, de quien ejecuta o quien escucha una obra o pieza musical.

La intención de formular dicha propuesta, parte de circunstancias evidentes del proceso de montaje de una obra musical, en las que por ejemplo, la apropiación y desarrollo del material musical responde únicamente a las orientaciones de los profesores de instrumento, situación que en cierta medida limita el aprendizaje en la experiencia musical del estudiante. También suele ocurrir que algunas obras musicales ejecutadas no son comprendidas en su totalidad, ya sea por un análisis sin resultados eficientes o en peores circunstancias, porque las obras no fueron analizadas teóricamente, sino que todo responde a un acto de lectura de la notación musical que por sí sola es insuficiente.

Por otra parte, es posible indicar que la mayoría de músicos conocen e identifican distintas formas musicales pero ante esto, es indispensable aclarar que las conclusiones o aportes producto del proceso de esta u otra metodología de análisis, debe ser un proceso paralelo a la realidad sonora, es decir al montaje musical.

(*) Antología: Colección de piezas escogidas de literatura, música, etc. Digno de ser destacado. Real Academia Española

El resultado de esta propuesta no se enfoca en obtener una interpretación literal, como afirma Peter Hill³⁴, al existir discrepancia e inexactitud en la representación a través de la notación musical, si se le da prioridad absoluta a la partitura, no se confía en la capacidad de comprensión del intérprete, o simplemente se cae en una ejecución poco acertada, porque a pesar de la evolución de la notación y la claridad en sus indicaciones, el proceso de análisis también requiere de una contextualización de la misma. Lo que se pretende es que quienes ejecutan obras musicales, comprendan y den cuenta sobre lo que ocurre en el objeto musical.

Esta propuesta además, conserva la determinación de intérpretes como Eugene Narmour, Wallace Berry y Jhonatan Dunsby quienes promulgan que el intérprete, y en este acaso aquellos que se forman para serlo, “deben adquirir capacidad teórica y analítica”³⁵, y basar cada ejecución musical “en un profundo análisis”³⁶, para lograr como dice Dunsby³⁷ no solo entender la música, sino comunicar y reflejar la influencia de este proceso analítico en la interpretación.

Si bien los elementos aquí presentados pueden convertirse en hábitos de análisis a la hora de abordar una obra musical, se debe reconocer que lo primordial no es atraparse en ellos sino comprender lo que se hace, lo que se busca al hacer música, resolver problemas y tomar decisiones realistas y efectivas para cada caso específico.

A continuación los principios que comprende esta *Antología de análisis para la ejecución instrumental*.

³⁴ HILL, Peter. De la partitura al sonido, Citado por RINK, Jhon, ed. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p. 158.

³⁵ NARMOUR, Eugene. On the relationship of analytical theory to performance and interpretation. En: Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Eugene Narompur y Ruth A. Solie (eds.) Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1988, p 319 y 340. Citado por RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p 56.

³⁶ BERRY, Wallace. Form in Music, 2^{da} ed., Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1986. P 415. Citado por RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p 56.

³⁷ DUNSBY, Jhonatan. Guest editorial: Performance and analysis of music, Music Analysis 8. 1989. p 7, 9. Citado por RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p 56.

3.1. POIÉTICA INDUCTIVA-EXTERNA JEAN JACQUES NATTIEZ

Este tipo de metodología vincula la estructura de la obra con procesos de producción y recepción de la misma en un sentido más amplio, que siguiendo el sentido semiológico, pretende relacionar la información que el texto musical provee con manifestaciones o datos externos. Esta intención integradora no procura indicar cómo una obra musical debe ser interpretada ni garantiza, en palabras de Nattiez (*) la fórmula de “he aquí la interpretación correcta”, porque “la organización interpretativa de un texto musical es algo tan complejo en el desarrollo temporal de la ejecución, que no se puede jamás proponer una ejecución de la cual se pueda afirmar, que responde por ejemplo, al cien por ciento de lo que nosotros sabemos”, pero de manera efectiva, favorece la comprensión del mensaje musical al estar inmerso en un proceso de aprendizaje de mayor trascendencia y asimilación.

Para esta propuesta *antológica* se tendrá en cuenta la *poiética inductiva y/o externa*, en la medida que la investigación y las consultas bibliográficas permitan ahondar en la información para cada obra, ya sea gracias a escritos del compositor, entrevistas, estudios anteriores, grabaciones y publicaciones de intérpretes, comentarios de críticos musicales, reconocimientos, entre otros.

3.2. ANÁLISIS FUNCIONAL DANTE GRELA

Una vez presentado el lenguaje técnico de esta propuesta, el propósito con este Análisis Funcional es facilitar el conocimiento y la elaboración de conclusiones del concepto de forma, así como su asimilación y proyección. Este proceso de análisis consiste en la identificación y profundización de las unidades formales macroestructurales con función definida, que a su vez incluyen unidades formales de menor grado con funciones variadas, que argumentan el sentido general de lo que conocemos en términos *taxonómicos* como sección, frase o motivo.

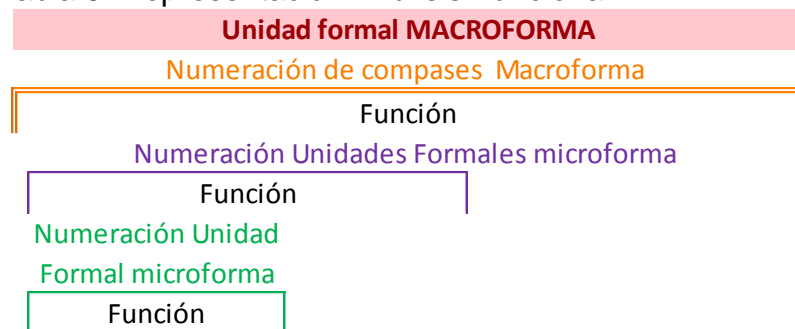
La representación gráfica de este proceso de análisis funcional, respeta la propuesta de su creador Dante Grela, la cual consiste en plasmar la función respectiva de cada una de las unidades formales desde la macroforma hasta la

(*) NATTIEZ, Jean Jacques. IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Mendoza, 26 de agosto de 1994. Traducción del francés al castellano hecha por Jorge Martínez U. Revista Musical Chilena. Julio-Diciembre, 1996, no. 186. p. 73-82.

microforma, por medio de un esquema sinóptico que dependiendo de la flexibilidad del estudio de la obra tendrá una extensión variable.

Las características de este esquema planteadas para fines explicativos en esta propuesta de análisis incluye: una representación de la macroforma delimitada por un cuadro de color rojo acompañado de una línea de color naranja que comprende la numeración de los compases correspondientes, seguida del nombre de la función que cumple si es posible definirla; las unidades formales de segundo grado denotan su extensión (número de compases) en color morado y a continuación se precisa su función; para los posibles casos de profundización de unidades formales en un tercer y/o cuarto grado, su caracterización está plasmada en color verde con su respectiva función.

Tabla 5. Representación Análisis Funcional



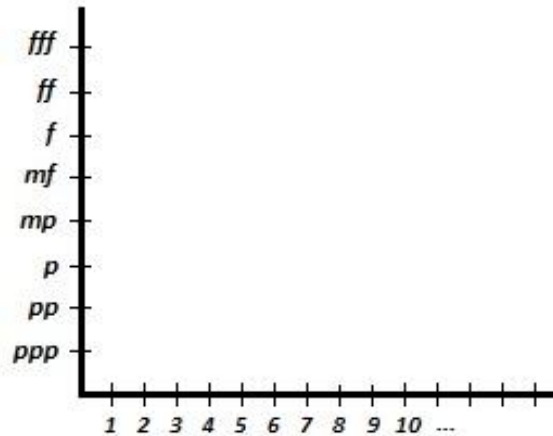
3.3. REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA DINÁMICA JHON RINK

Con el objetivo de elaborar una concepción más amplia de la forma musical que facilite su proyección en la interpretación, la gráfica propuesta por Jhon Rink, que aunque no es una representación totalmente acertada por las variantes de la dinámica según el contexto, ofrece una perspectiva general de la intención de producción y percepción de la obra.

La gráfica a su vez se convierte en una herramienta metodológica antes y durante el montaje de la obra, y como elemento evaluativo posterior a la interpretación; esto con el sentido de lograr una interpretación verídica de las intenciones compositivas, desde el punto de vista perceptivo y de mayor impresión por la audiencia, y assimilarlas de manera progresiva durante el estudio y preparación musical de la obra.

El proceso consiste en graficar con una línea la trayectoria de la intensidad sonora del objeto musical analizado según su caracterización en cada compás. Esta gráfica se basa en un plano cartesiano en el cual, el eje X corresponde al número de compases y el eje Y a los niveles dinámicos. Así pues para cada obra musical o movimiento corresponde un gráfico distinto.

Figura 11. Modelo representación gráfica de la dinámica



El rango dinámico está determinado por las indicaciones presentes en la partitura, por tal razón, sólo se utilizarán los niveles presentados por el compositor, con el fin de hacer del gráfico una representación objetiva o aproximada. Este proceso depende totalmente de la percepción y materialización gráfica de quien realiza el estudio ya que es una tarea que surge de la nada, bien sea con un diseño a mano, o con una adaptación y aproximación con generadores gráficos digitales, que aunque carecen de rigor permiten leer la obra desde otra perspectiva.

Uno de los puntos débiles de este método es su enfoque limitado del contexto, que generalmente influye en el significado de una indicación dinámica. (Por ejemplo, una indicación *piano* puede tener un significado según se encuentre en un *fortissimo* o en un pasaje *pianissimo*.) Sin embargo, aunque las indicaciones dinámicas se interpretan nominalmente (...) el gráfico proporciona una excelente perspectiva general del terreno dinámico, así como la oportunidad de percibirlo a medida que avanza³⁸.

³⁸ RINK, Jhon, ed. Análisis y (¿o?) interpretación. En: La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p 69.

4. APLICACIÓN DE LA PROPUESTA: ANÁLISIS DE LAS OBRAS

La aplicación de la propuesta en cada uno de los movimientos de las tres obras seleccionadas para este proyecto incluye: la perspectiva *poiética inductiva y externa* de Jean Jacques Nattiez, el *análisis funcional* de Dante Grela, un análisis formal presentado según el modelo *esquema formal y tonal*³⁹ de Jhon Rink junto con la *representación gráfica de la dinámica*⁴⁰.

Cabe aclarar que la profundización en este análisis *antológico* está determinada por una perspectiva clarinetística, en la cual el elemento de referencia para la realización del *análisis funcional* y la *representación gráfica de la dinámica*, corresponde al material musical escrito para el clarinete.

4.1. FIVE BAGATELLES FOR CLARINET AND Mallet PERCUSSION (MARIMBA AND VIBRAPHONE ONE PLAYER), PHILIP PARKER

4.1.1. Poiética. Philip Parker, compositor, percussionista y profesor asociado en Arkansas Tech University en Russellville, AR, escribió las cinco Bagatelas para clarinete, marimba y vibráfono en 1986 en colaboración con la Sociedad Internacional de Clarinete. Este tipo de composición, *bagatella*, propia del periodo romántico, se caracteriza por ser una pieza ágil y corta de carácter melancólico, comúnmente presentada en forma ternaria A - B - A - Coda.

Para esta obra, Parker integra la riqueza tímbrica y armónica de la marimba y el vibráfono, con los contrastados registros medio (intermedio) y agudo (clarino) del clarinete; combinando entre ellos pasajes de dificultad técnica en tiempos animados, estables y tranquilos.

Es una obra que además del dominio técnico instrumental y el manejo de aspectos como el balance y la afinación, suscita la trasmisión consciente de intenciones expresivas acordes a los ambientes musicales generados.

³⁹ RINK, Jhon, ed. *Análisis y (¿o?) interpretación*. En: *La interpretación musical*. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. p 67.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 70.

4.1.2. I. Intrada

4.1.2.1. Esquema formal y tonal

Tabla 6. Esquema formal y tonal *Intrada*

Compases	1-14	15 – 19	20-55	56-65
Sección	A	Transición	B	Coda
Subsección			b1 b2 b3	
Compás			20 29 40	
Centro Tonal	Re	Si bemol	Mi bemol eólico Do	La sus 4 Re

Este primer movimiento escrito para Clarinete en Bb y Marimba en forma ternaria, está compuesto básicamente alrededor de un material de acordes por superposición de cuartas, escalas *pentatónicas*, motivos rítmicos repetitivos presentados como *ostinatos*, los cuales reafirman el carácter rítmico de la pieza.

La función de cada instrumento se intercala en dos posiciones: un papel melódico y otro rítmico, combinados de manera inversa según la sección de la pieza. En este sentido, cada instrumento presenta melodías y en otros momentos acompaña rítmicamente.

En la sección A, el motivo melódico y de acompañamiento está construido siguiendo un parámetro pentatónico, movimientos melódicos por intervalos de cuarta o su inversión el intervalo de quinta, melodías sincopadas y ritmos acentuados; entre los que se destacan: acompañamiento sincopado (Fig.12), movimiento del material melódico y armónico por cuartas, variaciones de la escala pentatónica, *ostinato* de notas cruzadas (do sostenido y fa sostenido) (Fig. 13).

Figura 12. Acompañamiento sincopado

The image shows a musical score for two instruments: Bb Clarinet and Marimba. The Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It is marked "With spirit" and "♩=144". The Marimba part is written in two staves (treble and bass clefs) and is marked "med. hard cord" and "f". Two measures of the Marimba part are highlighted with red boxes, showing syncopated rhythms. The first box highlights a measure with a dotted quarter note followed by an eighth note, and the second box highlights a measure with a dotted quarter note followed by an eighth note.

Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 2. Editado por la autora del proyecto.

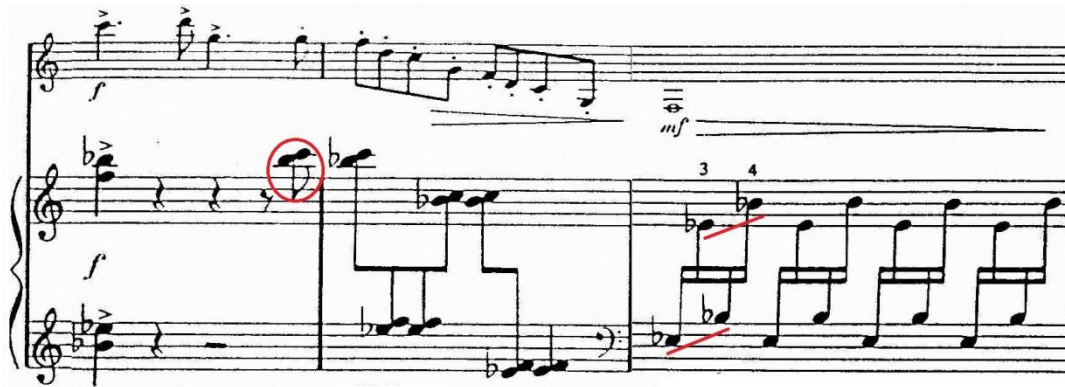
Figura 13. Movimiento por cuartas, cruzamiento notas enarmónicas

The image shows a musical score for two instruments: Bb Clarinet and Marimba. The Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It is marked "With spirit" and "♩=144". The Marimba part is written in two staves (treble and bass clefs) and is marked "med. hard cord" and "f". Red and green arrows indicate the movement of notes by fourths and the crossing of enharmonic notes. The red arrows point to the Clarinet part, and the green arrows point to the Marimba part.

Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 2. Editado por la autora del proyecto.

Con respecto a la transición de los compases 15 al 19, se manifiesta una transposición de la pentatónica a Si bemol, con un acompañamiento construido por cuartas agrupados en segundas, seguido de intervalos de quinta en inversión.

Figura 14. Transición



Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 3. Editado por la autora del proyecto.

En la sección B, la melodía se desarrolla en un primer momento en Eb con una textura homofónica, pasando por momentos de recapitulación y elaboración del material de la sección A, como motivos rítmicos del acompañamiento. En este sentido, tanto el clarinete como la marimba protagonizan juegos rítmicos.

Dentro de los recursos compositivos característicos de esta sección se destaca el acompañamiento de acordes por cuartas, esta vez quebrados y arpegiados, que se combinan con juegos rítmicos y motivos melódicos ya enunciados en la sección A (compases 4, 5, 12) los cuales se ratifican como material de apoyo y conducción para el desarrollo de la pieza.

Para finalizar, la *coda* confirma el carácter rítmico por medio de *ostinatos* reiterados que concluyen en un súbito acorde de Re mayor.

4.1.2.2. Análisis funcional

Tabla 7. Análisis funcional *Intrada*

A					
1 a 14					
1 a 3	4 a 7	8 a 9	10 a 11	12	13 a 14
Exposición	Transición	Transición	Exposición	Variación	Transición

Conclusiva (10-11)

Transición

15 a 19

Variación (5-7)

B

20 a 55

20 a 23

Exposición

24 a 28

Exposición
(elaboración
motivo A)

33 a 35

Extensión

36 a 41

Transición
Conclusiva

42 a 47

Exposición
45 a 47
Variación

48 a 54

Transición
Conclusiva

CODA

56 a 65

56 a 64

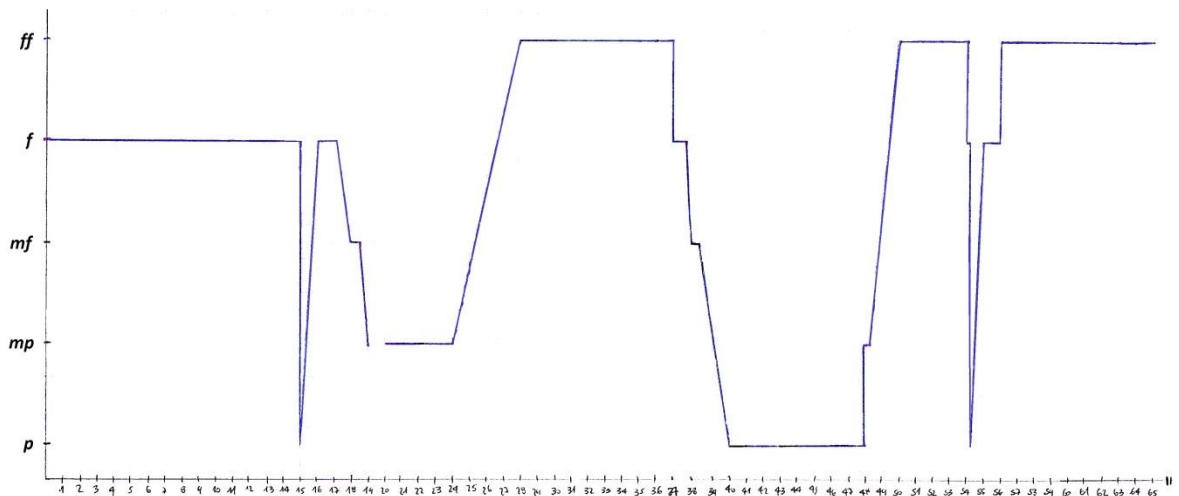
Transición
Conclusiva

65

Conclusión

4.1.2.3. Dinámica: representación gráfica

Figura 15. *Intrada* Gráfica de dinámica



El carácter rítmico de esta primera pieza transcurre entre un amplio rango dinámico de *piano* a *fortísimo*, con una mayor tendencia a este último. En la primera sección

(A) la intensidad debe mantenerse estable en *forte*, lo cual implica, además de la proyección tímbrica de cada instrumentista, la habilidad perceptiva de balancear el resultado grupal.

Una vez llegados al compás 15, esta transición se caracteriza por un efecto entre *súbito piano* que retoma al *forte*, seguido de una disminución equilibrada de intensidad sonora en busca de un plano centrado en *mezzo piano*, que una vez definido, presenta la sección B. Esta nueva sección conduce rápidamente este *mezzo piano* hacia *fortísimo*, por medio de un *crescendo poco a poco* que acompaña la energía musical del momento.

Nuevamente, el contraste para esta parte explora una disminución hacia *piano* en el compás 40, efecto que tranquiliza el ambiente y prepara a continuación un aumento en el nivel sonoro hacia *fortísimo*, siendo éste el que dispone la recapitulación de la pieza, no sin antes generar un inesperado *forte piano* como factor sorpresa.

Finalmente, la *coda* mantiene la intención sonora en un brillante *fortísimo* que así como en su inicio, concluye la pieza respondiendo a la indicación del compositor *with spirit*.

4.1.3. II. Nocturno

4.1.3.1. Esquema formal y tonal

Tabla 8. Esquema formal y tonal *Nocturno*

Forma Ternaria

Compases	1-13	14-29	30-41
Sección	A	B	A'
Centro Tonal	La	La	La

La melodía para esta pieza está construida por intervalos de cuartas y su respectiva inversión en quintas, acompañada de acordes suspendidos y superpuestos, que aunque en ciertos momentos apuntan hacia cambios armónicos, estos se mantienen en relación con el centro tonal característico; dado que el intervalo de cuarta es el motivo melódico y armónico de esta pieza (Fig. 16), las variaciones se dan dentro de una armonía no funcional.

Figura 16. Intervalo de cuarta, material compositivo

The image shows a musical score for two instruments: Bb Clarinet and Vibraphone. The Bb Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a tempo marking of 'Quietly' and a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The Vibraphone part is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a dynamic marking of 'p'. The Vibraphone part includes the instruction 'med. cord' and a dynamic marking of 'p'. The score shows a sequence of notes and chords across two staves.

Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 6. Editado por la autora del proyecto.

Dentro de las modificaciones armónicas, se resalta la aparición de acordes de estructura *triádica* carentes de función específica (Fig. 17) que generan un ambiente de exploración sonora, combinando el timbre armónico de la marimba y el vibráfono con el registro contrastante del clarinete. Además, específicamente en los compases 16, 20 y 27, el clarinete ratifica la ausencia de funcionalidad en estos acordes, ya que la armonía suscita un modo mayor mientras la melodía utiliza el tercer grado del modo menor. En este caso, el material melódico para el clarinete responde a una sucesión de intervalos de cuartas y segundas, propios de los acordes suspendidos utilizados para caracterizar esta pieza.

Figura 17. Acordes triádicos

The image shows a musical score for two instruments: Bb Clarinet and Vibraphone. The Bb Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a tempo marking of 'Slower' and 'lontano'. The Vibraphone part is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a dynamic marking of 'pp'. The Vibraphone part includes the instruction 'roll all notes' and a dynamic marking of 'pp'. The score shows a sequence of notes and chords across two staves. Below the Vibraphone staff, there are chord symbols: AM, CM, DM, EM, Bm, Gm, DbM, EbM, FM.

Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 7. Editado por la autora del proyecto.

4.1.3.2. Análisis funcional

Tabla 9. Análisis funcional *Nocturne*

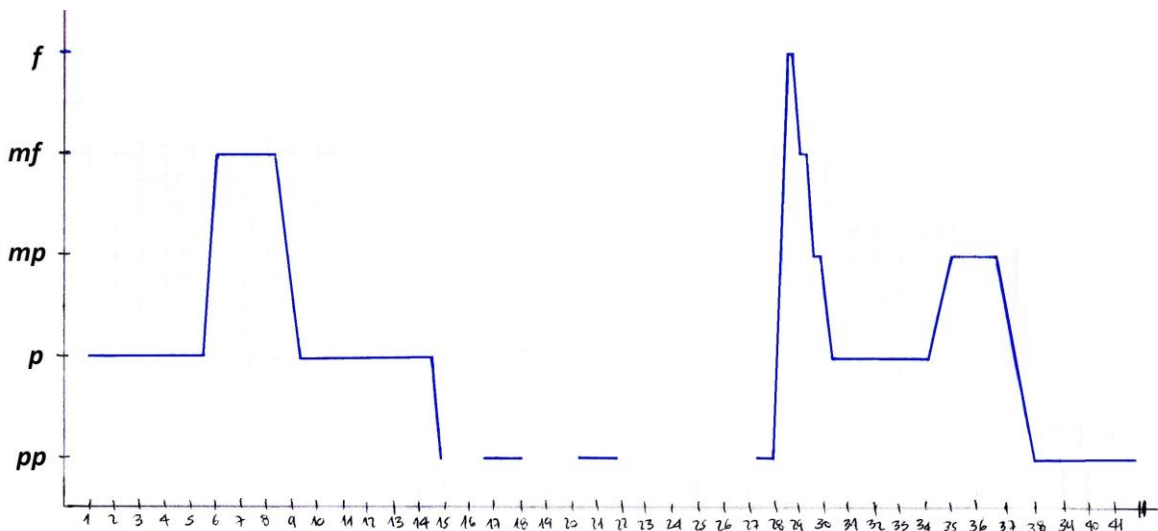
A				
1 a 13				
1 a 4	5	6 a 8	9 a 11	12 a 13
Exposición	Transición	Interjección	Extensión	Transición
				Conclusiva

B			
14 a 29			
16 a 17	20 a 21	27a 28	29
Extensión	Conclusión	Conclusión	Extensión
Conclusiva			Conclusiva

A'					
30 a 41					
30 a 31	32 a 33	34	35 a 37	38 a 39	40 a 41
Exposición	Variación	Transición	Transición	Conclusión	Extensión
(1-2)	(3-4)	Variación (5)	Conclusiva		Conclusiva

4.1.3.3. Dinámica: representación gráfica

Figura 18. *Nocturne* Gráfica de dinámica



La particularidad sonora para esta pieza está determinada por la combinación del timbre especial del vibráfono, los trémolos de la marimba y los sonidos graves del clarinete. Esta particularidad auditiva está caracterizada por rangos dinámicos principalmente entre *pianísimo* y *mezzo forte*.

Las variantes se dan de modo particular en cada sección, así, en la sección A el efecto se mantiene equilibrado entre un inicio *piano*, un cambio progresivo que va al *forte* y retorna al *piano*, y una vez finalizada la sección, la intención es conducida hacia el *pianísimo* para dar paso a la intervención de la marimba.

En esta sección B, el clarinete conserva una intención delicada de respuestas en *pianísimo*, con un cambio que antecede la reexposición del tema principal. Este último efecto se dirige repentinamente de *pianísimo* hacia *forte*, seguido de una conducción constante que regresa del *forte* al *piano*, manteniendo este ambiente suave con un pequeño contraste sonoro hacia el *mezzo piano* que finalmente se desvanece.

4.1.4. III. Waltz

4.1.4.1. Esquema formal y tonal

Tabla 10. Esquema formal y tonal *Waltz*

Compases	1-18	19-45	46-55
Sección	A	A'	Coda
Subsección		a1'	
Compás		35	
Centro Tonal	Do	Do	Do

Esta *bagatella* siendo una pieza corta elaborada a partir de un mismo material musical, suscita una intensión graciosa y reiterativa poco contrastante, renovada por medio de progresiones armónicas, cambios de tempo y acentuación.

Figura 19. Material compositivo *Waltz*

The musical score for 'Waltz' is presented in three systems. The first system features a Bo Clarinet part and a Marimba part. The Bo Clarinet part begins with a rest, followed by a melodic line starting at measure 19. The Marimba part starts at measure 1 with a triplet of eighth notes. The tempo is marked 'Allegretto' and 'a tempo'. Dynamics include 'poco rit.' and 'med. hard'. The second system continues the Marimba part with a triplet and includes the instruction 'cresc. ed accel.'. The Bo Clarinet part has a first ending bracket labeled '10'. The third system is marked 'Tempo I°' and includes dynamics 'f dim.', 'rit.', and 'p'. The Marimba part has a triplet and a dynamic marking 'f'. The Bo Clarinet part has a dynamic marking 'p'.

Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 8.

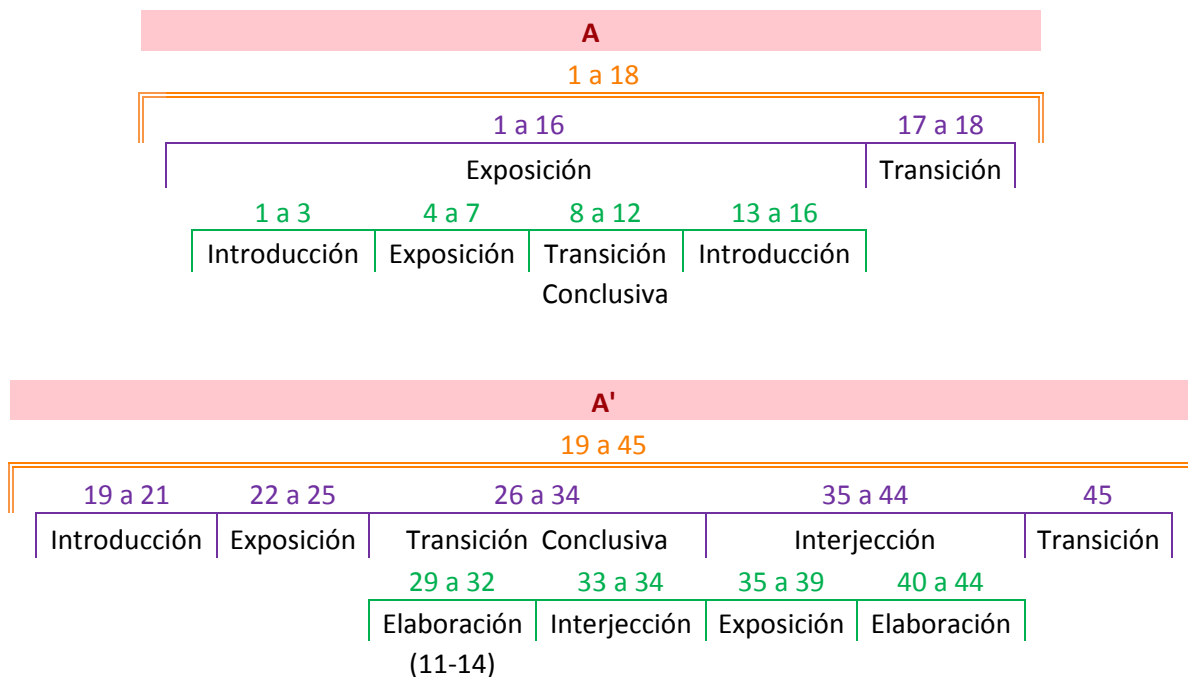
Armónicamente se compone de acordes triádicos, siendo Do y Si bemol los principales referentes ante ciertos cambios según la sección. Por ejemplo, en la sección A encontramos una variante armónica a Fa sostenido, sin una función tonal definida del acorde, que posiblemente responde a una resolución cromática seguida de un material melódico y armónico construido por intervalo de cuartas.

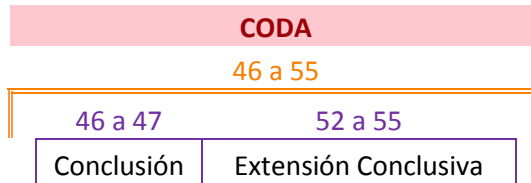
Para la sección A' *meno mosso*, la melodía se desplaza a la marimba, presentando una resolución de la escala sol-la-si-do, seguida de una progresión extendida a partir del compás 40, que si bien corresponde a acordes definidos, su construcción se relaciona con el material compositivo de intervalo de cuartas.

El final de esta pieza recapitula conservando el *ostinato* rítmico con las características armónicas ya presentadas, dejando para el *meno mosso* final un movimiento armónico de Do, Re bemol, Do, este último sin una función tonal definida.

4.1.4.2. Análisis funcional

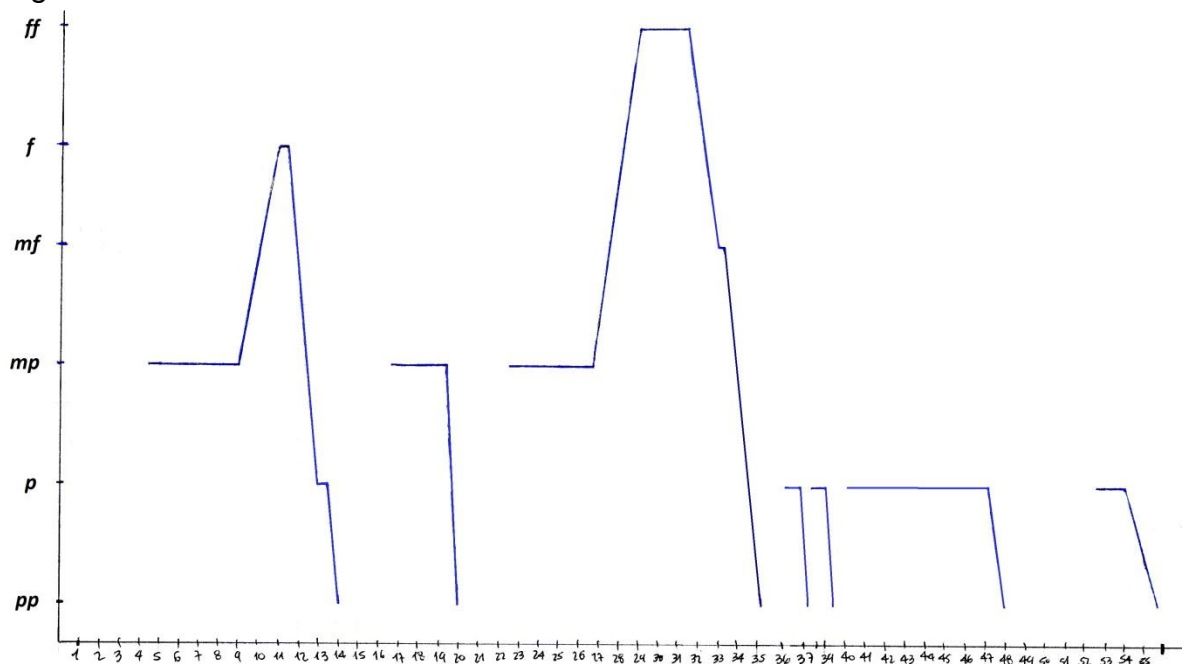
Tabla 11. Análisis funcional *Waltz*





4.1.4.3. Dinámica: representación gráfica

Figura 20. *Waltz* Gráfica de dinámica



Esta alegre bagatella monotemática, se fundamenta en un recorrido sonoro reiterado y extendido de *crescendo* y *decrescendo* entre *mezzo piano*, *forte* y *pianísimo*.

Tras una breve introducción, se presenta en un primer momento el tema característico de esta pieza en un rango *mezzo piano* que de manera progresiva asciende a *forte*, seguido de un ágil *diminuendo* que se desvanece hasta *pianísimo*.

Para el *meno mosso* que conecta esta primera sección con su variación (A-A'), la intensidad se reitera conservando los rangos, esta vez, solo en dirección descendente. En este sentido, el cambio propuesto para esta sección trasciende el

límite hacia el *fortísimo*, y una vez logrado el efecto decrece hasta *pianísimo*. Para finalizar, el sentido musical se mantiene en *piano* que concluye en *pianísimo*.

4.1.5. IV. Song

4.1.5.1. Esquema formal y tonal

Tabla 12. Esquema formal y tonal *Song*

Compases	1-12	anacruza 13-31	anacruza 32-42
Sección	Introducción	A	Coda
Centro Tonal	La	La	Do

Esta bagatella mantiene concordancia sonora con la intención del *Nocturne*, donde la marimba y el vibráfono acompañan con trémolos la melodía cantáble del clarinete. La introducción presenta la melodía en la marimba y se basa en acordes de séptima mayor, con una progresión equivalente a la del movimiento anterior *Waltz*, en este caso: La maj7- Sol maj7.

La sección A no está alejada de las características ya presentadas, se conserva la progresión armónica y esta vez la melodía es retomada por el clarinete, acompañada por el timbre armónico del vibráfono.

Figura 21. Progresión armónica

Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 11. Editado por la autora del proyecto.

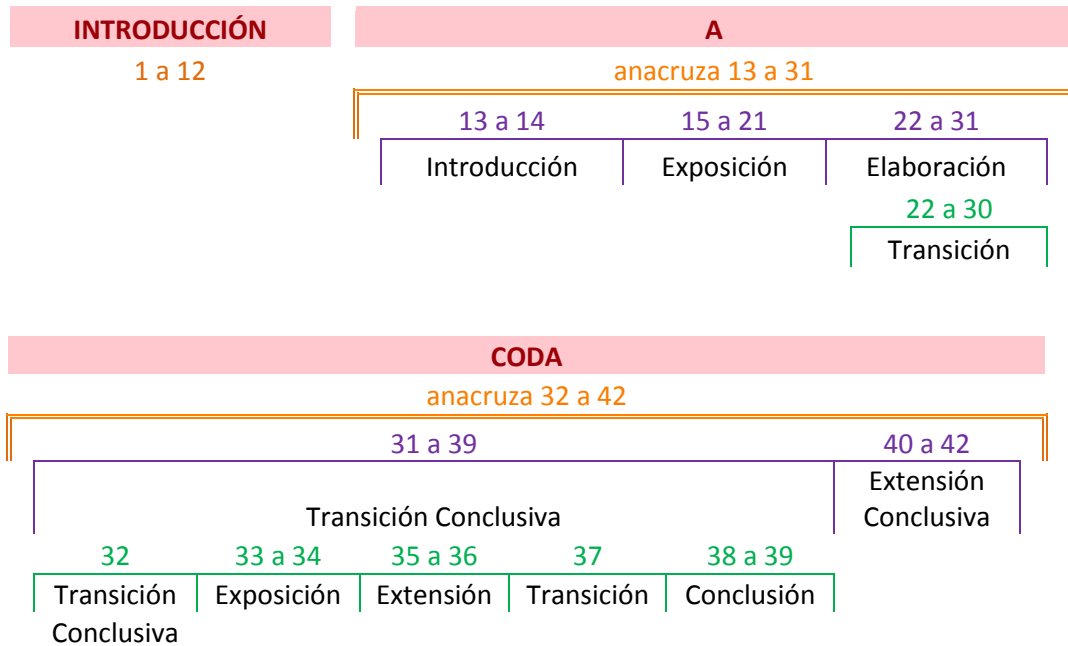
En los compases 33, 34, 35 y 36 reaparecen acordes cuartales (cuartas superpuestas) evocando el estilo compositivo de las piezas anteriores, y se concluye la pieza con los acordes Do maj7 y Fa maj7, aunque de carácter triádico, organizados por cuartas.

Figura 22. Acordes por disposición de cuartas

Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 11. Editado por la autora del proyecto.

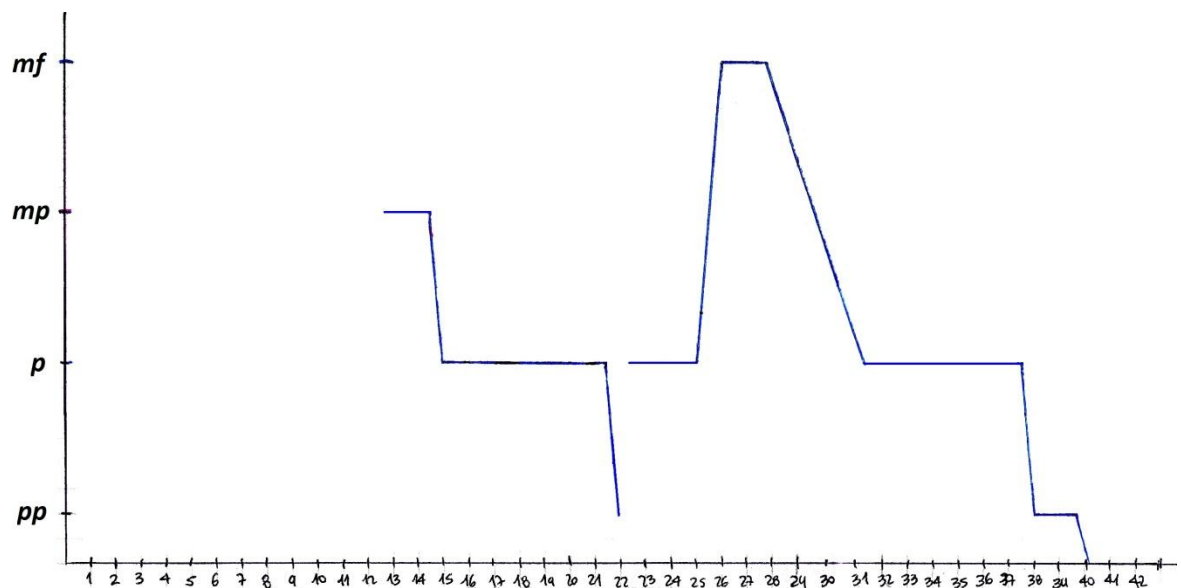
4.1.5.2. Análisis funcional

Tabla 13. Análisis funcional *Song*



4.1.5.3. Dinámica: representación gráfica

Figura 23. *Song* Gráfica de dinámica



Esta pieza conserva un nivel dinámico entre *pianísimo* y *mezzo forte*, en principio, la Introducción expuesta por la marimba propone un ambiente tranquilo en el cual, el clarinete presenta de manera reiterada un transcurrir sin prisa de mayor a menor intensidad, de este modo, el discurso musical se desarrolla desde *mezzo piano* hasta *piano*, este último de mayor extensión, que disminuye a *pianísimo*.

Asimismo, en un segundo momento, este sentido sonoro es transformado con una ampliación dinámica conducida desde *piano* hasta *mezzo forte*, que de manera apacible regresa y finaliza hasta desaparecer.

4.1.6. V. Reel

4.1.6.1. Esquema formal y tonal

Tabla 14. Esquema formal y tonal *Reel*

Forma Ternaria

Compases	1-36	37-60	1	61-71
Sección	A	B	A	Coda
Subsección	a1 a2 a3	b1 b2	a1 a2 a3	
Compás	1 13 25	37 49	1 13 25	
Centro Tonal	Do mixolidio	Do jónico	Do mixolidio	Do jónico Do mixolidio

Esta última bagatella, como la primera, centra el sentido musical hacia un carácter rítmico, contrastando *ostínatos* en el acompañamiento con una melodía fraseada.

En la sección A, la melodía también se basa en una construcción por cuartas, iniciando con un acompañamiento en Do y Si bemol con una variación basada en el complemento de la escala pentatónica de Do sostenido (compás 17 al 24) (Fig. 24).

Figura 24. Material compositivo

Lively ♩. 126-132

Bb Clarinet

Marimba

med. hard cord

f *dim.* *p*

mf **4tas**

10

motivos rítmicos principales

f *mf*

Pentatónica

f *mf*

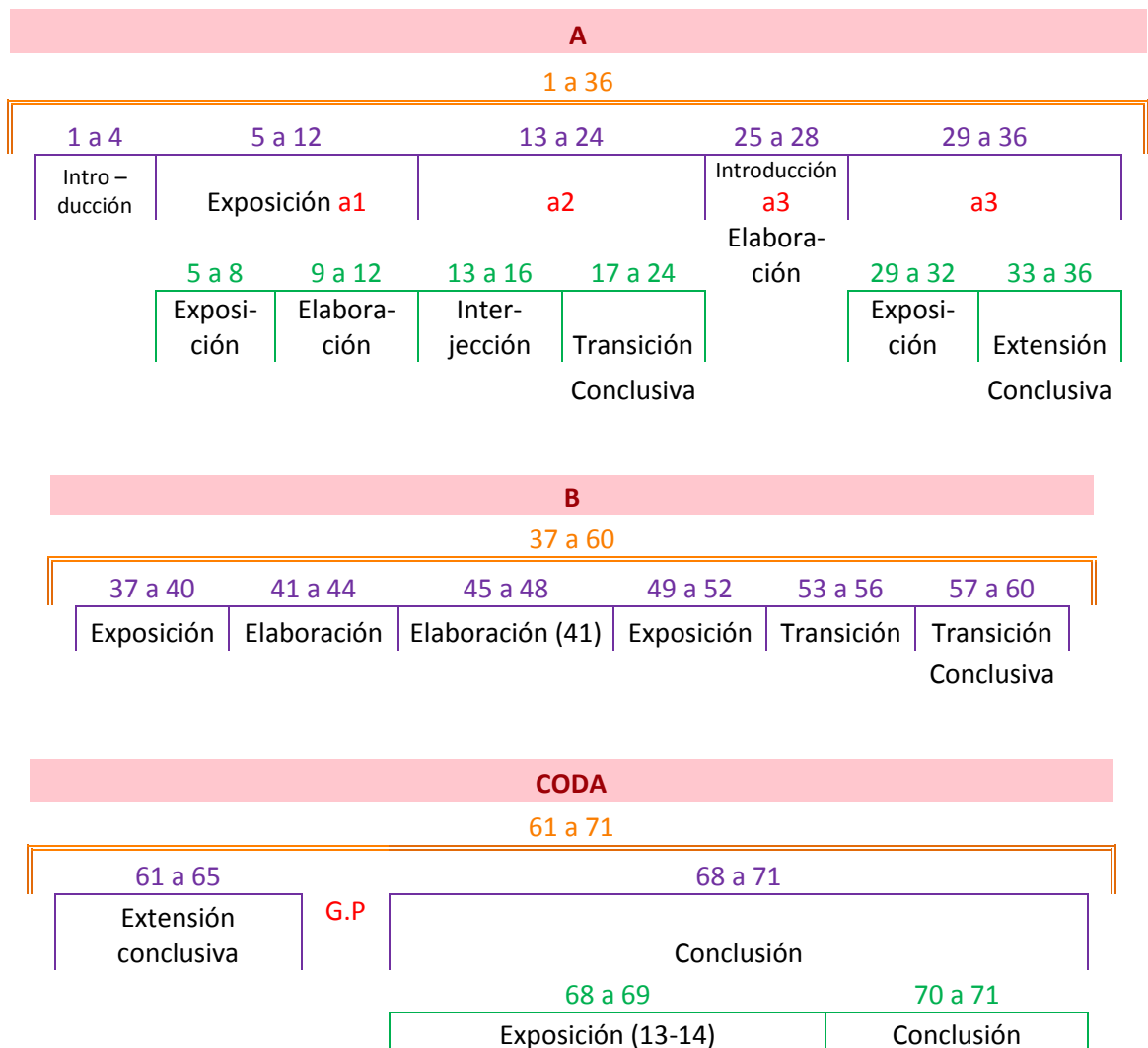
Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. p 12. Editado por la autora del proyecto.

En el compás 37 además del cambio métrico, aparece un nuevo centro tonal Do jónico. En esta sección B, se da un juego de acordes de terceras superpuestas y a partir del compás 41, surge un nuevo motivo melódico para el clarinete que mantiene elementos rítmicos de la melodía principal. Esta parte B, se caracteriza además por contener elementos *homorrítmicos* que suscitan particularidad en la pieza.

La *coda* final, reitera el material musical en Do jónico, con el *ostinato* rítmico de la sección B. Este final retoma la idea musical de la sección A elaborada a partir de la escala pentatónica, concluyendo en Do mayor.

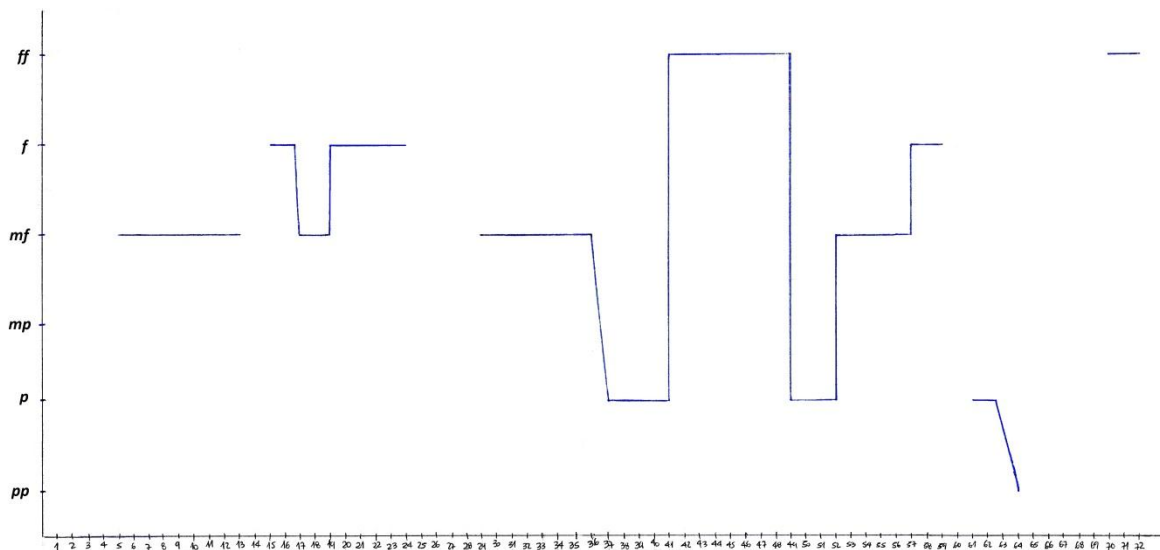
4.1.6.2. Análisis funcional

Tabla 15. Análisis funcional *Reel*



4.1.6.3. Dinámica: representación gráfica

Figura 25. *Reel* Gráfica de dinámica



El contraste dinámico de esta pieza está determinado por el carácter rítmico de la obra, en la cual las variaciones se dan en un amplio nivel. En primera instancia, se expone el material musical en *mezzo forte* contrastado con un cambio circunstancial hacia el *forte*, generando un intercambio recíproco.

Para dar paso a la sección B, el nivel sonoro replantea el *mezzo forte* como referente y seguidamente propone un nuevo ambiente en *piano*. Asimismo, este nuevo escenario es alternado con un inesperado balance hacia el *fortísimo*. Esta sección termina con una propuesta progresiva, que va desde un *súbito piano*, pasando por *mezzo forte* hasta llegar a *forte*, que a continuación da un nuevo comienzo a la bagatella. Para concluir, la *coda* además de conservar la dinámica *piano* de la sección B, finaliza con un enérgico y decisivo *fortísimo*.

4.2. SONG WITHOUT WORDS FOR CLARINET AND PIANO, LIBBY LARSEN

4.2.1. Poiética. *Song without words* fue escrita en el año 1986 por la compositora norte americana Libby Larsen (*), a petición de Deborah Lamberton como homenaje a su padre Richard, quien fue un clarinetista amable, tranquilo, generoso, y en especial, un padre amoroso. Esta primera intención, hace de esta obra una representación de estas cualidades tan esenciales para el espíritu humano, complementada con el hecho de que esta pieza es un ejemplo de flujo y reflujo, que representa un arroyo que fluye donde algunas veces el agua se precipita.

Partiendo de la concepción de Larsen⁴¹ de que las formas sonoras representan la vida a través del sonido y la música, la labor del compositor está definida por la manera como organiza los elementos musicales con un sentido comunicativo, en su caso, el estilo compositivo transcurre en medio de cambios modales y/o centros tonales, el uso de intervalos de cuarta y tercera como favoritos, la exploración del registro grave en los instrumentos, la percepción de la armonía de una manera no tradicional a cuatro voces “que ya no refleja la cultura en que vivimos actualmente”⁴² sino vista de modo horizontal y no vertical, significa que la línea melódica viene primero y después las armonías resultan, así pues, la tonalidad es vista como “piscinas de confort alrededor de una fundamental que permiten la posibilidad de variar en cualquier momento”⁴³.

La sonoridad particular de esta pieza se envuelve alrededor de cambios modales, cada uno de ellos complementado con recursos que no hacen parte del modo específico, respondiendo al hecho de que “la música está construida alrededor de áreas tonales, vagamente modales reposadas con notas pedales en los bajos. La clave para entender mi música es escuchar los tonos que no están articulados (unidos) y estar dispuesto a escuchar las notas bajas”⁴⁴, lo cual da razón a los cambios de altura en el bajo sin una función armónica definida aparente. Por otra parte, para el clarinete se explora de manera continua la riqueza tímbrica de los registros grave y medio, dado que para el registro agudo las notas únicamente se presentan y se desvanecen.

Finalmente, la claridad en las indicaciones *floating feeling, bell like, niente, very lightly*, el balance del acompañamiento y el equilibrio rítmico ante las variaciones de

(*) LARSEN, Libby. Entrevista. Observación inédita. 2014.

⁴¹ LARSEN, Libby. Frequently asked questions [en línea]. Disponible en: <http://libbylarsen.com/index.php?contentID=229> [citado en 27 diciembre de 2014].

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

agrupación del *floating* determina el modo de abordar el acompañamiento en el piano y favorece la comunicación con el pianista.

4.2.2. Esquema formal y tonal

Tabla 16. Esquema formal y tonal *Song Without Words*

Forma Lied Tradicional ABAB

Compases	1-12	13-61	62-71	72-108	109-113
Sección	A	B	A'	B'	A'' (Coda)
Subsección		b1 b2 b3		b1' b2' b3'	
Compás		13 20 27		72 84 92	
Centro Tonal	Do Mixolidio	Flujo de notas Sonoridades ambigüas Si Locrio Fa Lidio Sol# mixolidio	Do Mixolidio	La Mixolidio Re Jónico La Mixolidio	Do Mixolidio

Floating feeling, la compositora hace referencia a una corriente de agua que va y viene, en este sentido las figuras que aparecen en el acompañamiento del piano no son estables, representadas en agrupaciones de notas como quintillos, septillos de variadas escalas.

Figura 26. *Floating feeling* en el acompañamiento del piano.

20 ♩=69
mp *very lightly* *mf* *mp* *mf*

22 *p* *mf*
pp *very lightly*

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 3. Editado por la autora del proyecto.

La obra está desarrollada a partir de dos temas principales contrastantes que representan el carácter *floating*. El tema A propone el modo Do *Mixolidio* y presenta una serie de acordes contruidos por sonoridades en intervalo de cuartas en disposición abierta (Fig. 27), de tal manera que en las voces superiores se encuentran los extremos formando un intervalo de séptima.

Figura 27. Acordes por cuartas tema A

Piano

bell-like

p

red.

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 1. Editado por la autora del proyecto.

Particularmente durante toda la pieza, el tema del clarinete se basa en el primer tetracordio de cada modo; es decir, se desenvuelve en los primeros cinco grados del modo correspondiente desplegándose en forma ascendente y descendente.

Figura 28. Tetracordio clarinete tema A

p

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 1.

Figura 29. Tetracordio clarinete tema b1

mp

3

3

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 2. Editado por la autora del proyecto.

Figura 30. Tetracordio clarinete tema b3'. Variación del modo



Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 14. Editado por la autora del proyecto.

La definición del modo de la sección A, Do *Mixolidio* se ve representada en los compases 5 y 6, donde además de confirmar el uso del primer tetracordio aparece el séptimo grado en forma descendente que define el modo *Mixolidio*.

Cabe aclarar que al ser el clarinete un instrumento transpositor, las conclusiones y orientaciones aquí presentadas se indican en tonalidad y sonoridad real.

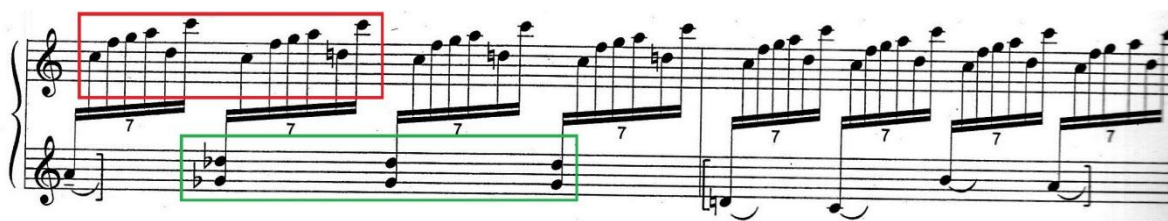
Figura 31. Definición del modo Do Mixolidio sección A



Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 1. Editado por la autora del proyecto.

La sección B, representa con total veracidad el carácter *floating*, en este caso con un sentido *very lightly* muy suave y tranquilo. El tipo de acompañamiento para la obra está relacionado con la preferencia compositiva de la autora hacia una “armonía horizontal y no vertical”⁴⁵ relacionada con el uso de notas estáticas (Fig. 32), lo cual representa un conjunto de disposiciones sonoras no como acordes con una función específica, sino como un flujo de notas que suscitan sonoridades ambiguas que conservan la mayoría de sus notas, esto explica las variaciones en los bajos y la disonancia que se manifiesta con respecto a la nota alterada en el material escrito para la mano derecha (Fig.32).

Figura 32. Notas estáticas



Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 2. Editado por la autora del proyecto.

El tema B es presentado en esta sección como un tema con variaciones que utiliza el primer tetracordio en forma ascendente y descendente como elemento distinguido en el desarrollo del tema para el clarinete. La variación 1 se encuentra a partir del compás 14 (Fig. 34), en el compás 20 aparece una segunda variación (Fig. 35) y finalmente en el compás 29 una tercera variación (Fig. 36), cada una con un grado más complejo de elaboración. En el compás 47 aparece una *coda* de finalización del tema B.

⁴⁵ LARSEN, Libby. Frequently asked questions [en línea]. Disponible en: <http://libbylarsen.com/index.php?contentID=229> [citado en 27 diciembre de 2014]

Figura 33. Acompañamiento tema B

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 1.

Figura 34. Variación 1 tema B

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 2.

Figura 35. Variación 2 tema B

Musical score for Variation 2, Theme B, measures 20-24. The score is in 7/8 time with a tempo of quarter note = 69. The upper staff (treble clef) begins with a dynamic of *mp* and includes the instruction *very lightly*. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 24, marked *mf*. The lower staff (bass clef) consists of a continuous eighth-note accompaniment with a dynamic of *mf* and includes a 7th-fingered chord in measure 20.

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 3.

Figura 36. Variación 3 tema B

Musical score for Variation 3, Theme B, measures 25-29. The upper staff (treble clef) shows a dynamic crescendo from *p* to *f*. The lower staff (bass clef) is marked *mf* and includes the instruction *L.H.* (Left Hand) above the first measure. It features a triplet of eighth notes in measures 27, 28, and 29.

Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 4.

La primera variación se desarrolla en el modo Si *locrio*, que aunque podría interpretarse a su vez como un Do *jónico*, durante el transcurso de la primera parte de la sección B se ratifica el modo Si *locrio* (compás 14). En el compás 19 antes de pasar a la segunda variación aparece un cambio a Fa *lidio* que se conserva hasta el compás 24.

En el compás 25 nos encontramos con un claro ejemplo de ambigüedad armónica, que en este caso al estar en Fa *lidio*, aunque se podría considerar un acompañamiento en Mi bemol7 o Do disminuido, en la parte inferior aparece la nota Mi natural. Vale aclarar, partiendo del sentido horizontal del tratamiento de la armonía, que este aspecto daría una justificación aproximada a la aparición de estas notas aparentemente contradictorias (Fig. 37).

Figura 37. Ambigüedad armónica

The image shows a musical score for Figure 37. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff contains a complex piano accompaniment with many notes, including several chords marked with a '7' (dominant seventh). A red box highlights a specific chord in the middle staff, which contains a natural E note (Mi natural) in the bass clef. The bottom staff contains a single melodic line with some rests. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 3. Editado por la autora del proyecto.

Además del flujo de notas, el acompañamiento del piano para esta sección B, se destaca una respuesta de notas organizadas sonoramente bajo una relación de intervalos de cuarta y su inversión la quinta (Fig. 38), siendo estos intervalos de cuarta elementos propios del estilo de la compositora.

Figura 38. Variación acompañamiento sección B

Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 4. Editado por la autora del proyecto.

En la tercera variación, el tema B se presenta en Sol sostenido *Mixolidio* (compás 29) esta vez, con determinados cambios en la agrupación rítmica del acompañamiento, desarrollando el *floating* en *tresillos*, *quintillos*, *seisillos* y *septillos* (Fig. 39). El desarrollo melódico para los compases 29 y 30 incluye la inversión del intervalo de cuarta justa por su sonoridad inversa, el intervalo de quinta justa, además ratifica el elemento principal del tema, el primer tetracordio, esta vez incluyendo los cinco sonidos respectivos de manera ascendente.

Figura 39. Variación 3 sección B

Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 4. Editado por la autora del proyecto.

Finalmente, en el compás 40 se retoma el modo Fa sostenido *Mixolidio* y en la *coda* de la sección B (compás 47) un Fa *Jónico*.

La reexposición de A (compás 62) presenta una variación melódica que conserva el elemento característico del tetracordio ascendente y descendente dentro del modo inicial, Do *Mixolidio*. Para la sección B' (compás 72) el centro tonal se sitúa dentro de un La *Mixolidio*, siendo esta última de menor extensión que la sección B inicial.

Cabe resaltar que durante toda la pieza se conservan los elementos compositivos ya mencionados en la construcción melódica designada al clarinete, nuevamente con una modificación en el *floating* con una agrupación de 4 y 3 semicorcheas (Fig.40).

Figura 40. Variación 1 acompañamiento sección B'



Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 10. Editado por la autora del proyecto.

Esta sección B', también comprende una segunda variación concebida en Re *Jónico* (compás 85), en la cual para el *floating* no hay un acorde definido, esta vez todas las notas de la escala están presentes en el acompañamiento para representar el flujo musical propio de la pieza (Fig.41).

Figura 41. Variación 2 acompañamiento sección B'

The image shows a musical score for 'Song Without Words for Clarinet and Piano'. The top staff is for the Clarinet, marked 'warmly' and 'mp'. The bottom two staves are for the Piano, marked 'bell-like' and 'mp poco a poco cresc.'. A red box highlights a section of the Piano part labeled 'floating: notas de Re Jónico'.

Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 12. Editado por la autora del proyecto.

Una tercera variación de B', aparece en el compás 92 que aunque conserva el material melódico ya mencionado, esta vez se desarrolla en La *Mixolidio* (Fig. 42).

Figura 42. Variación 3 sección B'

The image shows a musical score for 'Variación 3 sección B'' starting at measure 92. The top staff is for the Clarinet, marked 'pp' and 'mp'. The bottom two staves are for the Piano, marked 'pp' and 'La Mixolidio'. A red box highlights a section of the Clarinet part labeled 'Tetracordio'.

Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 14. Editado por la autora del proyecto.

Además de las variaciones mencionadas, se ratifican las modificaciones en las agrupaciones del *floating*, esta vez para los compases 102 y 103 (Fig. 43) donde la relación entre la melodía del clarinete y el acompañamiento del piano está distribuida en un juego de notas de nueve contra siete y diez contra ocho.

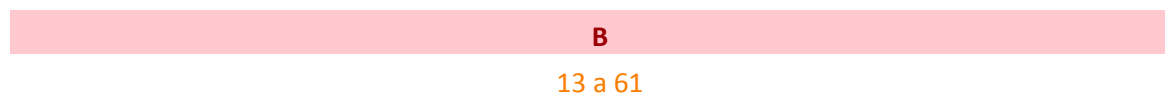
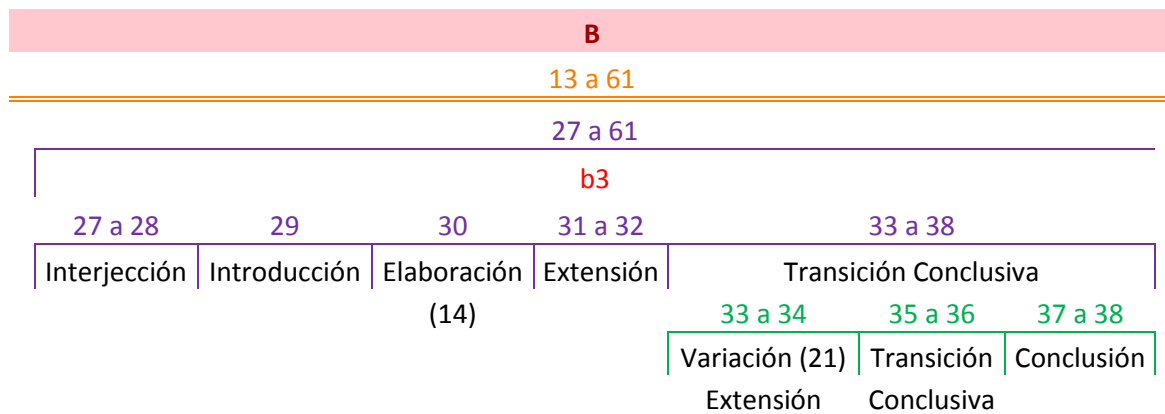
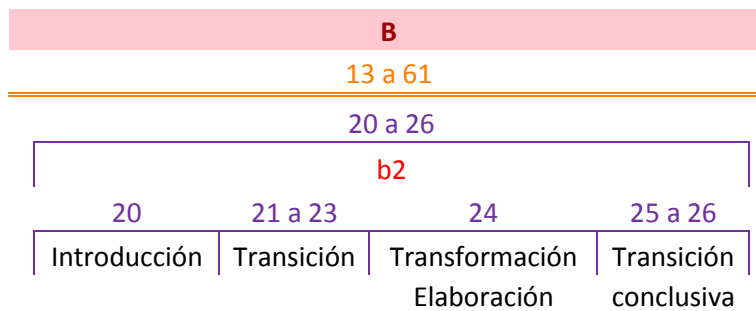
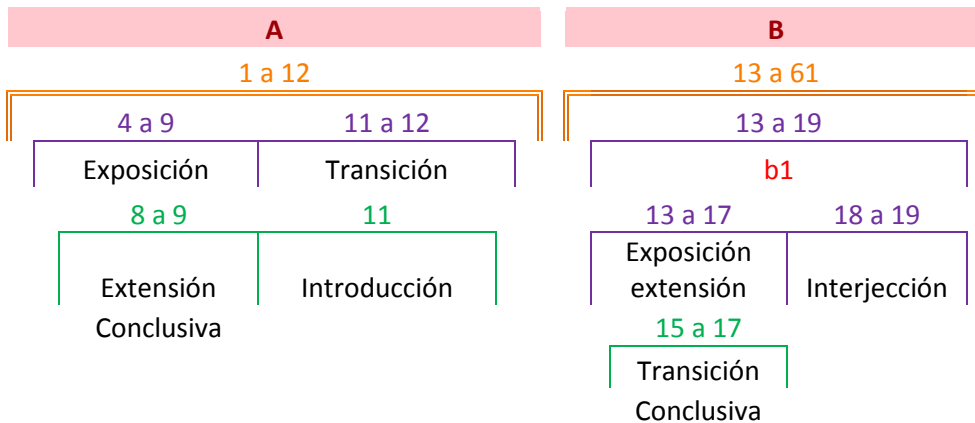
Figura 43. Variación agrupaciones rítmicas

Fuente: LARSEN, Libby. *Song Without Words for Clarinet and Piano*. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. p 15. Editado por la autora del proyecto.

La obra finaliza con una *coda A''*, a partir del compás 109, caracterizada por retomar los mismos elementos sonoros del tema inicial en Do *Mixolidio*.

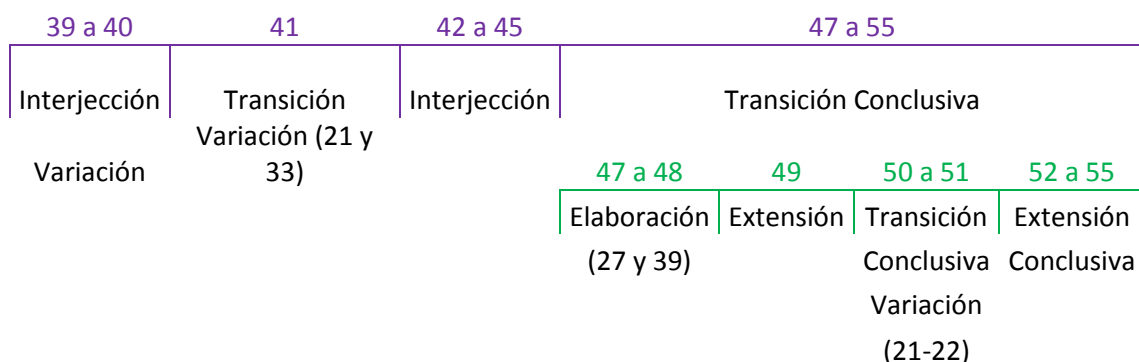
4.2.3. Análisis funcional

Tabla 17. Análisis funcional *Song Without Words*



27 a 61

b3



B

13 a 61

27 a 61

b3

59 a 61

Introducción

59

60 a 61

Extensión
Conclusiva

Transición
Exposición
(11-13)

A'

62 a 71

Reexposición

66 a 69

70 a 72

Variación

Extensión
Conclusiva

66

67

68 a 69

Exposición
(5)

Exposición
(14)

Transición
Conclusiva

B'

72 a 108

72 a 82

84 a 91

b'1

b'2

72 a 74

76 a 78

79

80 a 82

84

85 a 91

Exposición
Variación
-16

Interjección
Interjección
Variación
(27 y 39)

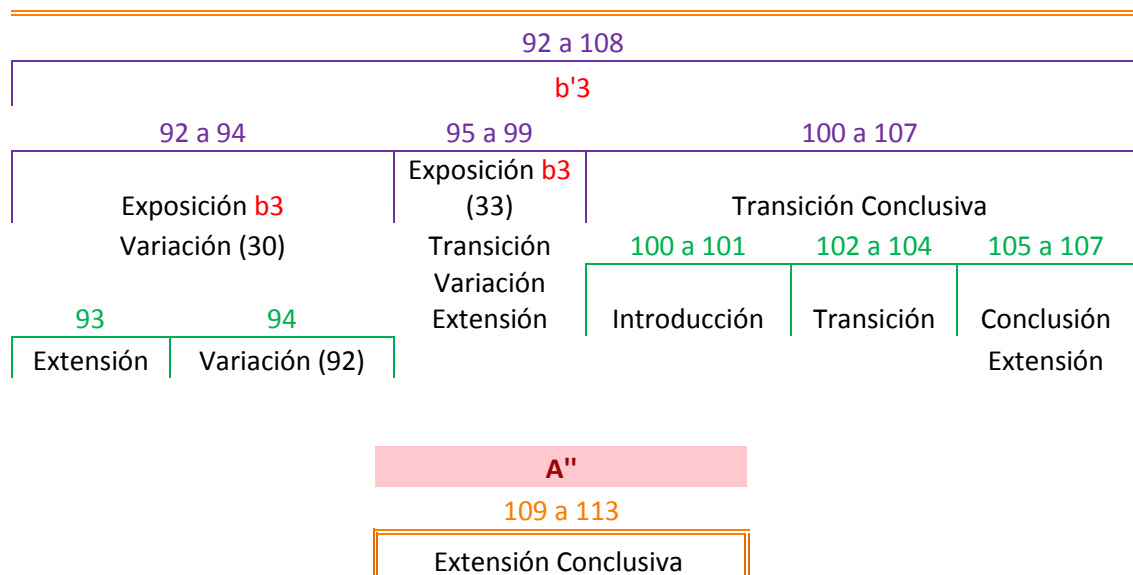
Transición
Conclusiva
Variación
(21 y 33)

Introducción
Interpolación
85 a 86
87 a 91
Exposición
Extensión

Transición
Conclusiva

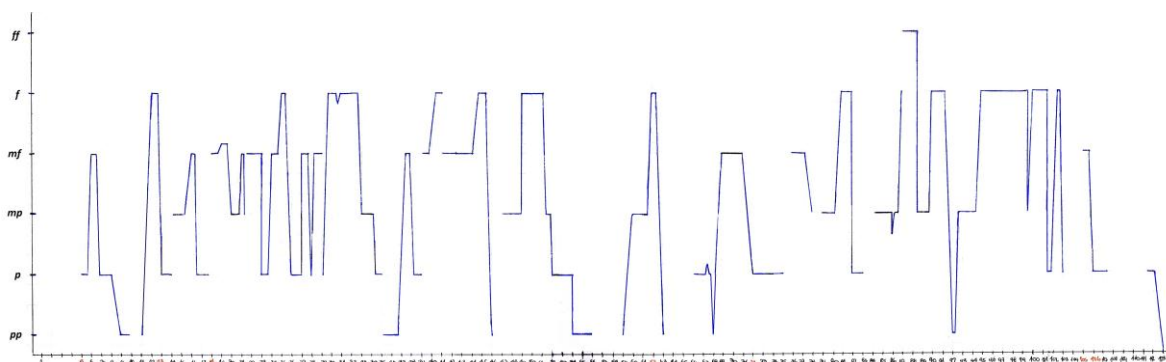
B'

72 a 108



4.2.4. Dinámica: representación gráfica

Figura 44. *Song Without Words* Gráfica de dinámica



Sin lugar a dudas esta obra posee gran complejidad musical, ya que se desenvuelve en medio de cambios dinámicos constantes e inminentes. Inicialmente la sección A aparece en *piano* con un *crescendo* hacia *mezzo forte* que vuelve a reposar hasta encontrar el *pianísimo*.

En este ambiente surge de la nada la sección B introducida con un momentáneo *crescendo* y *decrescendo* que va y viene entre *piano* y *forte*. La intención dada para lo que se ha llamado como subsección b1 (compases 30 al 19) se desarrolla con

reiteradas transformaciones entre *piano*, *mezzo piano* y *forte*. La subsección b2 (compases 20 al 26) conserva la última intención mencionada con una modificación hacia *forte* entre los compases 24 y 25. Paralelamente, la subsección b3 (compases 27 a 61) alterna el sentido musical ampliando los niveles hasta *pianísimo* y *forte*, guardando variaciones diversas y momentáneas, siendo de mayor apreciación las expuestas en los compases 29 al 35, 44 al 45, 49 al 55 y 59 al 61.

Para la recapitulación de la primera sección, esta vez calificada como A' (compases 62 al 71) el transcurso musical se da entre *pianísimo* y *mezzo forte*, este último con un invariable momento en los compases 69 y 70 antecedido y continuado por instancias de menor intensidad. Continuando con la sección B' (compases 72 al 108) es notoria una mayor duración en los niveles dinámicos preparados y concluidos con aquellos que generan un destacado contraste, así por ejemplo, en un primer instante se mantiene *piano*, seguido de un claro *mezzo forte* que se proyecta a *forte* y se disuelve hasta *piano*. Posteriormente se aumenta a nivel *mezzo piano* que indiscutiblemente prepara y conduce una notoria alteración hacia *forte* y *fortísimo* para lo que resta de esta sección, diversificado con efectos como *súbito mezzo piano* (compas 88), *pianísimo* (compas 92), *mezzopiano* (compás 99), *forte piano* (compás 101), *crescendo* y *decrescendo* ágil entre *forte* y *piano* (compás 102), finalizando con *mezzo forte* conducido hasta *piano*.

Por último, la sección A'' (compás 109 al 113) permanece en un delicado *piano* que poco a poco se desvanece.

Dentro de lo ya mencionado, aunque el acompañamiento del piano no está representado gráficamente, las recomendaciones dinámicas de mayor significación que la compositora Libby Larsen (*) resalta son: El acompañamiento debe permanecer en *piano* y *pianísimo*, con el fin de permitir los matices dinámicos en la parte de clarinete. En el compás 40, el *mezzo forte* es *súbito*. En el compás 45, hacer un *decrescendo* para que coincida con el clarinete. En el compás 56, *súbito mezzo forte*. En el compás 79, el *pianísimo* es siempre. En el compás 82, la dinámica se aplican sólo a la mano derecha (RH), la mano izquierda es *mezzo forte*.

4.3. PAS DE DEUX FOR Bb CLARINET AND PERCUSSION, ARMAND RUSSELL

4.3.1. Poiética

(*) LARSEN, Libby. Entrevista. Observación inédita. 2014.

Pas de Deux fue escrita en 1957 por el compositor americano Armand Russell (*), mientras cursaba sus estudios de Doctorado en Composición en Eastman School of Music, New York. Para esa época había pocas composiciones escritas para percusión e instrumento de viento, y siendo la percusión y el clarinete algunos de sus instrumentos favoritos, tuvo la idea de componer un dueto que además fuese interpretado por dos de sus amigos de esta escuela. Russell quería demostrar la forma en que la percusión, especialmente la percusión mixta, podría funcionar como miembro para un dueto con clarinete. Desde entonces, esta composición se ha convertido en una de sus obras más interpretadas que incluso, pudo haber inspirado a otros compositores a escribir para este formato.

El compositor resalta que Pas de Deux (baile para dos, por lo general un hombre y una mujer) es un término francés de ballet para lo que tradicionalmente era un dúo a cuatro partes, donde ambos bailarines ejecutan la primera y última parte, y las dos partes intermedias llamadas variaciones, corresponden una para cada bailarín. La mujer generalmente obtiene mayor atención e importancia que el hombre al finalizar las piezas, en este sentido, el clarinete en esta obra adquiere ese papel femenino de mayor trascendencia. Cabe resaltar que usualmente en este tipo de ballet no se baila ritmo de marcha, lo que significa en este caso, una variación en el estilo para el primer movimiento.

Esta obra de estilo neoclásico, además de comprender elementos de tonalidad libre *free tonality* (**) formas y ritmos relativamente tradicionales; presenta en su partitura una serie de términos italianos que sugieren diversas intenciones musicales. Para el *Prologue*, los términos *Largo* y *Cantabile* indican que es un movimiento lento y amplio de carácter lírico para el clarinete, como en un *arietta*. La *March* indicada con *allegro deciso*, que significa decisivo, suscita una sensación de fuerza y firmeza donde el liderazgo del clarinete es acompañado por prominentes y activos ritmos de la percusión. El *Andante risoluto* (que en esta edición tiene una falla ortográfica 'resoluto') quiere decir con determinación y resolución firme, con sensación de fuerza; el tempo es lento, pero más rápido en comparación con el primer movimiento. La percusión en este movimiento tiene mayor protagonismo, compartiendo parte de éste con el clarinete en la segunda sección. El *Scherzo* de carácter gracioso, comprende todo un conjunto de polirritmias, variaciones métricas y juegos contrapuntísticos entre el

(*) RUSSELL, Armand. Entrevista. Observación inédita. 2014.

(**) Free Tonality: como lo explica el maestro Armand Russell, es una técnica utilizada como elemento del neoclásico del siglo XX. En esta obra, hay una tonalidad que es centro tonal para cada uno de los movimientos, pero no se utilizan armaduras tradicionales o progresiones. Es una técnica común utilizada en los últimos cien años por compositores como Bartok, Stravinsky, Hindemith, Prokofiev, Copland.

clarinete y la percusión, complementado por contrastes entre *senza ritenuto* y un efecto de aceleración entre el final y la recapitulación del movimiento.

4.3.2. Prologue And March

4.3.2.1 Prologue

- **Esquema formal y tonal**

Tabla 18. Esquema formal y tonal *Prologue*

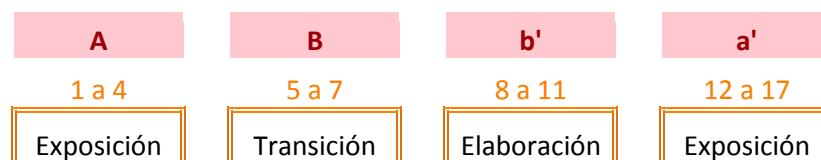
Compases	1-16			
Subsección	a	b	b'	a'
Compás	1	5	8	12
Centro Tonal	Fa			

El *Prólogo* escrito para clarinete, se basa en cuatro unidades formales, en las cuales la primera y la última (a-a') están estrechamente relacionadas por su material melódico y rítmico; mientras la segunda y tercera (b-b') combina sus elementos de elaboración. Su esquema formal responde a la forma ternaria con una estimación de extensión en la sección B, para un resultado tipo abb'a'.

En esta pieza de 16 compases, el centro tonal está determinado en Fa y su sentido, prepara la intención armónica del siguiente movimiento.

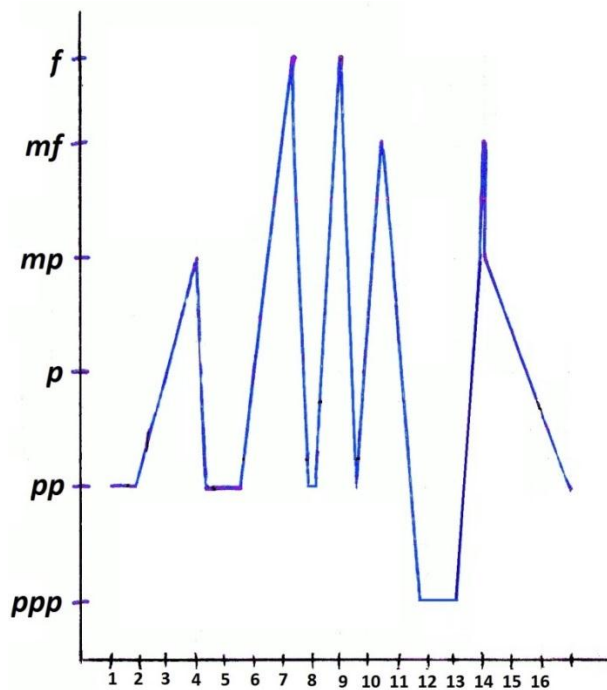
- **Análisis funcional**

Tabla 19. Análisis funcional *Prologue*



- **Dinámica: representación gráfica**

Figura 45. *Prologue* Gráfica de dinámica



Este movimiento de enfoque solista para el clarinete, se desarrolla de manera amplia entre *piano pianísimo* y *forte*, iniciando con un tranquilo *pianísimo* que se dirige hacia *mezzo piano* y regresa para preparar un cambio de mayor contraste, esta vez hasta el *forte*. Así pues, en dos oportunidades se cumple dicha intención y para una tercera vez, la conducción del *piano* crece hasta *mezzo forte* y disminuye hasta *piano pianísimo*; a partir de esto, se concluye con un llamativo *crescendo* que incluye *sforzando* y cierra con un *diminuendo* hasta *pianísimo*.

4.3.2.2. March

- **Esquema formal y tonal**

Tabla 20. Esquema formal y tonal *March*

Compases	1-15	16-26	27-39	40-54	55-78	79-109	110-126
Sección	Introducción	A	B	A'	C	D	A
Centro Tonal	Fa	Fa	Sol	Mi bemol	La 69-Si bemol	Mi bemol 96-Do	Fa

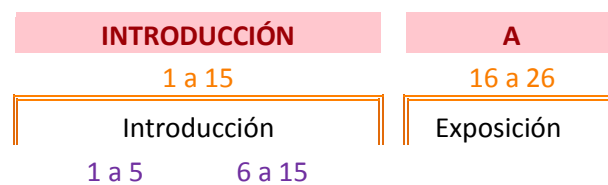
March tiene una forma poco convencional, un *rondó* modificado ABACDA, que inicia siguiendo el sentido tonal presentado en el *Prologue*, continuando con un desplazamiento en la sección B hacia Sol. La primera recapitulación de A se dirige a Mi bemol seguido de la sección C, centrada inicialmente en La que luego se modifica para finalizar en Si bemol. La sección D se mueve a Mi bemol y antes de retomar la sección A se varía a Do, para ultimar con la exposición conclusiva de A que retoma a Fa como centro tonal.

El acompañamiento en la percusión para este movimiento combina el redoblante, el platillo suspendido, el triángulo y el tom-tom, con ritmos marciales particularmente compuestos para cada sección, que a su vez ocupan un sentido conclusivo al final de cada una de ellas.

Dentro de los recursos compositivos característicos para esta pieza, se destaca el uso combinado de motivos rítmicos basados en figuras como la negra, la corchea y la semicorchea, singularizados por modificaciones en la acentuación y agrupación de la articulación, con recursos como el *marcato* y *staccato*; además de células rítmicas sincopadas y en contra tiempo.

- **Análisis funcional**

Tabla 21. Análisis funcional *March*



| Exposición | Interjección |

B

27 a 39

Interjección			
27 a 29	30 a 32	33 a 35	36 a 39
Interjección	Transición	Extensión	Conclusión
Conclusiva Variación (27- 29)			

A'

40 a 54

Exposición		
40 a 44	45	46 a 51
Exposición Elaboración	Extensión	Conclusión
		46 Transición

C

55 a 78

55 a57	58 a 59	60 a 61	62 a 64	65 a 67	68 a 71	72 a 75
Exposición	Transición	Conclusión	Exposición Variación	Transición	Interjección	Transición Conclusiva

D

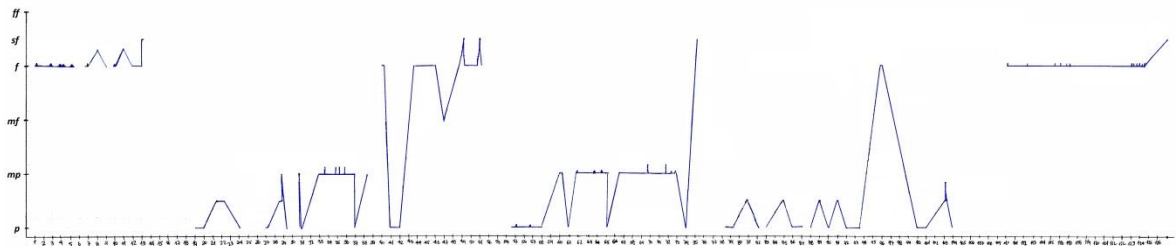
79 a 109

79 a 86		87 a 95			96 a 103	
Exposición		Transición			Elaboración (75)	
79 a 82	83 a 86	88 a 91	92 a 95	96 a 99	100 a 101	101 a103
Exposi- ción	Varia- ción	Interje- cción	Interjección	Exposi- ción	Interpola- ción	Transición

A					
110 a 126					
110 a 112	113	114 a 115 a 116	117 a 121	122 a 126	
Exposición	Modulación	Interjección (27)	Extensión Conclusiva	Exposición Variación	Transición Conclusiva
				(110)	

- **Dinámica: representación gráfica**

Figura 46. *March* Gráfica de dinámica



Este enérgico movimiento transcurre en siete momentos expresivos que correspondiente a cada sección. En primera instancia, la Introducción (compases 1 al 12) es presentada con una intensidad *forte* acompañada de *marcato*, *sforzando* y reducidos reguladores. La sección A (compases 16 al 25) por su parte, conserva un sentido *piano*, equilibrado igualmente con un mínimo cambio de matiz. En este ambiente emerge la sección B (compases 27 al 39) que para diferenciar, extiende su plano sonoro con *sforzandos* y acentos hacia *mezzo piano*.

En la sección A' (compases 40 al 54) el contraste es mayor, manteniéndose principalmente en un nivel *forte* alternado con rápidos movimientos de menor y mayor intensidad como *piano*, *mezzo piano* y *sforzando*. La sección C (compases 55 al 78) retoma en un primer momento los matices suaves de *piano* y *mezzo piano*, acentuados y variados con reguladores para luego concluir en un amplio y direccionado *sforzando*.

Retomando un ambiente tranquilo, la sección D (compases 79 al 109) propone un contraste para el *piano* con un ligero momento en *forte* que regresa a la primera propuesta de suavidad. Finalmente, la última exposición de la sección A (compases 110 al 126) ratifica la intención inicial de la pieza con un firme *forte* amplificado en su final.

4.3.3. II Movimiento (Andante Risoluto)

4.3.3.1. Esquema formal y tonal

Tabla 22. Esquema formal y tonal *II Movimiento*

Compases	1-12	13-25	26-34
Sección	A	B	A'
Centro Tonal	Fa		Fa

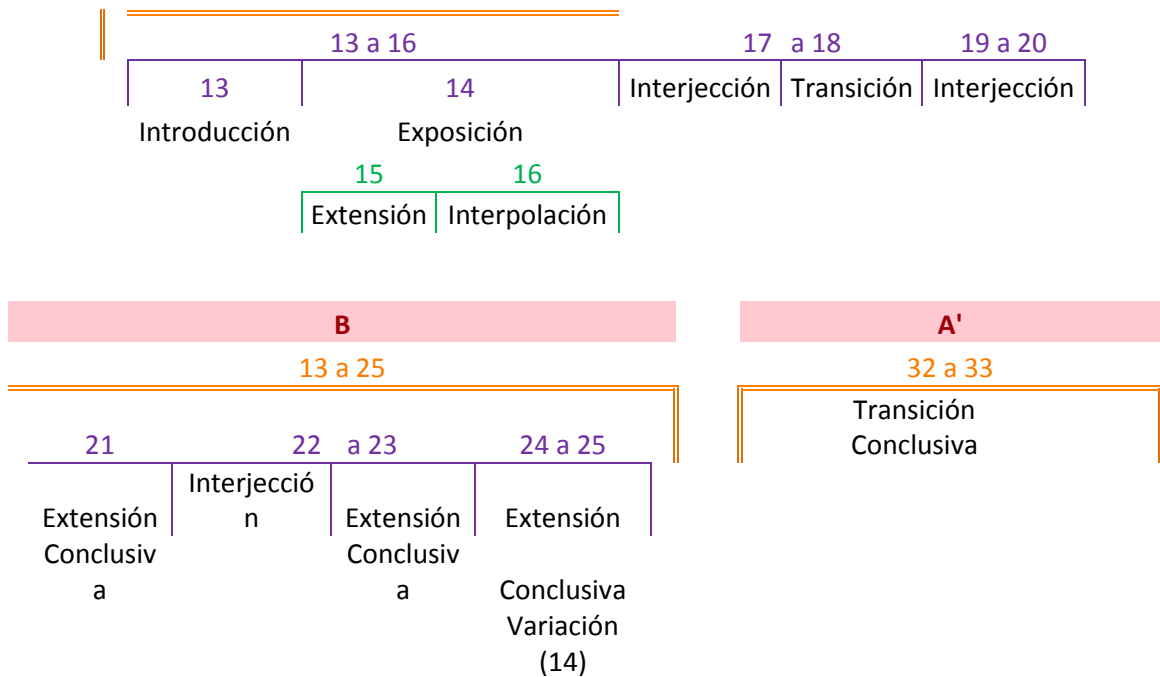
II Movimiento es una forma ternaria modificada que se centra armónicamente en Fa. La sección A resalta el protagonismo de la percusión dentro de este formato musical. Para la sección B y el final de la recapitulación en A', el material compositivo para el clarinete, aunque no transita fundamentalmente en Fa, se manifiesta orientado en Do, como terreno de preparación para establecer el centro tonal ya mencionado. Russell (*) señala que esta distancia de quinta existente entre Do y Fa, es determinante dentro de los pasajes de tonalidad libre escritos para el clarinete, en el sentido que crea la tonalidad pero no necesariamente debe disponerse dentro de acordes tradicionales específicos.

4.3.3.2. Análisis funcional

Tabla 23. Análisis funcional *II Movimiento*

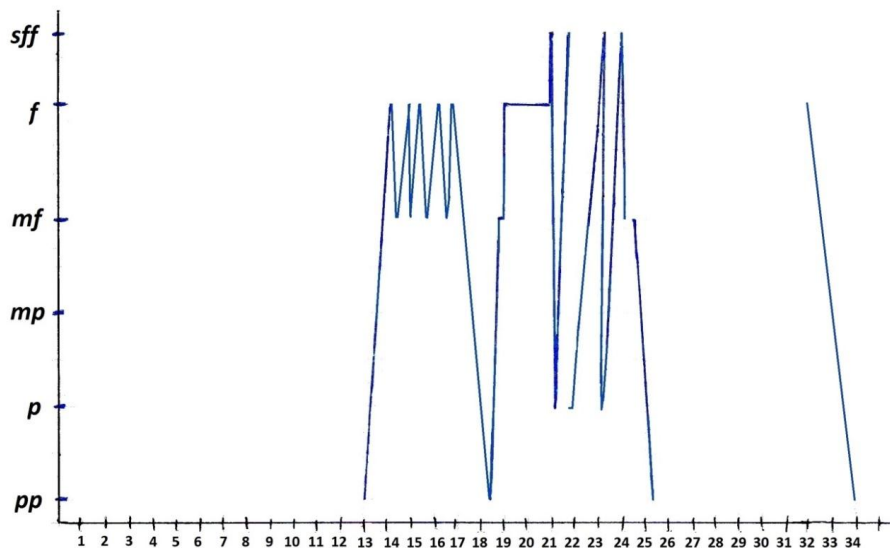
B
13 a 25

(*) RUSSELL, Armand. Entrevista. Observación inédita. 2014.



4.3.3.3. Dinámica: representación gráfica

Figura 47. II Movimiento Gráfica de dinámica



En principio, este segundo movimiento inicia con un carácter suave y rítmico en los tambores afinados. Para la sección B (compases 13 al 25) el material musical escrito para el clarinete surge desde *pianísimo* que rápidamente conduce hacia un decisivo

forte, el cual es modificado de manera semejante con *crescendos* y *decrecendos* hacia *mezzo forte*, reanimado con un *regulador* hacia *piano* que a continuación, retoma la intensidad *forte*. Esta variación es repetida como efecto, acompañada de un *crescendo poco a poco* y *sforzandos* que concluyen esta sección con una disminución desde *mezzo forte* hasta *pianísimo*. Finalmente, la pieza termina con un gradual disminuyendo desde *forte* hasta *pianísimo*.

4.3.4. SCHERZO

4.3.4.1. Esquema formal y tonal

Tabla 24. Esquema formal y tonal *Scherzo*

Compases	1-21	22-47	48-73	74-77
Sección	A	B	Transición	Coda
Subsección Compás	10 15	39	63 71	
Centro Tonal	Fa Do Fa	Mi bemol Fa	Sol bemol La bemol Do	Fa

El *Scherzo*, está escrito para clarinete y xilófono en forma ternaria, esta vez con una transición agregada en la sección media de la pieza.

El sentido gracioso de la pieza se complementa como dice Russell (*) con pasajes polirrítmicos que se contraponen en diferentes agrupaciones métricas (Fig. 48). Además se destaca el conflicto o contraste rítmico de la percusión en la transición (Fig. 49).

Figura 48. Patrones de agrupación rítmica

(*) RUSSELL, Armand. Entrevista. Observación inédita. 2014.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Pas de Deux' by Armand Russell. Each system consists of a treble and bass staff. The first system features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system shows a more complex treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with a similar eighth-note accompaniment. Red brackets are used to highlight specific rhythmic patterns in both systems, illustrating the contrast between the two parts.

Fuente: RUSSELL, Armand. Pas de Deux for Bb Clarinet and Percussion. Broadway, New York: Music for Percussion, 1964. p 8. Editado por la autora del proyecto.

Figura 49. Contraste rítmico

The image shows a handwritten musical score for 'Pas de Deux' for Bb Clarinet and Percussion. It consists of four systems of music. Each system has two staves: a top staff for the Bb Clarinet and a bottom staff for Percussion. The first system begins with the instruction 'senza ritenuolo' and includes dynamic markings 'pp' and 'ppp'. The second system has a 'pp' marking. The third system has a 'pp' marking. The fourth system has a 'pp' marking. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings like 'pp', 'ppp', and 'ppp'.

Fuente: RUSSELL, Armand. Pas de Deux for Bb Clarinet and Percussion. Broadway, New York: Music for Percussion, 1964. p 10.

Armónicamente, su centro tonal también es Fa. La sección A refuerza el centro tonal con elementos en Do. Para la sección B el cambio se dirige hacia Mi bemol terminando a su vez en Fa. La extensa transición se aleja a los contrastados centros de Sol bemol y La bemol, para ser conducido finalmente a Do; éste último como elemento influyente para reestablecer Fa como centro tonal.

4.3.4.2. Análisis funcional

Tabla 25. Análisis funcional *Scherzo*

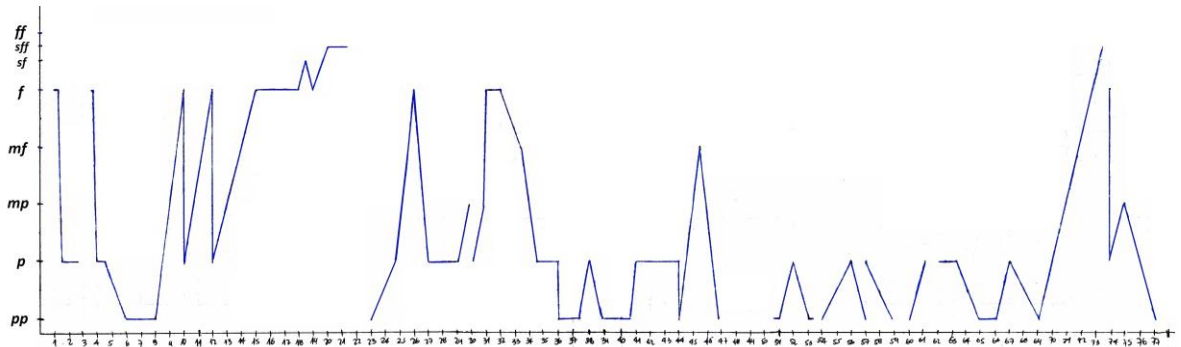
A							
1 a 21							
Exposición							
1 a 5	6 a 14					15 a 21	
Exposición	Transición				Conclusión		
	6 a 8	9	10 a 14		15 a 17	18 a 21	
	Introducción	Transición	Transición Conclusiva		Exposición	Transición Conclusiva	
			10 a 11	12 a 14			
			Exposición	Variación			

B							
22 a 47							
23 a 24	25 a 27	28 a 30	31 a 33	34 a 35	36 a 41	42 a 43	44 a 46
Introducción	Exposición	Extensión	Exposición (25)	Extensión	Transición	Transición	Extensión
						Conclusiva	Conclusiva

TRANSICIÓN					CODA
43 a 73					74 a 77
50 a 58	60 a 62	63 a 64	65	66 a 73	Conclusión
Transición	Extensión	Extensión	Interjección	Transición	
		Conclusiva		Conclusiva	
				Elaboración (50-55)	

4.3.4.3. Dinámica: representación gráfica

Figura 50. *Scherzo* Gráfica de dinámica



Este agraciado movimiento inicia con un repetido *forte* y *piano*, seguido de un momentáneo *pianísimo*, que de igual manera utiliza el efecto ya mencionado, haciendo de este una proyección hacia el *forte* extendido con *sforzandos*.

La sección B (compases 22 al 47) aparece desde *pianísimo*, contrastada con variaciones equilibradas entre *piano*, *mezzo forte* y *forte*, retomando en el compás 36 un definido *pianísimo* matizado entre *piano* y *mezzo forte*.

Igualmente, la transición de la pieza (compases 48 al 73) hace de este sutil nivel dinámico, un recurso para suscitar un devenir atrayente desde *pianísimo* hasta *forte* que da comienzo nuevamente al movimiento. La *coda* concluye con un enérgico *forte piano* que se desvanece al instante.

5. CONCLUSIONES

La formulación y aplicación de la *Antología de análisis para la ejecución instrumental* permitió comprobar que el análisis representa una herramienta primordial que facilita la elaboración y comprensión del mensaje musical.

Se evidenció el aporte relevante de los tres tipos de análisis seleccionados para la formulación y aplicación de dicha propuesta.

Este proyecto presentó una alternativa de análisis titulada *Antología de análisis para la ejecución instrumental*, como una herramienta de profundización en el proceso de ejecución instrumental.

Se implementó una herramienta de medición a través de un trabajo de investigación, para conocer el nivel de importancia y aplicación del análisis musical para la ejecución instrumental en el contexto de la Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander.

Ante la positiva respuesta de los participantes de los estudios realizados, se precisó la viabilidad y utilidad de este proyecto, evidenciándolo como una herramienta que contribuye al fortalecimiento de la capacidad teórica y analítica para la práctica instrumental.

El estudio realizado en este proyecto contribuyó en la difusión de alternativas de análisis para resolver particularidades de la ejecución instrumental, su representación y correspondencia con las teorías musicales.

BIBLIOGRAFÍA

DOMINGUEZ, Rocío de Frutos. Capítulo VI Aplicación de los criterios de interpretación musical a la cuestión de la traducción de obras cantadas En: El debate en torno al canto traducido-Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: Adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello-. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica, 2013. p. 310-317.

DORIAN, Frederick. Historia de la ejecución musical: el arte de la interpretación musical desde el renacimiento hasta nuestros días. Traducido por Ramón González-Arroyo. Madrid: Taurus, 1986. 318 p. ISBN: 8430656154.

GRELA, Dante. Análisis Musical, una propuesta metodológica. En: Serie 5: La Música en el Tiempo. Rosario, 1985. no. 1. 14 p.

GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007. 228 p. ISBN: 9789586705325.

LARSEN, Libby. Frequently asked questions [en línea]. Disponible en: <http://libbylarsen.com/index.php?contentID=229> [citado en 27 diciembre de 2014].

LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. 16 p.

MAZUELA, María. Introducción al análisis Schenkeriano. En: Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza. Noviembre, 2012. no. 22. 17 p. ISSN: 1989-4023 [en línea] Disponible en

<http://www.feandalucia.ccoo.es/indcontei.aspx?d=6428&s=0&ind=288> [citado en 26 de diciembre de 2014].

MEDONE, Gloria. Teoría y análisis de la interpretación - Homologación de la Teoría generativa de la música tonal (Lerdahl y Jackendoff, 1983) al análisis de la interpretación. En: Ensayo para la formulación de una teoría analítica de la interpretación musical, sobre criterios de inteligibilidad. Concepción y construcción de índices e indicadores para un examen crítico-objetivo de la interpretación. Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2011. p. 63-148.

MERSMANN, Hans. Método para el análisis de la música contemporánea. Revista Musical Chilena. p. 37-54.

NAGORE, María. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. En: Músicas al Sur [en línea]. 2004. no.1. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#top> [citado en 31 de julio de 2014].

NATTIEZ, Jean Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 272 p. ISBN: 0691091366.

PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. 15 p.

Reflexiones sobre Semiología Musical. Serie breviaros de Semiología Musical [en línea]. 18 p. Disponible en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios-/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF> [citado en 30 de diciembre de 2014].

RINK, Jhon, ed. La interpretación musical. Traducido por Barbara Zitman. Madrid. Alianza Editorial, 2006. 283 p. ISBN: 8420664952.

RUSSELL, Armand. Pas de Deux for Bb Clarinet and Percussion. Broadway, New York: Music for Percussion, 1964. 10 p.

ZBIKOSKI, Lawrence. The Analysis and Cognition Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model by Eugene Narmour. Chicago, 1990. 30 p.

ANEXOS

Anexo A. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player), Philip Parker.⁴⁶

FIVE BAGATELLES

ST587 PHILIP PARKER

I. INTRADA

A With spirit $\text{♩} = 144$

Be Clarinet

Marimba

med. hard cord

f *mp* *f*

1 2 3 4

10

sempre f

3 4

⁴⁶ Fuente: PARKER, Philip. Five Bagatelles for Clarinet and Mallet Percussion (Marimba and Vibraphone one player). San Antonio, Texas 78292: Southern Music Company, 1987. 15 p.

Transición

Musical score for the 'Transición' section. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are accents and a fermata in the first system.

B
20

Musical score for section B, starting at measure 20. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are triplet markings (3 and 4) and first/second endings (1 and 2) in the piano part.

Musical score for section B, continuing from the previous system. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco).

Musical score for section B, continuing from the previous system. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *cresc. poco a poco*.

30

ff

ff

f *mf dim.*

f *mf*

40

p

p

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a melodic motif and a treble line with chords.

Second system of musical notation. The piano part features a rhythmic accompaniment in the bass and a more active treble line. Dynamics include *mp* and *mf*. A *cresc.* marking is present above the vocal line.

Third system of musical notation, starting with a rehearsal mark **50**. The piano part has a dense, rhythmic texture. Dynamics include *f* and *ff*.

Fourth system of musical notation, concluding with a *D.S. al Coda* instruction. The piano part features a steady rhythmic accompaniment. Dynamics include *fp* and *f*.

ST587

Coda

ff

ff

60

accel.

ff

gliss.

ff

ff

Detailed description: This section contains the Coda of a piece. It consists of three systems of music. The first system shows a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a treble clef. Both parts are marked *ff*. The second system continues the piano part with a treble and bass clef, marked *ff*, and includes a tempo marking of 60 and an *accel.* instruction. The third system shows the piano part with a treble and bass clef, marked *ff*, and the violin part with a treble clef, marked *ff*. The violin part features glissando markings (*gliss.*) and a final *ff* dynamic.

II. NOCTURNE

A

Quietly $\text{♩} = 60$

B♭ Clarinet

Vibraphone

p

med cord

p

Detailed description: This section is the beginning of Nocturne II, marked 'A'. It is in 4/4 time and starts with a tempo of 60. The B♭ Clarinet part is marked 'Quietly' and *p*. The Vibraphone part is marked 'med cord' and *p*. The score shows the first few measures of both instruments.

5 *mf* *p*

B Slower 15

p to Mar. roll all notes
soft yarn *p* *f*

lontano *pp* 20 *pp*

25 *f* *pp*

A 30 a tempo *mp* *p*

to Vib. cord *p*

35

40 *pp* *pp*

ST587

III. WALTZ

A
Allegretto $\text{♩} = 144$ a tempo

B \flat Clarinet *poco rit.*

Marimba *med. hard*
mp *poco rit.* *p*

1 2 3

10 *cresc. ed accel.*

cresc. ed uccel.

Tempo 1°
f dim. *rit.* *p*

f *p*

dim. *rit.*

Meno mosso $\text{♩} = 108$ **A'**
Tempo 1°

rit. *mp*

rit. *p* *mp*

20 *a tempo*

poco rit. mp

poco rit. p

30

cresc. ed accel. ff

cresc. ed accel. ff

mf dim. poco rit.

f poco rit.

Meno mosso

pp p pp p pp

10

40

Coda
Tempo 1°

50

Meno mosso

IV. SONG

Introducción

Andante ♩ = 72

5

SI587

10 **A**
mp

15 Moderato $\text{♩} = 108$
rit. *p*

to Vib.
 med. cord

20 *p*

25 *mf* *dim.*

30 *mf* *dim.*

Coda 35 *p* *rit.*

40 *pp*

to Mar.
 soft varn

p *rit.*

ST587

V. REEL

A
Lively ♩-126-132

Bb Clarinet

Marimba

med. hard cord

f *dim.* *p*

10

mf

f *mf*

Musical score system 1. The top staff (treble clef) begins with a measure marked with a box containing the number 20. The dynamic is *f*. The middle and bottom staves (grand staff) start with a *mf* dynamic. The bottom staff features a triplet of eighth notes marked with a *f* dynamic, followed by a *ff* dynamic.

Musical score system 2. The top staff continues with a *mf* dynamic. The middle staff has accents (>) over several notes. The bottom staff starts with a *f* dynamic and ends with a *p* dynamic.

Musical score system 3. The top staff begins with a measure marked with a box containing the number 30. The middle and bottom staves continue with their respective melodic and harmonic lines.

Musical score system 4. A red letter **B** is placed above the top staff. The top staff starts with a *p* dynamic. The middle and bottom staves start with a *mf* dynamic, which then changes to *p* in the final measures.

40

ff

ossia

ossia

p molto stacc. *sim.* *to Coda* \oplus

sub. p

Musical score system 1, measures 55-59. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in 4/4 time, marked *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand, also marked *mf*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score system 2, measures 60-64. Measure 60 is marked with a box containing the number 60 and the instruction "D.C. al Coda". The vocal line has a melodic phrase marked *f*. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked *ff* in the right hand.

Musical score system 3, measures 65-69. The system begins with a Coda symbol and the word "Coda" in a red box. The vocal line has a melodic phrase marked *pp*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, marked *dim.* in the right hand. The system ends with double bar lines and repeat signs.

Musical score system 4, measures 70-74. Measure 70 is marked with a box containing the number 70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase marked *ff*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp* in the right hand. The system includes the instruction "G. P." (Grave Play) in the vocal line and piano accompaniment.

ST587

Song Without Words

Libby Larsen

A

♩=60 With a free, floating feeling

Bb Clarinet

floating

p

Piano

bell-like

p

mf

p

niente (ppp)

niente

sim.

p

♩=69 Very lightly

B

f

p

♩=69 Very lightly

pp

⁴⁷ Fuente: LARSEN, Libby. Song Without Words for Clarinet and Piano. Boston, Massachusetts: E.C. Schirmer Music Company, 1983. 16 p.

14

mp *mf*

16

tr *p* *mf* *freely*

Red. *Red.*

18

rubato *mp*

begin slowly, accelerando

soft
Red.

20 ♩=69 *very lightly*
mp *mf* *mp* *mf*

22 *p* *mf*
pp *very lightly*

24 *f*
pp
soft
sed.

26 *p* *mf* *p* *lightly tr* *tr*

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

30 *f*

32

mp

L.H.

p

soft
red.

34

p

pp

pp

36

mf

p

38 *p* *mf* *tr* *tr*

soft
red.

40 *f* *mf*

red.

42 *mf*

red.

44

f niente *tr.* 2. (tr.) *accel.* *ritard.*

46

a tempo *mp* *mp* *red.*

48

f *mf*

50

mp *p*

52

p *tr*

lightly

p poco a poco decresc.

54

pp

ppp

System 1: Treble clef staff is empty. Piano part (grand staff) features a continuous eighth-note accompaniment in the bass. The right hand has six measures of eighth-note chords, each marked with "L.H." and connected to the bass by dashed lines. Dynamic marking: *mf*.

System 2: Treble clef staff has a whole note rest followed by a trill marked "tr" and a fermata. Piano part (grand staff) starts with a dynamic of *mp*. The right hand has a melodic line with dynamics *f* and *fp*. The left hand has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *niente*. A fermata is present over the final notes of the right hand.

System 3: Treble clef staff has a melodic line starting at measure 61, marked with a fermata and a tempo marking of ♩=60. Dynamics range from *f* to *pp*. A red "A'" is written above the final note. Piano part (grand staff) has a melodic line in the right hand marked "bell-like" and *p*, and a bass line in the left hand. A fermata is present over the final notes of the right hand.

64 *floating*
p

67 *p* *pp* *mf* *tr*

70 *very legato* *mf* *p* *B'* *p* *mf*

Musical score for measures 72-74. The top staff features a melody starting with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are piano accompaniment, including triplets and dynamics such as *fp* and *mf*.

Musical score for measures 75-77. Measure 75 is marked *legato* and *mf*. Measure 76 has *mp* and *soft* markings. Measure 77 is marked *pp* and *soft* with the instruction *begin slowly, accelerando* and *red.* markings.

Musical score for measures 78-80. Measure 78 is marked *mf*. Measures 79-80 feature piano accompaniment with 7th chords and dynamics like *pp*.

mf f

82 *tr.* *p*

f 3 *fp*

lightly

83 *warmly* *mp*

mp

molto legato *bell-like* 3

sub. p

mp poco a poco cresc.

8

Sub.

86

mp *f* *ff*

L.H. L.H. L.H. L.H. L.H. L.H. L.H. L.H.

88

(non decresc.) *sub. mp*

f 7 7 7 7 7 7 7 7

90

f 3 3

7 7 7 7 7 7 7 7

92

pp mp

soft
ped.

5 3

Detailed description: This system contains measures 92 and 93. Measure 92 features a treble clef with a melodic line starting on a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a half note (B). A dynamic marking of *pp* is at the start, and *mp* appears later in the measure. A slur covers the triplet and the following half note. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern. Measure 93 continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*. Fingerings of 5 are indicated for the piano accompaniment in both measures. A 'soft ped.' marking is present at the beginning of measure 93.

94

tr

f

L.H.

5

Detailed description: This system contains measures 94 and 95. Measure 94 features a treble clef with a melodic line starting on a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a half note (B). A dynamic marking of *f* is at the end of the measure. A trill (tr) is written above the final note of the triplet. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern. Measure 95 continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The right hand (L.H.) has a melodic line with a dynamic marking of *f* and includes slurs and fingerings. Fingerings of 5 are indicated for the piano accompaniment in both measures.

96

f

mf

7

Detailed description: This system contains measures 96 and 97. Measure 96 features a treble clef with a melodic line starting on a quarter rest, followed by a quarter note (F#), a half note (G), and a quarter note (A). A dynamic marking of *f* is at the start. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern with a dynamic marking of *f*. Measure 97 continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The right hand (L.H.) has a melodic line with a dynamic marking of *mf* and includes slurs and fingerings. Fingerings of 7 are indicated for the piano accompaniment in both measures.

Musical score for measures 96-99. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a trill (tr.) and a fermata over a note marked *mp*. The bottom staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with repeated chords marked with the number 7. Dynamic markings include *lightly*, *f*, and *fp*.

Musical score for measures 100-101. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a fermata and a note marked *f*. The middle staff (treble clef) shows a series of eighth-note patterns with slurs and markings for the left hand (L.H.). The bottom staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment with repeated chords marked with the number 7. Dynamic markings include *f* and *fp*.

Musical score for measures 102-103. The top staff (treble clef) features a melodic line with a trill (tr.) and a fermata over a note marked *f*, followed by a section marked *p* and *mp*. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment with repeated chords marked with the number 7. Dynamic markings include *f*, *p*, and *mp*.

104

freely ----- *a tempo*

mf *p*

molto legato *a tempo quietly*

mp *mp*

107

A''

warmly *bell-like*

mf *gently* *p*

led.

110

sim. *sim.* *niente*

p

Anexo C. Pas de Deux for Bb Clarinet and Percussion, Armand Russell.⁴⁸

NARCISO GOMEZ DIAZ

Pas de Deux

ARMAND RUSSELL

Percussion Notation

Suspended Cymbal	Tom-Tom	Snare Drum	Suspended Triangle
•	•	•	•

I. PROLOGUE AND MARCH

a
Largo

Bb Clarinet

pp cantabile

Percussion

b'

f

a'

ppp

sf dim

pp *attacca*

Introducción MARCH

Allegro deciso

Bb Clarinet

Suspended Triangle

Snare Drum

Tom-Tom (Tenor Dr.)

Suspended Cymbal

f

sp

p

⁴⁸ Fuente: RUSSELL, Armand. Pas de Deux for Bb Clarinet and Percussion. Broadway, New York: Music for Percussion, 1964. 10 p.

⊖ **A**

sf *p* *p*

Susp.
T.T. Cymb.

sub.f

⊖ **B**

p *sf* *f* *p*

sf *p* *sf*

⊖ **A'**

f *p* *s*

p *f*

(D) C

(dampen Cym.) *p*
L L L L L L

(E)

sf *sf* *sf*

(change to Tri.beater in right hand)
L L L L L

(F) D

p *p*

Susp. Tri. (metal beater on Tri. & Cym.)

The musical score consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff is for the piano and the lower for the triangle. The piano part begins with a circled 'D' and a red 'C', followed by a circled 'E'. The triangle part has a circled 'E'. The second system also has two staves: the upper for piano and the lower for triangle. The piano part has a circled 'F' and a red 'D'. The triangle part has a circled 'F' and a red 'D'. Dynamics include *p*, *sf*, and *fff*. Performance instructions include '(dampen Cym.)', '(change to Tri.beater in right hand)', and 'Susp. Tri. (metal beater on Tri. & Cym.)'. Rhythmic patterns 'L L L L L L' are indicated for the triangle.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Pas de Deux - 9". The score is organized into six systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** Features a circled letter 'G' above the staff. The bass staff includes a box labeled "T.T." and a dynamic marking of *f*.
- System 2:** Includes dynamic markings of *p*, *sf*, and *f*. A box labeled "S.D." is present in the bass staff.
- System 3:** Features a circled letter 'H' above the staff and a red letter 'A' to its right. The bass staff has a dynamic marking of *sp*.
- System 4:** Includes boxes labeled "T.T." and "Cym" in the bass staff.
- System 5:** Features a dynamic marking of *sf* in the bass staff.
- System 6:** Includes a dynamic marking of *sf* in the bass staff.

Pas de Deux - 9

6 PROPIEDAD
NARCISO GOMEZ DIAZ

II.

A Andante resoluto

B \flat Clarinet

Tuned Drums

soft Timpani sticks

pp *fpp cresc.*

sff/sff sub p pp

sff p pp mf p

sff p pp

B

pp s

fp

Pas de Deux - 9

Musical score for "Pas de Deux - 9". The score consists of six systems of staves. The first system includes a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). Dynamics include *pp*, *mf*, *f*, *f* → *p*, *cresc.*, *poco a poco*, and *f*. The second system features a piano part with *sff*, *fpp*, and *cresc.* markings. The third system includes a piano part with *cresc.*, *poco a poco*, *f*, *sff*, *fpp*, and *mf*. The fourth system is marked **A'** and includes a piano part with *pp* and *fp* markings. The fifth system features a piano part with *sff*, *sff*, *p*, *pp*, *cresc.*, *poco a poco*. The sixth system includes a piano part with *f*, *dim.*, *p*, and *pp* markings.

8 **PROPIEDAD** III. SCHERZO
NARCISO GOMEZ DIAZ *Allegro moderato e giocoso*

B♭ Clarinet **A**

Xylophone

f *p* *f* *p*

pp *pp*

sf *p* *sf*

f

sf

sff *To Coda* **B** *pp*

sff *ff* *pp*

Pas de Deux - 9

sub f

sf p sf

dim. mf p

pp pp

p

pp mf pp

Pas de Deux - 9

PROPIEDAD

Transición

senza ritenuo.

pp

pp

sff
D. C. al Coda

sff
D. C. al Coda

Coda

CODA

pp

p ← *mp* → *pp*

Anexo D. Encuesta.

Encuesta elaborada por: Kleisdyth Danniza Vera Peña



Encuesta general que servirá de apoyo para fundamentar la formulación y realización del proyecto de grado titulado "La interpretación y su análisis como elemento determinante del mensaje musical en la ejecución instrumental"

Nivel académico: 10 Instrumento: Clarinete Fecha: 03/12/2014
 Institución: UPS

Por favor marque con una X la casilla que considere semejante a su respuesta. Para cada concepto debe marcar una sola respuesta, teniendo en cuenta los parámetros indicados:

No.	Indicador	Si	No	¿Cuál?
1	¿Conoce algún tipo de análisis formal?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Shenker, Korsakov
2	¿Conoce algún tipo de análisis interpretativo?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Jhon Rink Jaque ralle

No.	Indicador	Si	No	¿Por qué?
3	¿Aplica algún tipo de análisis al momento de estudiar una obra musical en su práctica instrumental?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Me permite conocer la obra a través de la parte armónica y conocer las intenciones del autor.

No.	Indicador	Siempre	A veces	Nunca
4	¿Con que frecuencia lo aplica?	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

5. Además del análisis formal ¿qué otros elementos tiene en cuenta al momento de estudiar una obra musical?

El periodo musical y las características del mismo,
lo que me permite situarme en el contexto.
Escuchar y conocer la música del autor.

No.	Indicador	Si	No
6	¿Considera que una interpretación musical adecuada puede lograrse basándose únicamente en las indicaciones y elementos musicales presentes en la partitura?	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
7	¿Considera necesaria la aplicación del análisis musical para lograr una mejor interpretación de cualquier obra?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8	¿Considera que la temática abordada en la cátedra de análisis musical le ha contribuido en su práctica instrumental?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9	¿Le interesaría profundizar en el aporte del análisis musical e interpretativo para aplicarlo en su práctica instrumental?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Encuesta elaborada por: Kleisdyth Danniza Vera Peña



Encuesta general que servirá de apoyo para fundamentar la formulación y realización del proyecto de grado titulado "La interpretación y su análisis como elemento determinante del mensaje musical en la ejecución instrumental"

Nivel académico: 10 Instrumento: Saxofón Fecha: 19/11/2014
 Institución: UIS

Por favor marque con una X la casilla que considere semejante a su respuesta. Para cada concepto debe marcar una sola respuesta, teniendo en cuenta los parámetros indicados:

No.	Indicador	Si	No	¿Cuál?
1	¿Conoce algún tipo de análisis formal?	X		Estructural, género, época armónica, rítmica, melódica
2	¿Conoce algún tipo de análisis interpretativo?	X		1. A partir de las sugerencias del compositor (Partitura) 2. A partir de la época - periodo 3. Generación de sensaciones.

No.	Indicador	Si	No	¿Por qué?
3	¿Aplica algún tipo de análisis al momento de estudiar una obra musical en su práctica instrumental?	X		Por que ayuda a comprender como debería ser interpretada. (por su forma, estructura, etc).

No.	Indicador	Siempre	A veces	Nunca
4	¿Con que frecuencia lo aplica?	X		

5. Además del análisis formal ¿qué otros elementos tiene en cuenta al momento de estudiar una obra musical?

Análisis o estudio biográfico del compositor, Época, contexto, si fue escrita para un instrumento en especial o para un interprete en especial..

No.	Indicador	Si	No
6	¿Considera que una interpretación musical adecuada puede lograrse basándose únicamente en las indicaciones y elementos musicales presentes en la partitura?		X
7	¿Considera necesaria la aplicación del análisis musical para lograr una mejor interpretación de cualquier obra?	X	
8	¿Considera que la temática abordada en la cátedra de análisis musical le ha contribuido en su práctica instrumental?	X	
9	¿Le interesaría profundizar en el aporte del análisis musical e interpretativo para aplicarlo en su práctica instrumental?	X	

Anexo E. Socialización estudio de caso.





Anexo F. Entrevista estudio de caso.

ENTREVISTA - ESTUDIO DE CASO
PROYECTO "LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO
DETERMINANTE DEL MENSAJE MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL"
ELABORADO POR: KLEISDYTH DANNIZA VERA PEÑA



NOMBRE DEL PARTICIPANTE:

1. ¿Qué diferencia encuentra entre la manera como tocó la primera y la segunda vez?

Con un panorama más amplio en cuanto a detalles de interpretación. El análisis interpretativo a nivel poético me permitió en gran medida entender el sentido de la pieza musical en el contexto para el que se escribió. El análisis de melodías y dinámicas me permitió comprender la intención de los colores sonoros usados dentro de la pieza para crear la atmósfera adecuada para recrear la historia que inspiró la creación de esta pieza.

2. ¿Cuál de las tres teorías incluidas en la propuesta, le brindó un mayor aporte para su ejecución instrumental?

Los tres análisis me permitieron crear una imagen mental acerca del sentido de la pieza, pero el que me dio un aporte más significativo fue el análisis de dinámicas, el cual me permitió hacer un dibujo de la intensidad del sonido en los diferentes momentos de la pieza y comprenderlo mejor. De igual manera, el aporte del análisis poético me ayudó a entender el origen de la pieza y a esforzarme por lograr captar la esencia de la pieza.

3. ¿Cuál de las tres teorías incluidas en esta propuesta considera de mayor dificultad en su caso? ¿Por qué?

El análisis poético considero que es un poco más difícil debido en el contexto en el que nos encontramos, ya que se constituye una dificultad conseguir documentación confiable que ofrezcan una descripción de la pieza.

4. ¿Qué aporte le deja la participación en este estudio? ¿Considera útil la aplicación de esta antología?

Es un aporte bastante significativo, ya que me permite abordar las piezas musicales de manera integral, haciendo énfasis no solo en el trabajo técnico, el cual es fuertemente fortalecido por este análisis, sino en el trasfondo de la pieza y su contexto.

5. Con la información obtenida y la experiencia de análisis ¿haría de esta propuesta una herramienta habitual, para estudiar las obras musicales y favorecer su práctica instrumental?

Por supuesto, la considero una herramienta útil para un trabajo musical completo.

6. ¿Qué recomendaciones, sugerencias o inquietudes tiene acerca de la propuesta y la formulación de este proyecto?

Crear una pequeña biblioteca virtual en donde se pueda acceder al material bibliográfico.

Anexo G. Consentimiento informado.

CONSENTIMIENTO INFORMADO DE PARTICIPACIÓN EN LA RECOLECCIÓN DE DATOS COMO SOPORTE DE FORMULACIÓN Y REALIZACIÓN DEL PROYECTO TITULADO “LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO DETERMINANTE DEL MENSAJE MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL”



El presente proyecto planteado por Kleisdyth Danniza Vera Peña como trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander, dirigido por el Magíster en Música Jhon Eduard Ciro Gómez, pretende presentar un material que sirva de consulta a quienes deseen profundizar en el análisis interpretativo. En este sentido, basados en la selección de algunos tipos de análisis formales e interpretativos, se proyecta una propuesta de análisis que logre unificar los respectivos aportes, enfocada especialmente para aquellos estudiantes quienes orientan su perfil profesional en la interpretación musical, su estudio y/o enseñanza, apoyados en formulaciones teóricas objetivas y apropiadas al contexto.

Por favor tome el tiempo necesario para decidir y si considera que no hay dudas ni preguntas acerca de su participación, puede, si así lo desea, firmar el Consentimiento Informado que forma parte de este documento.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Al firmar este consentimiento acepto participar de manera voluntaria en este estudio, teniendo en cuenta que:

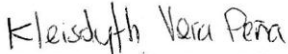
- La decisión de participar en el estudio es completamente voluntaria.
- No habrá ninguna consecuencia desfavorable, en caso de no aceptar la invitación.
- Si decido participar en el estudio puedo retirarme en el momento que lo desee, aun cuando el investigador responsable no lo solicite, pudiendo informar o no, las razones de mi decisión, la cual será respetada en su integridad.
- El estudio tomará alrededor de 10 minutos.
- Mi identidad como participante será resguardada y se tomarán los recaudos necesarios para garantizar la confidencialidad de mis respuestas y datos personales.
- Los datos obtenidos en el estudio solo serán utilizados para el presente proyecto y pueden ser publicados o difundidos con fines académicos.
- No recibiré pago por la participación.
- No tendré que hacer gasto alguno.

ACEPTO MI PARTICIPACIÓN VOLUNTARIA EN LA RECOLECCIÓN DE DATOS DEL PROYECTO “LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO DETERMINANTE DEL MENSAJE MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL” A CARGO DE KLEISDYTH DANNIZA VERA PEÑA

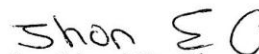
FIRMA: _____ LUGAR: UIS FECHA: 19/11/2014

Una vez firmado el consentimiento, le invito a responder las preguntas del formulario que se encuentra al respaldo, las cuales hacen referencia al empleo del análisis musical en la práctica instrumental. De ser necesario, puedo leerle las preguntas en voz alta y escribir sus respuestas en el formulario. Estas preguntas no tienen respuestas correctas o incorrectas y puede saltar cualquier pregunta si no desea contestarla.

En consentimiento de la presente solicitud de participación firman:


Kleisdyth Danniza Vera Peña
Autora del Proyecto
Estudiante Licenciatura en Música


Patricia Casas Fernandez
Directora Escuela de Artes
Universidad Industrial de Santander


Jhon Eduard Ciro Gómez
Director de Proyecto
Profesor Escuela de Artes

CONSENTIMIENTO INFORMADO DE PARTICIPACIÓN EN EL ESTUDIO DE CASO DE LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO TITULADO "LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO DETERMINANTE DEL MENSAJE MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL"



El presente proyecto planteado por Kleisdyth Danniza Vera Peña como trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander, dirigido por el Magíster en Música Jhon Eduard Ciro Gómez, pretende dar a conocer un material que sirva de consulta a quienes deseen profundizar en el análisis interpretativo. En este sentido, basados en la selección de algunos tipos de análisis formales e interpretativos, se proyecta una propuesta de análisis que logre unificar los respectivos aportes, enfocada especialmente para aquellos estudiantes, quienes orientan su perfil profesional en la interpretación musical, su estudio y/o enseñanza, apoyados en formulaciones teóricas objetivas y apropiadas al contexto.

Por favor tome el tiempo necesario para decidir. Si considera que no hay dudas ni preguntas acerca de su participación, puede, si así lo desea, firmar el Consentimiento Informado presente en este documento.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Al firmar este consentimiento acepto participar de manera voluntaria en este estudio, teniendo en cuenta que:

- La decisión de participar en el estudio es completamente voluntaria.
- No habrá ninguna consecuencia desfavorable, en caso de no aceptar la invitación.
- Si decido participar en el estudio puedo retirarme en el momento que lo desee, aun cuando el investigador responsable no lo solicite, pudiendo informar o no, las razones de mi decisión, la cual será respetada en su integridad.
- El estudio comprende dos sesiones de orientación teórica de la propuesta de análisis y dos sesiones de práctica aplicada a la ejecución instrumental.
- Realización de una encuesta antes de las sesiones teóricas y una entrevista al final del proceso.
- Las sesiones serán grabadas.
- La duración de este estudio será de tres semanas.
- Cada sesión tiene una duración estimada de 1 o 2 horas.
- Mi identidad como participante será resguardada y se tomarán los recaudos necesarios para garantizar la confidencialidad de mis respuestas y datos personales.
- Los datos obtenidos en el estudio solo serán utilizados para el presente proyecto y pueden ser publicados o difundidos con fines académicos.
- No recibiré pago por la participación.
- No tendré que hacer gasto alguno.

ACEPTO MI PARTICIPACIÓN VOLUNTARIA EN EL ESTUDIO DE CASO DEL PROYECTO "LA INTERPRETACIÓN Y SU ANÁLISIS COMO ELEMENTO DETERMINANTE DEL MENSAJE MUSICAL EN LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL" A CARGO DE KLEISDYTH DANNIZA VERA PEÑA

FIRMA: _____ LUGAR: UIS FECHA: 9/12/2014

En consentimiento de la presente solicitud de participación firman:

Kleisdyth Vera Peña
Kleisdyth Danniza Vera Peña
Autora del Proyecto
Estudiante Licenciatura en Música

Patricia Casas Fernandez
Patricia Casas Fernandez
Directora Escuela de Artes
Universidad Industrial de Santander

Jhon E. Ciro
Jhon Eduard Ciro Gómez
Director de Proyecto
Profesor Escuela de Artes