

**EL CLARINETE COMO ACTOR TÍMBRICO FLEXIBLE EN DIFERENTES ÉPOCAS
Y ESTILOS EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA UNIVERSAL Y FOLCLOR ANDINO
COLOMBIANO**

AUTOR: ANTONIO JOSÉ NIÑO RODRÍGUEZ



**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MUSICA
PAMPLONA
2019**

**EL CLARINETE COMO ACTOR TÍMBRICO FLEXIBLE EN DIFERENTES ESTILOS
Y ÉPOCAS EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA ACADÉMICA UNIVERSAL Y
FOLCLOR ANDINO COLOMBIANO**

AUTOR: ANTONIO JOSÉ NIÑO RODRÍGUEZ

tesis para optar al título de Maestro en Música

ASESOR: MG. JAIME CHAPARRO NEIRA



**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MUSICA
PAMPLONA**

2019

Tabla de contenido

Introducción	6
Justificación	8
Objetivos	11
Planteamiento del problema	12
Formulación del problema	13
Capítulo 1: Marco teórico	15
Posibilidades tímbricas del clarinete	14
El clarinete en diferentes estilos y épocas	17
Aportes del clarinete a la música universal	20
Aportes del clarinete a la música colombiana	22
Características o aportes para la interpretación optima de obras musicales.....	23
Barroco	24
Barroco musical.....	25
El Bambuco	27
Adaptación musical	28
Capítulo II: Análisis de las obras	30
Datos biográficos del compositor.....	32
Conciertos de clarinete de Johann Molter	35
El clarinetista que inspiró a Johan Melchior Molter	37
Análisis macro de la obra	38
Primer movimiento	41
Segundo movimiento.....	57
Segundo movimiento.....	65
Capítulo III: Análisis minucioso de la obra	75
Plan tonal.....	75
Primer movimiento	75

Segundo movimiento.....	81
Tercer movimiento	86
Motivos.....	90
Primer movimiento.....	91
Segundo movimiento.....	95
Tercer movimiento	100
Textura	104
Tesitura.....	105
Primer movimiento.....	105
Segundo movimiento.....	106
Tercer movimiento	107
Métrica	107
Agógica	108
Análisis melodía solista.....	109
Intensión melódica	109
Primer movimiento.....	111
Segundo movimiento.....	114
Tercer movimiento	117
Capítulo IV: Manual de ejercicios para la solución de problemas de las ornamentaciones según el Tratado de Quantz	119
Las apoyaturas.....	120
Primer movimiento.....	124
Segundo movimiento.....	125
Tercer movimiento	125
Los trinos.....	126
Primer movimiento.....	128
Segundo movimiento.....	129
Tercer movimiento	130
Capítulo V: Entrevistas sobre temáticas que conciernen al objeto de la tesis	132

Entrevista N°1: Entrevista a Luis Gabriel Mesa Martínez	132
Entrevista N°2: Entrevista a Christopher Jepperson	154
Entrevista N° 3: Entrevista a German Darío Pérez	157
Cronograma de actividades	173
Formatos	175
Conclusiones	176
Referencias bibliográficas	177
Apéndices	178
Apéndice 1: Adaptación para el concierto de la obra concierto N° 1 en A mayor de Johann Molter, de Autoría propia Antonio Niño.....	178
Apéndice 2: Adaptación de elaboración propia para cuarteto de clarinetes acompañantes, de autoría propia Antonio Niño	215
Anexos	256
Anexo 1: Pergamino del score del concierto 1 en A mayor de Johann Melchor Molter	256
Anexo 2: Particellas del pergamino de Molter del concierto en A mayor para clarinete en D265	
Anexo 3: Mozart particella clarinete en A Allegro y Adagio	286
Anexo 4: particella clarinete solista solo de concours de André Messager	297
Anexo 5: Score de la adaptación hecha por el violinista, compositor y director de orquesta británico Michael Thomas.....	300
Anexo 6: partituras de Moonlight Serenade de Glenn Miller transcripción de Jeff Hest	315
Anexo 7: Score Ancestro adaptación especial para dos clarinetes y ensamble andino realizado por el propio compositor de la obra	326
Anexo 8: Score o partituras de El Cucarrón compuesta por Luis Uribe Bueno, adaptación del maestro Jaime Chaparro Neira (asesor) para grupo de cámara de clarinetes	336
Anexo 9: Score de Fiesta de Negritos compuesta por Lucho Bermúdez, arreglo realizado por José Revelo Burbano para cámara de clarinetes, armonía opcional y percusión	341

Introducción

El trabajo que presentamos a continuación hace un barrido histórico, sociológico, contextualizado desde diversos puntos de vista musicales acerca de las posibilidades y riquezas tímbricas que tiene el clarinete a nivel universal.

Es indispensable mencionar que este instrumento ha hecho mixturas de forma significativa, explorando a través de sus registros en las músicas del mundo; a pesar de que fue creado en Europa, es posible observarlo y contemplar su exuberante belleza tímbrica, armónica cuando desempeña estos roles, en músicas latinoamericanas, donde dedicaremos parte de nuestra investigación para poner de manifiesto que en nuestras raíces ancestrales horma de manera perfecta cuando se le nutre de tiples, esterillas, quiribillos, tambores, y demás instrumentos fruto de la organología latinoamericana. Y también en sonidos onomatopéyicos donde intenta emular los sonidos de la naturaleza.

En lo que respecta a la música elaborada en Europa entre los siglos XVII, XVIII, XIX, es de una significativa relevancia, cuando apreciamos las maravillosas piezas cortas, papeles orquestales, conciertos y demás, donde muestra todo su potencial, de todos es conocido que los más grandes compositores intuían su desarrollo pleno, para lo cual escribieron maravillosas páginas que esbozan y emanan del interior todo caudal de emociones, de esta manera lo apreciamos en el barroco, el clasicismo, clásica, el romanticismo donde es imprescindible abordar este importante repertorio.

Pareciera por un momento que fue creado de mágica manera para que fluyera su sonido y fuese posible tocar con múltiples fusiones, y no desentona, por esto en las músicas latinoamericanas lo vemos a diario, y aquí es preciso mencionar que nuestro trabajo se nutre de

esa energía maravillosa que brota de la Pacha Mama, para hacer todo tipo de alianzas con Huainos, Joropos, Cuecas, tangos, cumbias, porros, abozaos, currulaos, y toda una amalgama de posibilidades tímbricas donde ya es preciso encontrar composiciones de gran relevancia y es preciso incorporar estas músicas como música académica.

En el primer capítulo de este trabajo se hará una contextualización desde el punto de vista teórico acerca de los términos, acudiendo a una argumentación sumamente sólida extractada de documentos ya sean bien tesis académicas o libros que abordan nuestros temas de interés, en el segundo capítulo, abordaremos el análisis exhaustivo de la obra Concerto No. 1 in A major BWV 6 no. 41. Del compositor Johann Melchior Molter figuración de editor Manuscrito autógrafo, nd (ca.1742-1750) donde evidenciamos todas las posibilidades tímbricas del clarinete.

Justificación

Este trabajo se enmarca dentro del repertorio diseñado para clarinete desde una visión amplia que permita explorar los diversos estilos de ejecución musical, pretendiendo dar la fluidez pertinente y necesaria en que la interpretación centra su objetivo principal.

Es preciso hacer énfasis en las posibilidades técnicas que emanan de este maravilloso instrumento, donde la creatividad nos permita caminar por exploraciones tímbricas, respetando claro está, las concepciones que dieron origen desde la parte compositiva, a quienes de mágica manera, escudriñaron en la madera, con llaves, agujas, fuelles, boquillas de pico y a estas adosadas cañas de un espesor milimétrico que esbocen la belleza, que brota del intérprete, estableciendo puentes de conexión con los compositores, toda vez, que sin estos elementos, creemos, no es posible acercarse a las ideas que brotaron del pensamiento musical, alimentado de emociones. Por esto es preciso señalar que en este trabajo caminamos por sendas de investigación donde muchas veces partimos de ideas que en el camino van virando, así como en la vida, nos articulamos cada día, pidiendo permiso al universo nos nutra de especial manera, para con sabiduría, intentar encontrar puntos comunes donde nos sintamos en aprehendencia plena.

Es de significativa relevancia, señalar, que dentro de la cátedra de clarinete de la Universidad de Pamplona, abordamos elementos fundamentales en la construcción del conocimiento, buscando las herramientas que nos permitan conocer de forma experimental, las múltiples posibilidades que hace gala este instrumento, en primera instancia, el cómo sonar, se convierte en un trabajo que demanda tiempo y paciencia, el cómo desarrollar digitación adecuada en

pasajes de alta complejidad, y aquí nos detenemos un tanto en la exploración de diversos estilos de la multiplicidad de expresiones musicales donde el clarinete se convierte en un potencializador y canalizador de energía, y de manera reflexiva observamos el cómo hace presencia en las músicas del mundo, pues, vemos con admiración que haciendo un barrido del globo terráqueo, es casi imposible encontrar espacio geográfico alguno, donde no se le permita al clarinete hacer presencia, pues con sólo notas largas y su timbre maravilloso, permite servir de base de edificios sonoros de una belleza incalculable, por esto nos permitimos, con profundo respeto, establecer puentes de innovación, en que la creatividad fluya a borbotones, para energizarnos en músicas maravillosas, creadas en contextos históricos específicos, pero que por aquello de la evolución del ser humano y por ende de su vida y su música, entonces, no siempre contamos con los instrumentos originales, en que fueron creadas estas piezas, y aquí viene nuestro aporte, porque escudriñamos las obras originales, las exploramos, y se hace una labor de rescate de música que por razones inexplicables reposan no con el debido cuidado, que corresponde, y tiende a no ser tenida en cuenta, en trabajos investigativos, participativos y descriptivos.

Para poder hacer gala de elementos innovadores precisamos recurrir a conocimientos sólidos, en armonía, contrapunto, formas musicales, instrumentación, expresividad, y una multiplicidad de elementos conectores que se funden en una amalgama, en que el pensamiento complejo, hace función de la no fragmentación, sino por el contrario, encontrar la correlación de todo con todo, es decir, siendo la música un elemento de comunicación universal del ser humano, esta se alimenta, de matemáticas, pues los números permiten denotar parte del lenguaje musical, también establecemos puentes de unión con la biología, pues el ser humano necesita comprender el funcionamiento de su cuerpo en el quehacer musical: boca, dientes, labios, tráquea, laringe,

pulmones, diafragma, dedos, todo esto articulado desde el cerebro para cronometrar movimientos específicos, para dar posibilidades de existir, comprensión de las emociones que emanan del interior de cada obra, los contextos en que fueron creadas, a veces quien observa ejecución musical desde un instrumento o desde la voz humana, es probable que sólo contemple lo que está sucediendo, pero no sabe de la cantidad de tiempo, dedicado a conseguir el estudio asiduo, minucioso, exhaustivo, que demanda hacer un concierto, es algo sagrado, pues se funden multiplicidad de eventos, ensayos, experimentos, energías, resonancias, equivocaciones que gatillan aprendizajes plenos.

De esta manera, se justifica la exploración, investigación, adaptación, puesta en escena de un trabajo de estas especificidades, pues se pone de manifiesto un conglomerado de herramientas técnicas, el determinar qué tocar y cómo tocar, pero no estamos solos, necesitamos de más seres humanos que nos entreguen toda su energía y conocimiento instrumental, para alimentar esta tesis, de manera que es probable, porque múltiples variables pueden hacerse presentes, para que cada detalle, cada motivo musical, cada obra, cada emoción esté entretejida de manera sincera y sensata en este trabajo.

Objetivos

Objetivo general

Evidenciar la riqueza tímbrica del clarinete a través de la interpretación de 8 obras en diferentes épocas y estilos en la historia de la música universal y folclórica colombiana.

Objetivos específicos

- Interpretar 8 obras establecidas para el recital haciendo énfasis en el análisis del ‘concerto No. 1 in A major BWV 6 no. 41. Johann Melchior Molter’.
- Realizar un estudio plasmado en fichas técnicas detallando la forma, armonía, frases, motivos y cadencias, con el fin de llevar a cabo el conocimiento total que precisamos para abordar con lujo de detalles y acercarnos al hecho interpretativo contundente..
- Elaborar un manual que permita determinar, ejercicios de embocadura, de escalas, de intervalos, de sonoridades, que creemos, sirven para futuros abordajes por parte de interesados en esta música maravillosa, a su vez es un aporte investigativo, desde la mirada del clarinetista que ha recorrido estos caminos y ha construido de manera creativa, los argumentos sólidos que denotan el objeto principal de este trabajo.
- Realizar aportes de herramientas pedagógicas para la solución de problemas técnicos en el abordaje de las obras ‘concerto No. 1 in A major BWV 6 no. 41. Johann Melchior Molter’.

- Evidenciar a través de la puesta en escena de un recital en que el clarinete es el actor principal, donde se aborda diversas músicas del mundo, de las posibilidades técnicas y tímbricas, y de las adaptaciones específicas para música en contextos académicos.

Planteamiento del problema

Existe un consenso en la opinión pública en cuanto al término de intérprete, en el caso del programa de música y estudiando nueve semestres el instrumento básico, podemos inferir que, al finalizar la carrera universitaria, el músico tendrá la capacidad de abordar de manera óptima repertorio académico incluyendo todos los estilos y corrientes históricas musicales en los que se gestan obras para el clarinete. Se ha observado claramente que la mayoría de los recitales presenta un rango amplio mas no completo de las corrientes.

Como consecuencia, la mayoría de temas abordados pertenecen a la corriente del modernismo, esto se evidencia en interpretaciones de compositores como David Bernet, Glenn Miller y Francis Poulenc. Por otra parte, en menor cantidad que las obras modernistas encontramos piezas clásicas referentes a compositores como Mozart y Pleyel, románticas con Carl Weber, contemporáneas con Igor Stravinsky y músicas del folclor colombiano.

Es interesante resaltar que, en un punto inoperante encontramos interpretaciones del barroco, en relación con Molter que originalmente se hizo para clarinete en D. El concierto N° 3 de esta misma colección de conciertos fue interpretado por el egresado de la Universidad Nacional Javier Ignacio Alzate Pineda (Alzate, 2014). Cabe resaltar que dicho interprete realizo su abordaje con una adaptación para clarinete soprano en Bb. Por otro lado, si han operado y

abordado el jazz, esto lo referimos específicamente a la cátedra de clarinete de la Universidad de Pamplona.

La problemática directamente infiere en el impedimento del abordaje de ciertas obras de alto reconocimiento debido a la difícil posibilidad de obtener recursos requeridos para el abordaje como, por ejemplo: un clarinete con afinación en D, un clarinete con afinación en A, orquesta mozartiana en la que aparecen instrumentos como corno inglés, fagotes, oboes y otros factores como el clavecín. Es más, en ocasiones resulta complejo tener el apoyo de pianistas ya que la misma institución no se encarga de asignar pianistas acompañantes y al momento de buscar la posibilidad de contar con uno de estos debido al hecho de haber muy pocos están copados de acompañamientos a otros instrumentos y lamentablemente no se puede contar con este privilegio.

A continuación, vamos a exponer una serie de posibles soluciones para evitar las situaciones negativas que se pueden generar a futuro: En primera instancia añadir a los contenidos el barroco para tener una amplia oferta de técnicas y estudios pertinentes para el abordaje de estilos importantes que son interpretados actualmente y que no han estado presentes en los recitales de grado de la cátedra de clarinete de la institución hasta el momento. Otra instancia u alternativa, podría ser el capacitar a los estudiantes no solo de clarinete sino todos los involucrados en la carrera de música de la Universidad de Pamplona para que sean ellos quienes puedan trascender con sus propias herramientas y brindar material innovador y vías alternas para la ejecución del repertorio selecto ya sea para proceso universitario o recitales de grado.

En caso de que se pueda lograr lo anterior podríamos apuntar a la formación de intérpretes íntegros con las capacidades necesarias para el abordaje de estilos más representativos de la historia del instrumento por ende estos intérpretes estarán en la capacidad de sobresalir y

competir en el ámbito nacional del instrumento. En este caso el objeto de estudio es: abordar un repertorio con un rango amplio históricamente en el que estarán presentes compositores como Molter, Mozart, Messenger, Glen Miller, Ruben Darío Gómez, Luis Uribe Bueno y Lucho Bermúdez.

Formulación del problema

¿Es posible encontrar soluciones reales a problemas técnicos en que el clarinete se concibe como un actor tímbrico flexible de gran preponderancia al momento de abordar músicas, correspondiente a diferentes estilos sin perder de vista el contexto de cada época específica, determinando para este estudio, el barroco, la música académica universal y folclor Andino colombiano?

Capítulo I: Marco Teórico

El clarinete como actor tímbrico flexible en diferentes épocas y estilos en la historia de la música universal y folclórica andina colombiana

En el marco teórico se desarrollarán documentos que se consolidan en teorías y tratados que versan sobre el clarinete y en los cuales se desarrollan los siguientes aspectos: posibilidades tímbricas del clarinete, el clarinete y su sonoridad en diferentes estilos y épocas, Aportes del clarinete a la música académica, aportes del clarinete a la música folclórica universal, las características o aportes para la interpretación óptima de obras musicales, el barroco, el barroco musical, el clarinete en el barroco, el bambuco y adaptación musical.

Consiste en analizar y exponer teorías, principios teóricos, leyes, enfoques, investigaciones pertinentes para sustentar el objeto de estudio y sus variables. Existen diferentes definiciones al respecto; según Neupert (Canales, 1986), es la descripción, explicación y análisis, en un plano teórico, del problema de investigación y, de acuerdo con Tamayo y Tamayo (Canales, 1986), es un sistema conceptual integrado por hechos e hipótesis o supuestos teóricos vinculadas entre sí, en relación con la investigación. Para algunos autores no existe diferencia entre marco teórico y marco conceptual, marco referencial o referente conceptual; por el contrario, para otros como Méndez (1998), el marco conceptual se deriva del marco teórico. (Mora, 2005, p. 8)

Mora Vargas en sus líneas define de manera completa lo que es un marco teórico, exponiendo distintos puntos de vista, a continuación, se expondrá la respectiva descripción de los puntos claves del trabajo en cuestión.

Posibilidades tímbricas del clarinete

Según Pastor García (2005), el compositor Johannes Brahms alguna vez afirmó “La redondez y claridad del registro superior, con cavidad misteriosa de registro medio y el oscuro y moderado registro Chalumeau”. Al respecto, continua.

De esta forma tan acertada definía Brahms el timbre del clarinete. En mi opinión la secuencia que sugiere el timbre del clarinete bien pueda semejarse a una voz humana, con cierta afonía. Esta sensación de ouquedad, de algo que falta acústicamente, es consecuencia de la ausencia parcial de los armónicos pares, inducida por su funcionamiento acústico. Empero, lejos de resultar una deficiencia acústica, constituye la particular excelencia del instrumento. (García, 2005)

Este referente teórico es de importancia superlativa, toda vez que se explora en estudios exhaustivos sonoros del instrumento, además que se alimenta de diversas fuentes en que los compositores más destacados que tuvieron a bien escribir, idear, pensar acerca de repertorio para el instrumento, es por eso que su fiabilidad es alta, aquí vemos como Pastor García (2005) describe el punto de vista de Brahms en cuanto a las posibilidades tímbricas en cada uno de los 3 registros.

El peculiar timbre del clarinete en cada uno de sus registros es capaz de expresar los sentimientos más profundos: ternura, pasión, alegría, tristeza... Berlioz refiere las cualidades de este regular timbre en su tratado de instrumentación de una forma metafórica, además de apuntar ciertas recomendaciones de uso:

El autor contrasta esto según la teoría de Berlioz

“El sonido del clarinete (cuando esta emitido por un hábil profesor) lleno de gracia y armonía es émulo de la voz, la belleza, se hermana con todos los instrumentos de aire, y a todos los hermosea(...)El registro alto es el mejor usado en el fortísimo de la orquesta; el registro medio el más conveniente para melodías cantábiles y arpeggios, mientras el registro bajo podría expresar mejor el frío y efectos amenazantes (García, 2005, p. 329)

Aquí vemos otro referente exponencial que trata las posibilidades tímbricas del instrumento dando un concepto más claro de los registros del instrumento.

El clarinete en diferentes estilos y épocas

La descripción del primer ejemplar del clarinete, se puede referenciar según Rice (1992), donde presenta el instrumento un poco parecido al oboe, al cual llamaban clarone. Para ser más específicos en referencia a su textura física podemos precisar que media más o menos dos palmos y medio de largo, terminando al final de este en forma de campana, lo que nos permite recrear una idea más acercada a lo que es una trompeta, esta campana contaba con un ancho de aproximadamente tres pulgadas, el cuerpo del clarinete contaba en su largo con siete orificios en su parte frontal y uno al respaldo del mismo. En cuanto a su registro se nota claramente más grave que el del oboe. Lamentablemente el dato exacto de quien pudo haber creado lo que sería el antecesor más antiguo del instrumento del clarinete actual no está definido por ningún autor, debe ser debido a la antigüedad de los registros.

En los inicios del clarinete, ellos son tratados como un simple instrumento de viento, parecido a una trompeta. La palabra clarinete determinaba a un instrumento de madera que se tocaba con una sola caña y con una campana. En los años 1710 a 1750 los músicos tocaban clarinetes en D, aunque los clarinetes en D no son usualmente producidos en la mayoría de países, aún es posible adquirirlo. El compositor Johann Melchior Molter es el único compositor conocido que ha escrito una colección de obras y conciertos para el clarinete en D. Podemos mencionar que el clarinete en el barroco se introdujo y ganó popularidad con acciones de personajes que se pueden clasificar en importancia desde: los virtuosos viajeros, los músicos de la corte, músicos de la iglesia y el pueblo, los músicos militares y con los viajeros que entretenían a la nobleza. Estos

viajeros virtuosos cumplieron un rol importante en la introducción del clarinete a la sociedad, a través de conciertos en países influyentes de la cultura como Gran Bretaña, Alemania y Francia durante los principios del siglo XVIII. Estos personajes hacían largos viajes a Inglaterra en busca de mejores contribuciones económicas, ya que mencionaban que Inglaterra se tocaba música por ganar dinero no para escuchar y aprender. En Londres durante 1726 en The Daily Courant se genera la primera mención del clarinete en esta ciudad ya que, en este concierto benéfico, traerían a virtuosos clarinetistas Alemanes. Luego de dicho evento un año más tarde volvieron a realizar dicha presentación, pero ese año tendría un valor de admisión. Esto fue un indicador de que la popularidad del clarinete estaba creciendo cada vez más. En el siglo XVIII era común que se diera entretenimiento con múltiples instrumentos como los de cuerda, viento y percusión en lugar de tocar solo uno. Rice (1992) precisaba que el famoso Sr Charles viajó a Dublin como músico de corno Francés Dentro, de su repertorio destacaba las obras de Haendel y se decía que el viaje a Dublin por sugerencia de este mismo ya que poco antes ya había estado allí. Luego regreso a Londres a dar un concierto interpretando la obra más importante de esta época: la obertura de haendel en re mayor para tres clarinetes y trompa que se escribió principalmente para clarinete en Re. Un informe de interpretación en el Dublin Mercury menciona que el clarinete entre otros instrumentos como el shalamo y el Hatbois de Amour , nunca antes se habían escuchado. El clarinete se convirtió en un instrumento muy popular y fue considerado uno de los instrumentos principales de la orquesta. El Sr charles estuvo durante los próximos 22 años en toda gran Bretaña fue considerado el que más influyó en parte a la popularidad del clarinete. Albert Rice menciona a otros clarinetistas antes de 1760 France de keramasin dio la primera interpretación en Francia siendo el principalmente fagotista. Otros clarinetistas de esta época dieron presentaciones en solitario como Thomas Hadbgood y Huh Pearson (clarinetistas de la

época), y lo que se conocía era que estos tocaban probablemente con clarinetes de dos o tres teclas en do y en re.

De acuerdo con la mayor parte de historiadores del clarinete, la aparición del instrumento con cuatro, cinco y seis llaves representó un nuevo estadio evolutivo correspondiente al estilo neoclásico. Sin embargo, la aparición de dichos instrumentos no significó la desaparición de los antiguos modelos de dos y tres llaves. La existencia de aquellos se solapó con la de los nuevos modelos, puesto que siguieron en uso en diversas zonas geográficas de Europa, especialmente en contextos musicales muy específicos como la música de carácter militar, y ello incluso hasta los primeros años del siglo XIX (Smith, 2017).

Es muy importante el ver, cómo esta autora, desglosa la historia aportando a la comunidad clarinetista informaciones puntuales y verídicas, el material será muy tomado en cuenta para la realización del documento escrito ya que habla no solo del instrumento como tal, sino también enfatiza ciertos repertorios y cita claramente a Johann Molter, el compositor en el cual se centra este trabajo. A continuación, es preciso citar del mismo autor, apuntes donde se referencia históricamente al clarinete en el periodo del siglo XIX.

Para seguir con el desarrollo evolutivo del instrumento al siguiente y más parametrizado estilo denominado clasicismo, debemos organizar dicha contextualización en etapas para su mejor entendimiento. Ya que el periodo en cuestión es extenso y las modificaciones más relevantes a lo que el clarinete concierne fueron aplicadas allí mismo. Para abarcar el respectivo tratamiento a esta sinergia. De acuerdo a Rezende (2016), el Señor Eric Hoeplich desglosa los hechos acontecidos en las etapas y plantea de manera genuina tres de estas. La primera consiste en el registro de la adición de nuevas llaves, rasgo característico del clarinete clásico. En segunda instancia se encuentran los modelos en cómo se crea el instrumento en cuanto a términos

constructivos, marcados por el surgimiento del clarinete del sistema MÜLLER el cual generó gran impacto en Francia y además alcanzo otros terrenos de Europa que contaba con trece llaves en su contextura. y para finalizar en última instancia los señores Sax, Pentenreider y Buffet aplican los anillos al sistema de llaves del instrumento para la mano derecha y en 1840 se implementa para la mano izquierda. También se encargan de otras modificaciones tales como la transformación en el cuerpo, otros tipos de zapatillas, el grosor de la pared del instrumento, muelles y pivotes en los que se montan las llaves, para así dar cabida al actual sistema francés denominado Boehm. Paralelamente se origina el sistema Baermann o sistema Alemán.

Aportes del clarinete a la música universal

“Desde su aparición el clarinete ha sido introducido en obras que abarcan una infinidad de géneros y formas musicales” (Fernández 2010).

Para poder comprender en su totalidad el desenvolvimiento del instrumento a lo largo de épocas y estilos de la música académica occidental, se vuelve sumamente necesario el abarcamiento del repertorio consignado al papel protagónico que desarrolla el clarinete como tal. Este análisis, aunque sea un poco limitado ya que solo se van a tratar obras solistas o de muy alto nivel de importancia hacia el desempeño del clarinete ya sea tipo concierto o música de cámara, seguramente será lo necesario para poder crear un criterio en lo que concierne a: los niveles interpretativos que se manejaban en tales estilos y épocas, considerando así que el papel principal ejecutado por el clarinete se vea reflejado en lo puede ser considerado como virtuosismo de ese entonces.

El concierto solista fue uno de los aportes más grandes del clarinete a la música académica occidental, Dos conciertos serán interpretados en el recital de grado con el que culminara este proyecto. El concierto en A mayor K. 622 de Mozart, fue como tal el aporte más grande del instrumento en el clasicismo, técnicamente demanda muchos aspectos que deben ponerse en práctica exhaustiva.

En contraste a lo ya expuesto referente al repertorio propuesto, de una manera más general hay que referirnos a la música de cámara destinada al clarinete, característica entre los siglos XVIII y XIX, en donde una de las cualidades estilísticas de la época se desarrollaba en la melodía acompañada, evitando así la posibilidad del dialogo con los músicos de la orquesta acompañante ya que las partes de estos resultaban no tener el mismo nivel de relevancia que el de la melodía solista. El repertorio del clarinete más evidenciado alude a las modalidades concertantes del rol principal del instrumento, un ejemplo de esto es el quinteto para clarinete y cuerdas de Brahms, al igual que otros compositores también dispusieron composiciones magnificas paralelamente para así enriquecer y destacar al redondo, dulce y claro sonido del clarinete en esta época determinada. (Fernández. 2010, p. 138)

De otra parte el autor en los anteriores versos expone otro aporte del clarinete a la música académica occidental como lo es la música de cámara, en donde este instrumento no es el único protagonista pero su papel es muy importante, no solo como background acompañante sino a nivel contrapuntístico o de melodía principal, el clarinete en la música de cámara es muy versátil y su dulce timbre ofrece grandes posibilidades compositivas en las que se pueda homogeneizar su sonido de la mejor manera con otros instrumentos de cualquier familia.

Aportes del clarinete a la música colombiana

Como lo expone Manuel Zapata (1967, p. 2) el clarinete hace aparición en agrupaciones llamadas chirimías, acompañado por redoblantes, tambores y platillos, además de eventualmente un instrumento diferente. Aunque su proveniencia histórica al contexto Nacional fuera hispana este ya conlleva en sí mismo el sello negro determinado por los ritmos afro que lo cobijan y lo hacen parte de su identidad propia. En otro contexto suele pasar algo sorprendentemente parecido como es el americano que con su jazz asimilan el papel o constitución de agrupación expuesta para el clarinete al este mismo ser protagonista cuando interpreta un estándar acompañado con su respectivo redoblante sus tambores y sus platillos reflejados en la batería.

Manuel zapata en su boletín expresa la importancia de este instrumento, en el Folklore Colombiano siendo integrante de la chirimía, estilo representativo del cauca y el choco, es muy importante saber qué papel protagónico juega el instrumento propio en el ámbito empírico aun siendo el trabajo en su mayor aspecto académico.

Siguiendo a este autor, la adecuación de los aires o estilos ya locales se dan por medio de un proceso en el que Fals Borda y William Fortich versaban en como los músicos de algunos lados, más específicamente en las bandas pueblerinas comienzan a interpretar dichos aires y estilos en sus clarinetes, posteriormente adaptados al repertorio de bandas sinfónicas, el único problema es que Borda y Fortich tienen una diferencia de aproximadamente 50 años evidenciada en el momento en que el primero expone que se da en 1850 y el segundo cerca de 1990. Todo esto se enfocaba en lo que se encasilla como la primera etapa históricamente hablando del porro.

(Colombianistas. 2003, p.17)

Resulta de carácter relevante el hecho de que cite a estos autores, los cuales a su vez dan su aporte referente al papel que desempeñó en ese entonces el clarinete, siendo el conducto regular en la tradición de las músicas folclóricas en nuestro país.

Características o aportes para la interpretación óptima de obras musicales

El nacimiento de la psicología cognitiva, allá por la segunda mitad del siglo XX, despertó entre los investigadores la motivación por estudiar los procesos que los músicos profesionales ponen en juego durante la práctica instrumental. En efecto, desde el estudio pionero de Wicinski (1950; citado en Miklaszawski, 1989), han sido numerosos los trabajos dedicados a caracterizar las competencias de los intérpretes expertos (por ej., solistas de prestigio, concertistas de orquestas, grandes maestros y pedagogos, etc.). (Pozo, Bautista, & Torrado, 2008, p. 3)

Estos 3 autores en su escrito centran mucho la atención sobre el estudio de la interpretación, uno de los aspectos más relevantes en el presente escrito es el análisis interpretativo de una obra, a lo que este texto ofrece amplia información sobre la temática en cuestión.

Por otro lado, en el presente marco teórico citamos a Jorgensen (2000), quien nos indica que la interpretación es un aspecto ligado a la tradición oral en la que el maestro indica por medio de enseñanzas en su proceso de aprendizaje como el alumno debe interpretar una obra en específico. Ya que históricamente la relación entre estos dos, tutor y aprendiz se refleja más hacia el maestro jugando un papel de modelo a seguir, y así a manera de imitación el estudiante pueda conseguir una identidad propia argumentada en la ya experimentada sabiduría del maestro

Barroco

Tenemos en cuenta que el barroco es un periodo de la historia que se genera después del renacimiento para dar origen a un sin número de posibilidades culturales, arquitectónicas, artísticas y literarias. Surge entre el siglo XVII y mediados del siglo XVIII, en Europa occidental. Este periodo está marcado por los cambios de su forma de vida y también en la estructura de la sociedad. Con las cualidades de los movimientos involucrados se crea una nueva ciencia y una nueva religión disidentes dentro del mismo catolicismo, esto lleva a que la nueva sociedad europea se divida en dos bandos: EL primer lado por el catolicismo y el segundo por la reforma protestante (aquellos que no veían a roma como su autoridad). Esto conlleva a que los países por el primer bando siguieron manteniendo se bajó el sistema feudal, donde los aristócratas y campesinos son la fuerza sobresaliente; al contrario de los países que siguieron el segundo bando se vieron alterados por el cambio de aristocracia a burguesía mercantilista. (Chueca, 2000).

La arquitectura y el arte encuentran debido a la división social grandes diferencias entre los países de distintas tendencias ideológicas. Debido a que el arte en épocas anteriores se creía distanciado de “este y las personas”, viéndose como un vacío cultural que se daba por la poca accesibilidad a las obras de arte a la gran mayoría del pueblo. Ante esto el barroco en su ideología cultural propone borrar esa brecha, haciendo que las obras sean más enfocadas al “hombre individual” (una relación directa entre cliente y artista).

La idea del barroco se venía pensando desde los últimos lapsos del siglo XVI, donde se le es llamado “Manierismo”, es tras este periodo que roma percata la necesidad de un nuevo arte. Es en el siglo XVII que Roma reluce con figuras como Bernini y Borromini arquitectos destacados de este tiempo. Después que Italia mostrara su potencial artístico los países que también

comenzaron a hacerlo fueron Austria y Alemania, siendo más destacado el imperio Austriaco por su gran labor de construcción de ciudades, templos y santuarios Impresionantes de la arquitectura Barroca. Los germánicos lograron monumentales creaciones no logradas por los italianos, ya que trabajaban en un ambiente mucho más libre, sin olvidar la ayuda de los artistas italianos que se habrían mudado a esas zonas en busca de empleo. Es conocido que no todos los países europeos acogieron al Barroco, es el caso de Francia que siendo un país católico no hace parte de la corriente barroca, ya que ellos consideraban que la solemnidad y el prestigio del arte y la arquitectura tendría que ser de carácter clásico y académico. Entonces dicho sería que en el periodo histórico del barroco en el resto de Europa en Francia es el clasicismo. Al igual que en Inglaterra que se mantiene dentro de una tradición Gótica perpendicular. Y por último España que crea un arte incomparable al europeo, con temperamento independiente y fuerza oportuna que hace valer de sus patrimonios americanos formando un conjunto aparte en el arte Barroco.

Barroco musical

Se reconoce al barroco como un periodo con pleno derecho, con desarrollo intrínseco propio y normas estéticas propias. Durante algún tiempo los rasgos renacentistas y barrocos coexistían. Esas mismas fuerzas serían las que conducirían a la época clásica, a principios del siglo XVIII aparecieron de forma simultánea las manifestaciones más monumentales y duraderas de la música barroca. La palabra “barroca” aplicada en la música generó muchas críticas, dado por que las cualidades del barroco no se pueden dar en las notas musicales. Cuando nos referimos al barroco en términos musicales sería una aberración tratar de encasillar el estilo definiendo parámetros determinados, ya que, la característica principal de este estilo era el ser misterioso. El desarrollo de la música barroca se da en paralelo con el arte barroco, además de que la música no

va a par con las demás artes, como se suele decir, solo se explica con un análisis competente que incluya los detalles más profundos, y no que se tome mediante contemplaciones de carácter usual y comparativo. Por otro lado, existió una proposición que menciona que el barroco se presenta de una manera equivalente por todos los campos, además de que las obras de arte de la época serían determinadas en su totalidad como “característicamente barroca”. Coexistieron corrientes subalternas que estaban en contra del “espíritu del tiempo”, lo que es a su vez es abstracción, la existencia completa de un periodo histórico encierra un sinfín de contradicciones internas, conflictos y discusiones entre las ideas que prevalecían y otras que desaparecían, huellas de los periodos anteriores y novedades de lo que les seguiría. Sin contar con las adversidades, las doctrinas que prevalecían de una era, serían destacadas y alcanzaban mayor atención. Las muestras de la música barroca son correspondientes a las del arte y literatura barroca, siendo un resultado inevitable del estudio del periodo. (Bukofzer, 1947).

El cambio de la música renacentista a la música barroca aplaza el resto de cambios estilísticos de la historia de la música, empezando por que el estilo musical de la antigua escuela fue olvidado. El nuevo y mejorado estilo ocupó rápidamente su lugar y transmutó los últimos rastros de las técnicas musicales anteriores, y así se aseguró la unidad estilística de cada era. Al comienzo del periodo barroco, el antiguo estilo no se apartó, sino que de modo deliberado se conservó como un segundo lenguaje, conocido como el *stile antico* de la música sacra. El dominio de este lenguaje se convirtió en la teoría indispensable para la formación de un compositor. Esto permitió a los músicos y compositores poder escoger que corriente preferían si bien el estilo *moderno* o el duro *antico*, que tendría que adquirir por medio de estudios más especializados. La elección de estilos logró ser un paso significativo hacia el historicismo musical. Ya que podemos comparar equitativamente que la “escritura” y “libre” en último

termino se refiere a *stile antico* y *moderno*. Los teóricos Bontempi y fux, decodificaron rápidamente las reglas del *stile antico*, dando como resultado un ejemplo de las diferencias entre la antigüedad y la modernidad.

Podemos considerar que la diferencia más notable y extraordinario entre la música renacentista y la barroca, nace en el tratamiento de la disonancia, esto es en realidad la piedra angular del contraste estilístico, donde todas aquellas propuestas diferentes y extrañas ahora salen a relucir. La armonía de intervalos del renacimiento se oponía diametralmente a la armonía de acordes del barroco. La música del barroco permite a las voces superiores hacer disonancia de manera espontánea y además los bajos eran quienes proporcionaban los acordes que permitían dichas acciones. Otro aspecto fundamental para Bukofzer (1947) dentro de los criterios estilísticos es en su momento la nueva libertad en la resolución específica de las disonancias en relación al movimiento de los bloques armónicos, ahora bien, pueden hacerse no solo de manera descendente sino también de forma ascendente.

El Bambuco

Cuesta dar fe concisa de la existencia del bambuco en el periodo igual vivido de la independencia, ya que la mayor parte de las cosas que se mencionan de él, solo se logran escritas después del año 1840, tiempo donde comienza a ser elaborado el mito de la nacionalidad, aunque suponiendo que si existiera, era una música que comenzaba a ser más popular entre la sociedad, ya que pudo ser filtrada por la movilidad social ocasionada por la liberación en tal época, lo que conlleva a que se encontraran corrientes populares y corrientes elitistas. Este acontecimiento abrió las puertas para que el bambuco entrara en los más altos círculos de la sociedad, y que el pasillo que es un derivado del vals, se cambiara al contrario de las clases más populares. La

llegada del bambuco y de la música popular a la clase alta fue un evento que tomo tiempo, esto fue lo que motivo al escritor José Joaquín Ortiz (1814-1892) a proponer que el bambuco fuera incluido en las presentaciones del teatro en 1839, en pro de hacerlas más vistosas para el público. Bernardino Torres Torrente en el año 1875 hizo una pequeña descripción que cuenta como el bambuco tenía ya un elevado grado de aceptación y gusto social, menciona que después de las cenas formales y reuniones familiares, formaban ronda para echar cuentos al ritmo del bambuco el torbellino o del galerón. (Bernandino. T. 1875. P. 98). EL comisionado argentino Miguel Cane, cuenta que se tropezó con el bambuco en distintas situaciones a por el año de 1880 mencionado:

cuando la reunión es íntima una linda criatura toma el tiple (especie de guitarra, pero más penetrante), tres o cuatro la rodean para hace la segunda voz y como un murmullo impregnado de quejidos se levanta la triste melodía del bambuco. (Bernandino. T. 1875. P. 161).

El bambuco ha sido esparcido gracias a sus cualidades folclóricas y nativas colombianas, el bambuco romántico es visto como la música representativa de lo colombiano. Los estudios que dan validez a la responsabilidad y sentido nacional del bambuco, lo dimensionan en la historia colombiana en el lugar donde juegan elementos claves de la construcción y consolidación de un estado nacional, donde domina la región andina ante los demás territorios. Las circunstancias históricas privilegian al bambuco de otros ritmos, ritmos que no desaparecen, pero pasan a formar parte un todo que desenvuelve los elementos de la nacionalidad. (Cruz. 2002)

Adaptación musical

La relatividad entre arreglo musical y una adaptación se torna dibujada de un contorno, por un lado, de características similares al momento de su realización y por otro la delicadeza en la que la palabra arreglo puede llegar a tomarse de manera equivocada como una mejora del material

anteriormente plasmado por el autor original de determinada obra en la que se decide trabajar. Sin embargo, estas dos nacen de la necesidad provocadas por problemas técnicos principalmente por la carencia de recursos que resultan necesarios para una interpretación más allegada de la obra en todos sus parámetros estipulados a la hora en la que fueron creadas. Para evidenciar lo anteriormente expuesto, vamos a tomar como ejemplo la herramienta creada en esta tesis de grado para optar al título de maestro en música.

En términos interpretativos, podemos calificar al momento de querer reproducir una obra tal cual como se reprodujo la primera vez que se tocó en el momento específico en donde fue compuesta como una imitación, para que así la interpretación parezca contextualizada, lamentablemente, partiendo desde el hecho de que estamos en siglos totalmente distintos sería imposible realizar dicha 'imitación', un ejemplo vano sería el hecho de que un latinoamericano no pudiera hablar un inglés nativo, pero este mismo puede llegar a expresar de la misma manera un mensaje en que un Estadounidense o inglés pudiesen llevarlo a cabo. Más aun en la música definida como lenguaje universal se puede llegar a ejecutar dicha intención de manera más flexible.

No es un secreto ni novedad, que el contar con un clarinete en D es altamente complicado. Partiendo del hecho de interpretación más que de imitación, el término adaptación surge como el resultado de una vía alterna en el que un instrumento de la misma familia evolutiva puede llegar a generar o transmitir la intención o mensaje que el compositor quiso expresar en su obra. El cual se evidencia en un estudio exhaustivo previo de la obra antes de realizar dicha adaptación.

Capítulo II: Análisis de las obras

En la música tanto como en otros ámbitos de la vida se vuelve fundamental el hecho de saber el ¿Por qué? De las cosas que realizamos o proyectamos, por ejemplo. En la redacción de una demanda o defensa de un abogado, este mismo antes de llevar a cabalidad dicha redacción debe hacer un análisis o estudio minucioso de las normativas que se correlacionan de alguna u otra forma con el caso determinado. Lo mismo pasa con la música al momento de nosotros querer ya sea el simple estudio personal o un abordaje completo de una obra en específico, debemos tener los conocimientos previos, las bases sólidas y los argumentos contundentes para que así el discurso emitido al momento de interpretar dicha obra sea suficientemente convincente y elaborado para quienes en su momento se tomaran la disposición y el tiempo necesario de no solo apreciar sino también de entender el mensaje que el músico como interprete le ha transmitido con todo el cariño y el amor necesario para que el oído del público sea acariciado con bellísimas notas, motivos, frases, cadencias etc.

Es por ende que el análisis en cuestión se torna más enfatizado hacia la interpretación, es por eso que para llegar a un análisis interpretativo sólido se debe hacer exhaustivamente el análisis completo, es decir, armónico, estructural, dinámico tanto de la agrupación como la del solista igual, ya que no debemos mezclar el papel del solista con el del ripieno o acompañante ya que en los TUTTIS este mismo se comporta de manera totalmente distinta a cuando la línea melódica solista esta en acción, luego debe haber un orden en el análisis, para así no tratar de abordar múltiples factores o instancias al tiempo y correr con el riesgo de que nuestro análisis pierda el foco o se distorsione, para ello utilizaremos una ficha técnica en la cual vamos a escudriñar los

diferentes factores relevantes y minuciosos a analizar. Esta ficha está compuesta por los siguientes ítems:

Tabla 1 análisis morfológico de una obra

Numero de sección del análisis morfológico	Secciones del análisis morfológico
1	Título original de la obra (idioma original y traducción al castellano)
2	Autor/ Compositor
3	Datos biográficos del compositor y del arreglista
4	Análisis macro de la obra
5	Análisis formal
6	Plan tonal
7	Motivos principales
8	Textura
9	Tesitura
10	Métrica
11	Agógica
12	Análisis melodía principal o solista
14	Sugerencias técnicas de abordaje

Después de haber tratado delicadamente cada aspecto mencionado en la ficha técnica podríamos concluir que ya tendríamos los fundamentos sólidos, ordenados y claros para emprender una interpretación decente que solviente un mensaje conciso y argumentado, a

continuación, se realizara el análisis de la obra en las que se centra este trabajo escrito que es: ‘concerto No. 1 in A major BWV 6 no. 41. Johann Melchior Molter’.

Título: Concerto No. 1 In A Major BWV 6 No. 41

Traducción: Concierto No. 1 en LA mayor opus (número de catálogo) BWV 6 No. 41

Compositor: Johann Melchior Molter



Figura 1 . Johann Molter, caricatura de Pier Leone Ghezzi, 1738

Datos biográficos del compositor

Debido a que las fuentes que tratan la biografía del compositor en cuestión no son abundantes. Además, la mayoría de estas no son confiables ya que provienen de blogs o páginas de internet en donde los autores son anónimos o pueden ser modificadas por cualquier actor, nos basaremos en la tesis para optar al título de doctor en música de la universidad de Indiana llevada a cabo por el clarinetista Iura de Rezende titulada “Johann Stamitz and the transformation of idiomatic

composition in early clarinet concertos” (2016). Así podemos dar fidelidad de que los datos que se presentan son verídicos ya que posee un gran respaldo en fuente teórica.

Johann Melchior Molter nació en Tienfenort-Ducado de Sajonia-Eisenach Alemania el 10 de febrero de 1696. Asistió a la escuela de Eisenach, en donde también el músico Johann Sebastian Bach había sido estudiante aproximadamente 20 años antes. Cabe resaltar que fue muy importante para el desarrollo de sus primeras habilidades o bases musicales el tiempo vivido allí, en dicha localidad. Allí fue estudiante del destacado músico Johann C. Geisthirt quien vivió desde 1672 hasta 1734, además ingresa al coro en la labor de cantante y violinista, gracias a la consagración de su maestro entonces Geisthirt, Johann Molter tiene su primer acercamiento con el repertorio francés y aparte con la música del gran George Telemann el cual desempeñaba años antes su labor como director musical de la capilla de la corte en Eisenach.

Luego Molter viaja aproximadamente 400 kilómetros a la ciudad de Baden-Durlach, allí encontró empleo como violinista donde era Carl Wilhelm Tölcke el marques en el año 1717. Carl Wilhelm dos años más tarde le concedió a Johann Molter un viaje con el fin de realizar estudios en Italia, en acuerdo para que el músico pudiese aprender y dominar el estilo italiano el cual predominaba en la época, además ya poseía conocimientos acerca del estilo francés. En Italia durante las estaciones de otoño e invierno realiza algunas estadias en las ciudades de roma y Venecia con la duración de un año exactamente desde 1720 a 1721. En esta parte de su vida pudo haber tenido contacto con grandes músicos italianos de la época, como lo son Antonio Vivaldi, Giuseppe Tartini, Alessandro Scarlatti, Tomaso Albinoni y los hermanos alessandro y Benedetto Marcello.

Debido a la declaración de guerra que el estado francés declara en contra del Reich Alemán el 10 de octubre de 1733 el marques patrn de Molter se ve obligado a huir buscando exilio en Suiza. Lamentablemente gracias a este fatal hecho, Molter perdi3 su empleo, aunque prontamente vuelve a ser contratado en Eisenach donde era George Telemann quien predominaba tradicionalmente con su m3sica.

El duque de Eisenach quien a su vez era su nuevo jefe lo nombro el 25 de febrero de 1734 como el nuevo concertino en su agrupaci3n. Molter lleva a cabo un segundo viaje a Italia gracias a un segundo permiso sab3tico que se le fue concedido desde 1737 a 1738 al igual que en su primera visita recurre a los lugares de Venecia y Roma, adem3s frecuenta otras ciudades como Bolonia, Florencia, Mil3n, Tur3n y N3poles. En esta traves3a entr3 en contacto con nuevas tendencias de la composici3n mediante estudios musicales llevados a cabo por Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo leo (del cual su m3sica fue inspiraci3n de los comienzos del estilo cl3sico) y Giovanni Battista Sammartini (quien fue el m3s destacado de los primeros compositores sinf3nicos). De vuelta a Eisenach la muerte de su jefe el duque, Molter fue descendido de su cargo de concertino a maestro de capilla. El 11 de febrero de 1743 Molter fue nuevamente contratado en Karlsruhe (Baden-Durlach) puesto que ejerci3 hasta sus 3ltimos d3as de vida terminados el 12 de enero de 1765.

El estilo de Johann Molter se caracteriza por la transici3n entre dos 3pocas como lo son el barroco con su estilo y el estilo galante el cual pertenece a la 3poca cl3sica temprana. Como se evidencia en su vida el primer periodo de la obra del compositor se define en Karlsruhe (Baden-Durlach) donde la m3sica con aires venecianos es la que predomina debido a el viaje realizado a Italia. El segundo periodo de su obra se enmarca m3s hacia un estilo propio alem3n debido a la

influencia de sus colegas Helter, Bach y Stölzel, finalmente su tercera fase centra en el estilo galante influenciado gracias a la música de sammartini y los napolitanos.

Conciertos de clarinete de Johann Molter

Los conciertos de Johann Molter han sido el motivo de múltiples estudios musicológicos en el siglo XX. Autores como Richard Shanley y Edward Francis Lanning dedicaron documentos completos sobre los últimos conciertos encontrados en su momento. Obras académicas como las anteriormente nombradas y otras complementarias ya han tratado de manera amplia aspectos sobre la escritura del clarinete. Pero es indispensable tener claridad sobre la escritura del clarinete barroco para así entender de manera más fácil los aspectos estilísticos de los demás estilos del clásico hacia adelante.

No es preciso dar fecha exacta de la composición de tan magníficos conciertos para clarinete en D, sin embargo, todos los manuscritos originales de tales conciertos se encuentran archivados en la biblioteca nacional de Karlsruhe en Alemania. Gracias a su escritura se denota que es evidente el hecho de que estas composiciones se tratan de obras para clarinete como instrumento solista. Mientras compositores como Antonio Vivaldi se hacían la idea de que el clarinete no era concebido para tocar la música del periodo ya que planteaba esto como una idea errónea, otro compositor Johann Rathgeber crea otro concierto para clarinete solista contemporáneo al de Molter y demuestran que no era tan errónea o descabellada dicha idea. El uso del registro agudo es la innovación destacada en el tratamiento del clarinete, factor que se convierte en la particularidad de los conciertos de Molter. El uso de arpeggios y saltos melódicos en la melodía solista son recursos presentes en Molter en ocasiones en secuencias y otras en notas repetidas un poco al estilo de Vivaldi.

Una particularidad es inminente en el estilo del compositor y es el hecho de no tener en cuenta o explorar de manera nula el registro bajo del instrumento, no se sabe con certeza el hecho o la fuente de inspiración que llevo al compositor a tomar esta forma de crear melodías agudas para el instrumento tan particulares. Se podría concluir que se evidencia el estilo italiano de Vivaldi en sus composiciones hacia el instrumento, esto debido a sus viajes en las décadas de 1720 y 1730.

Las escrituras de los conciertos se asemejan al tratamiento de escritura establecida para trompeta de la época, sin embargo, hay aspectos fundamentales que los hacen alejarse de patrones trompetistas recurrentes en la época, como lo son el alcance más amplio en el registro y el uso de los cromatismos. Es evidente también la diferencia entre los conciertos de trompeta y clarinete de Molter el uso de notas alteradas que en escritura para trompeta evita mientras que en la de clarinete no restringe. La libertad cromática otorgada al clarinete se da gracias a que el instrumento había evolucionado durante el siglo XVIII. A diferencia de Rathgeber y Vivaldi, es Molter quien, según Becker específica, desempeña un papel destacado en todos los segundos movimientos (lentos). Se genera una problemática al determinar que clarinete exactamente era el que tenía a su disposición, el cuidado de evitar la nota mi grave y el sí de tercera línea nos plantea una leve sugerencia de que era el clarinete de dos teclas.

Según Shanley (1976), este afirma en su tesis “The Fifth and Sixth Clarinet Concertos by Johann Melchior Molter: A Lecture Recital Together with Additional Recitals” que los clarinetes de tres llaves eran menos probables de haber existido durante este periodo, también afirma que la nota B tenía que ser rebajada para afinar desde el do que le proseguía y que no se podía tocar con los dedos en el clarinete de dos teclas. Es Lanning quien por medio de una carta demuestra que en el estudio de los conciertos de Molter para clarinete aparece la nota D#, la cual los clarinetes

antecesores no eran capaces de realizar y solo a partir del clarinete de dos teclas era posible ejecutar.

Una afirmación vana puede ser el hecho de que los clarinetes de 3 llaves podían producir notas agudas con mayor precisión en la afinación, de hecho, varios clarinetistas de la época como lo son Zencker, Scherrer y Walch los fabricaban y también podrían ser asociados a el repertorio en cuestión.

El clarinetista que inspiró a Johan Melchior Molter

Para resolver este punto nos guiaremos de la tesis para optar al título de doctor en música de la universidad del estado de Florida llevada a cabo por la clarinetista Corinne Alyssa Smith (2017) titulada “The Clarinet In D: History, Literature, And Disappearance From Current Repertoire”. Primero debemos tener en cuenta el hecho de la estrecha relación que hay entre un compositor y el músico que ejecutara su obra, es muy importante fijar que a partir de los elementos con los que se tienen disponibilidad se llevan a cabo las creaciones, ya que solo así podrían llevarse a total cabalidad, en otras palabras, sería una aberración el que ya sea ejerciendo la labor de compositor o de arreglista se estructure una música con parámetros o niveles de ejecución extremas, cuando el o los músicos disponibles tengan un nivel de ejecución en el instrumento algo bajo o de principiante, como también sería un acto fatal el no aprovechar al máximo el virtuosismo de los mismos para poder contar con un sin fin de posibilidades y poder escribir tranquila y libremente. en la historia del repertorio para clarinete podemos observar relaciones estrechas tales como lo fueron Mozart- Standler, Weber- Baermann y Brahms y Mühlfeld. La pregunta directa sería, ¿para quién fueron los conciertos de Molter?

Al mismo tiempo en que el compositor Johann Molter se encontraba laborando en Durlach, sobresalen los nombres de 3 clarinetistas que posiblemente fueron quienes interpretaron el repertorio del compositor al ser contratados como músicos de la corte contemporáneamente en que Molter ejercía su puesto de maestro de capilla, Los cuales fueron: Johann Jacob Hengel, su hijo Jacob Friederich Hengel y Johann Reusch. Para comenzar podemos descartar al hijo de Hengel, Friederich ya que este tenía una muy temprana edad, y aparte renuncia abruptamente de su puesto como músico de la corte, ya que tenía diferencias con Johan Molter, además los conciertos compuestos por el compositor demandan cierto virtuosismo por parte del intérprete de la época, ya que, al ser compuestos en un registro tan agudo, se requería de un manejo hábil de la embocadura y el tecnicismo del instrumento ,por lo cual, una temprana edad parecía impedimento para llegar a un nivel considerable en el clarinete en D, por otra parte Reusch era el sucesor de J.J Hengel, y haciendo un análisis a grandes rasgos de los 6 conciertos, podemos observar que los primeros 4 técnicamente exigían más que los conciertos 5 y 6, por lo cual, se puede argumentar que no solo hubo un clarinetista que pasaba por la mente del compositor, si no que pudieron haber sido 2 concluyéndolo del análisis técnico de los conciertos. Después de esta noción, podemos precisar que los primeros 4 conciertos de Johan Melchior Molter para clarinete en D, fueron compuestos para el clarinetista muy bien versado J.J. Hengel y los dos últimos un poco más simples técnicamente hablando, pero no menos importantes, fueron dirigidos para el clarinetista y flautista Johann Reusch.

Análisis macro de la obra

Es preciso realizar un análisis macro de la obra ya que en el preciso momento donde se trata el plan tonal minucioso es prudente realizar el tratamiento adecuado a cada movimiento existente

dentro de esta maravillosa obra. Por lo cual es necesario exponer una visión global preliminarmente para generar una idea y un bosquejo para que luego los entendimientos de los detalles más específicos sean digeribles y no se pierda el foco del análisis planteado

Concierto No. 1 en LA mayor opus (número de catálogo) BWV 6 No. 41

Tonalidad: A mayor

Periodo de composición: Barroco

Estilo de la pieza: Barroco

Análisis Formal O Estructural

Secciones o movimientos: claramente podemos observar a primer contacto que es una obra tripartita, es decir, contiene 3 partes o movimientos en la que se desarrolla. Los siguientes son los detalles

Moderato en 4/4. Duración aproximada 4 minutos, 10 segundos. Tonalidad A mayor

- Partes internas del movimiento:
 1. Introducción del Ripieno (TUTTI): 19 compases de prolongación.
 2. Tema A del solista: 17 compases de prolongación.
 3. Interludio del Ripieno (TUTTI) con tema introductorio modulado a la dominante:
10 compases de prolongación.
 4. Tema B del solista: 13 compases de prolongación.
 5. Breve puente entre el ripieno y el solista con motivo principal y material cadencial de tema B: 6 compases de prolongación.
 6. Tema C del solista: 14 compases de prolongación.

7. Breve puente entre el ripieno y el solista con motivo principal y material cadencial de tema C: 6 compases de prolongación.
8. Coda con material introductorio cadencial por parte del Ripieno (TUTTI): 11 compases de prolongación.

Aquí se pone en evidencia el hecho de que hay 3 temas del solista, por lo que a su vez el primer movimiento de la obra también posee una estructura tripartita.

Largo en 3/4: duración aproximada 4 minutos, 8 segundos, tonalidad F# menor

- Partes del movimiento:
 1. Introducción del ripieno (TUTTI): 16 compases de prolongación.
 2. Tema A del solista: 20 compases de prolongación.
 3. Interludio del Ripieno con tema introductorio modulado a la relativa mayor: 9 compases de prolongación.
 4. Tema B del solista: 16 compases de prolongación.
 5. Coda con interacción del solista y el ripieno: 15 compases de prolongación.

A diferencia del movimiento anterior, este movimiento aparte de ser el más exigente debido a la emisión de notas muy agudas con intensidad demasiado suaves y dulces, posee solo dos temas o exposiciones principales del solista. Por lo que posee una estructuración bipartita.

Allegro en 6/8: duración aproximada 3 minutos, 10 segundos. Tonalidad A mayor

- Partes del movimiento:
 1. Introducción del ripieno (TUTTI): 8 compases de prolongación.

2. Tema A del solista: 16 compases de prolongación
3. Coda de la primera sección por parte del ripieno: 12 compases de prolongación.
4. Introducción de la segunda sección por parte del ripieno y el solista: 23 compases de prolongación.
5. Tema B solista 14 compases de prolongación.
6. Coda de la segunda sección por parte del ripieno: 13 compases de prolongación.

En esta sección es evidente el hecho que es bipartita al igual que la segunda y a diferencia que la primera parte, este punto referente se podría también llamar análisis formal de la obra en el que las secciones son expuestas y descritas a grandes rasgos, en los siguientes puntos se tratarán minuciosamente los siguientes aspectos ya sea bien por parte de la obra en general o por cada sección.

Para los aspectos de la ficha técnica que requieran especificar cada movimiento se plasmará el análisis completo por cada movimiento digitalizado, que nos servirá para evidenciar lo precisado en el análisis que se está llevando a cabo.

Primer movimiento

Concerto in A Major (I MODERATO)

transcripción: Antonio Niño JOHANN MELCHIOR MOLTER

INTRODUCCIÓN **MOTIVO PRINCIPAL** **Motivo alterado terminado**

Violín 1
Violín 2
Viola
Violonchelo
Clavicémbalo
Flauta 1
Flauta 2

4
Bb: I
en dominante F F7 Bb

V V7 I
F: IV
MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE A LA DOMINANTE

Figura 2 análisis de la obra página 1 primer movimiento, elaboración propia.

2

TRINO
CADENCIAL

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

$V6/5/V$ INTERDOMINANTE

V V7 I6 V

CAP

9

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

I Bb: IV

$V6/5/IV$ INTERDOMINANTE IV

MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE AL CENTRO TONAL ORIGINAL

Figura 3 análisis de la obra página 2 primer movimiento, elaboración propia.

11 C⁷/E F E⁷/E^b Motivo que 3

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Clavm.
Fl.
Fl.

V6/5/V INTERDOMINANTE V V7

prepara final de cadencia o sección.

13 B^b/D 16

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Clavm.
Fl.
Fl.

16

Figura 4 análisis de la obra página 3 primer movimiento, elaboración propia.

4

TRINO CADENCIAL CAP

motivo que prepara cadencia variado ritmicamente

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

15

F

(tr)

Bb

F7

3

p

3

p

p

p

p

p

p

V7

I

V7

TRINO CADENCIAL CAP

TEMA A SOLISTA

18

Bb/D

F7

(tr)

Bb

Eb

f

3

(tr)

f

f

f

f

f

f

f

f

I6

V7

I

IV

Figura 5 análisis de la obra página 4 primer movimiento, elaboración propia.

5

21 F7/C B \flat E \flat F7/C CAP

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

V4/3 I IV V4/3

SECUENCIA DE CUARTAS

Semicadencia (ii - V)

24 B \flat F \flat A $^\circ$ Dm Gm Cm F C

retardo

retardo

retardo

B \flat B \flat A $^\circ$ Gm C

I IV vii $^\circ$ iii vi ii V V/V INTERDOMINANTE

Figura 6 análisis de la obra página 5 primer movimiento, elaboración propia.

6

Motivo que acompaña melodía principal

28

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

F

C

C

C

V

INTERDOMINANTE

V/V

F:V

MODULACIÓN POR ACORDE DE INTERDOMINANTE A LA DOMINANTE

CAP

32

F

C

CAP

F

I

V

Figura 7 análisis de la obra página 6 primer movimiento, elaboración propia.

INTERLUDIO O PUENTE

MOTIVO PRINCIPAL EN DOMINANTE CON VARIACIÓN MELÓDICA

Motivo principal variado 7

36 F

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

39 en la dominante C A° Bb

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

V vii°/IV INTERDOMINANTE IV

Figura 8 análisis de la obra página 7 primer movimiento, elaboración propia.

8

41 **motivo que prepara cadencia variado ritmicamente**

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Clavm. *p*

Fl. *p*

Fl. *p*

V6/5/V INTERDOMINANTE *V* *V7*

TRINO CADENCIAL **CAP** **TEMA B SOLISTA**

44 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

F/A *C* *tr* *F* *Dm* *C7* *F* *C7*

I6 *V* *I* *vi* *V7* *I* *V*

Figura 9 análisis de la obra página 8 primer movimiento, elaboración propia.

PUENTE O DESARROLLO

Re exposición del motivo principal en el relativo menor con leve variación melódica

10 del valor del ritmo armónico

55 A° Dm Gm D7 CAP Gm

vii° iii Vi V7 i

Gm:i

Modulación por acorde pivote al relativo menor.

Re e posición del motivo principal en la dominante con leve variación melódica

59 F C7 CAP F C

F:i V7 I

TONICIZACIÓN ABRUPTA HACIA LA DOMINANTE

Figura 11 análisis de la obra página 10 primer movimiento, elaboración propia.

TEMA C SOLISTA

63 B \flat tr F 7 B \flat tr F 7 B \flat

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

B \flat : I V 7 I V 7 I

SECUENCIA

66 E \flat C F B \flat E \flat A $^\circ$

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

IV V/V V I IV vii $^\circ$

INTERDOMINANTE

Figura 12 análisis de la obra página 11 primer movimiento, elaboración propia.

12

DE CUARTAS

70

Dm Gm Cm F Bb F Bb F

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

iii Vi ii V I V I V

PUENTE PARA CODA

MOTIVO PRINCIPAL AUTENTICO

74

CAP Bb/D F7 CAP

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

I6 V7 I

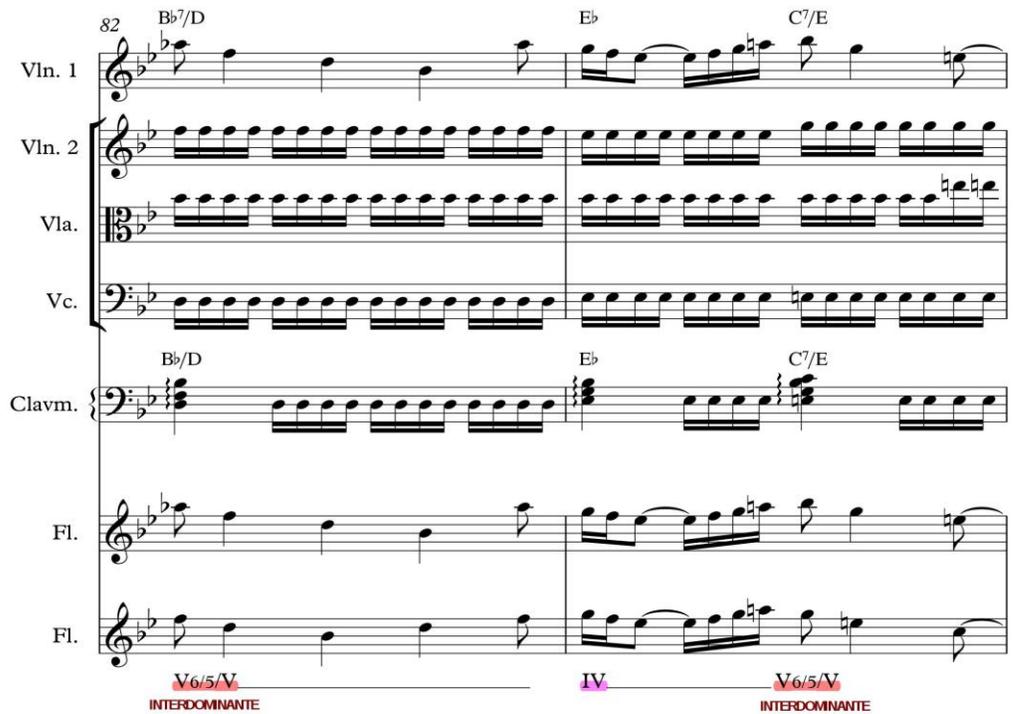
Figura 13 análisis de la obra página 12 primer movimiento, elaboración propia.


Motivo que desplaza el pulso de la coda.



V — I — V — iii — V7 — I
f

CODA CON MATERIAL DE INTRODUCCIÓN



V6/5/V
 INTERDOMINANTE

IV

V6/5/V
 INTERDOMINANTE

Figura 14 análisis de la obra página 13 primer movimiento, elaboración propia.

14

motivo que prepara material de cadencia o

84

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

V

V7

TRINO
CADENCIAL

CAP

86

final de sección

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Fl.

Fl.

B \flat

F7

tr

3

tr

3

B \flat

(tr)

3

(tr)

I

V7³

Figura 15 análisis de la obra página 14 primer movimiento, elaboración propia.

motivo que prepara cadencia variado rítmicamente 15

88 Bb $F7/Eb$

Vln. 1 p

Vln. 2 p

Vla. p

Vc. p

Clavm. p

Fl. p

Fl. p

I V2 p

90 **rit.** Bb/D F Bb

Vln. 1 f 3 tr

Vln. 2 f 3 tr

Vla. f

Vc. f

Clavm. f Bb

Fl. **rit.** f 3 tr

Fl. **rit.** f 3 tr

16 V7 3 I f

TRINO CADENCIAL

CAP

Figura 16 análisis de la obra página 15 primer movimiento, elaboración propia.

Segundo movimiento

II ADAGIO

Antonio José Niño Rodríguez **LARGO** **MOTIVO PRINCIPAL** JOHANN MELCHIOR MOLTER **Motivo variado terminado en subdominante**

INTRODUCCIÓN

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Clavicémbalo

Flauta

Flauta

$Gm:i$ V vii°/iv **INTERDOMINANTE** iv $V2/vii$ **INTERDOMINANTE**

Gm D B° $C7/Bb$

6 4 $5^\#$ $5^\#$ 4 8 6 $4+$ 2

f p

Figura 17 análisis de la obra página 1 segundo movimiento, elaboración propia.

2 **Menor natural**

Vln. I **Fm** **F#°/C** **Gm/Bb** **motivo variado** **D7** **materias de motivo** **Gm/D** **materias de motivo**

Vln. II

Vla.

Clavm. **Fam** **F#°/C** **Gm/B** **D7** **materias de motivo** **Gm/D** **materias de motivo**

Fl.

Fl.

vii **Vii°6/4** **i** **V7** **i6**

INTERDOMINANTE

TRINO CADENCIAL

11 **materias de motivo** **D7** **Gm** **D7** **CAP** **Gm** **Cm** **Gm/Bb** **F#°/A** **Gm** **Cm** **D** **Gm**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Clavm. **5#** **6** **6#** **D7** **materias de motivo** **Gm** **Cm** **Gm/B** **F#°/A** **Gm** **Gm**

Fl.

Fl.

V7 **i** **V7** **i** **iv** **i6** **vii°6** **i** **iv** **V** **i**

Figura 18 análisis de la obra página 2 segundo movimiento, elaboración propia.

TEMA A SOLISTA

MOTIVO PRINCIPAL

A tempo AUTENTICO

Motivo variado terminado en subdominante

3

Vln. I
Vln. II
Vla.
Clavm.

A tempo

Fl.
Fl.

i V vii°/iv INTERDOMINANTE iv V

Motivo que acompaña melodía principal

22

D7 Gm Dm/A Bb/D A7 Dm F/C

D7 Gm Dm A A7 Dm F/C

V7 i Bb:Vi iii6 I6 V/iii iii V6/4 INTERDOMINANTE

MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE AL RELATIVO MAYOR

Vln. I
Vln. II
Vla.
Clavm.

Fl.
Fl.

Figura 19 análisis de la obra página 3 segundo movimiento, elaboración propia.

4  27 **Motivo que acompaña melodía principal**

Vln. I $B\flat$ F $B\flat/F$ $E\flat$ $C7/E$

Vln. II

Vla.

Clavm. $B\flat$ F $B\flat/F$ $E\flat$ $C7/E$

Fl.

Fl.

i V I6/4 IV $V6/5/V$
INTERDOMINANTE

PUENTE DEL RIPIENO  **Motivo principal variado**

Vln. I F $B\flat/F$ F $B\flat$ F $B\flat$

Vln. II

Vla.

Clavm. *p* F $B\flat$ F $B\flat$ $B\flat$

Fl.

Fl.

V2 I6/4 V I V I

Figura 20 análisis de la obra página 4 segundo movimiento, elaboración propia.

6 **Motivo que acompaña melodía principal**

47 **F** **Bb** **G7** **Cm**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Clavm.

Fl.

Fl.

V2 — I

V7/ii — ii

INTERDOMINANTE

52 **G7** **Cm** **F°** **Bb** **F7**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Clavm.

Fl.

Fl.

V7/iii — ii — vii° — I — V7

INTERDOMINANTE

Figura 22 análisis de la obra página 6 segundo movimiento, elaboración propia.

CODA

MOTIVO PRINCIPAL 7

57 CAP *p* B \flat G Cm *semicadencia* D *Gm*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Clavm. *p*

Fl. *Gm*

Fl.

MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE AL RELATIVO MENOR

I Gm:III *INTERDOMINANTE* V/iv iv V i

AUTENTICO **Motivo variado terminado en subdominante**

62 D B \flat Cm D D7/F# Gm C# \circ

Vln. I

Vln. II

Vla.

Clavm. *f*

Fl.

Fl.

V *INTERDOMINANTE* vii \circ /iv iv V V6/5 I Vii \circ /V *INTERDOMINANTE*

Figura 23 análisis de la obra página 7 segundo movimiento, elaboración propia.

8

material de motivo material de motivo material de motivo

68 D Gm/D D7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Clavm.

Fl.

Fl.

f

V i V7

TRINO CADENCIAL CAP

TRINO CADENCIAL CAP

71 Gm D7 Gm Cm Gm/Bb F#°/A Gm D7 Gm

Vln. I

Vln. II

Vla.

Clavm.

Fl.

Fl.

pp

i V7 i iv i6 vii°6 i V7 i

Figura 24 análisis de la obra página 8 segundo movimiento, elaboración propia.

Tercer Movimiento

III ALLEGRO

Antonio José Niño Rodríguez

JOHANN MELCHOR MOLTIER

INTRODUCCIÓN **MOTIVO PRINCIPAL A** **MOTIVO PRINCIPAL B**

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Clavicémbalo

Flauta

Flauta

Bb I IV

Figura 25 análisis de la obra página 1 tercer movimiento, elaboración propia.

TEMA A SOLISTA

6 Bb/D F Bb CAP Eb Bb/D F Bb retardo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm. Bb/D Bb/D Bb

Fl.

Fl.

I6 V I IV I6 V I

14 F F#o Gm C F Bb Am F

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm. F F# F

Fl.

Fl.

V Vii°/Vi Vi V I IV iii I

INTERDOMINANTE E:iii

MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE A LA DOMINANTE

Figura 26 análisis de la página 2 tercer movimiento, elaboración propia.

CODA DE PRIMERA SECCION

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO B \flat Dm \flat B \flat Dm \flat B \flat 3

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Clavm.
Fl.
Fl.

F Dm

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

IV Vi IV Vi IV

PRESTAMO MODAL DE F MENOR

30 D \flat B \flat /F C 7 B $^\circ$ C 7 TRINO CADENCIAL F C F

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Clavm.
Fl.
Fl.

D \flat C 7 C 7

VI Vii $^{\circ}4/3/V$ INTERDOMINANTE V7 Vii/V INTERDOMINANTE V7 I V I

Figura 27 análisis de la página 3 tercer movimiento, elaboración propia.

INTRODUCCIÓN SEGUNDA PARTE

4

MOTIVO PRINCIPAL A EN DOMINANTE (Measures 37-42)

MOTIVO PRINCIPAL A EN DOMINANTE (Measures 43-48)

MOTIVO PRINCIPAL A EN RELATIVO MENOR (Measures 49-54)

MOTIVO PRINCIPAL B EN RE ATÍ O MENOR (Measures 55-60)

MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE AL RELATIVO MENOR (Measures 61-66)

37

F

Gm

F

Gm

43

D

D

D

V7

Detailed description of the musical score analysis: The score is for page 4 of a third movement. It features seven staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Clarinet, Flute 1, and Flute 2. The key signature is one flat (B-flat major/G minor). The score is divided into two main sections. The first section, from measure 37 to 42, is highlighted in green and labeled 'MOTIVO PRINCIPAL A EN DOMINANTE'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The key signature changes to two flats (E-flat major/D minor) at measure 43, which is the start of the second section, 'MOTIVO PRINCIPAL A EN DOMINANTE', highlighted in light blue. This section continues until measure 48. At measure 49, the key signature changes to one flat (B-flat major/G minor), and the section is labeled 'MOTIVO PRINCIPAL A EN RELATIVO MENOR', also highlighted in light blue. This section continues until measure 54. At measure 55, the key signature changes to two flats (E-flat major/D minor), and the section is labeled 'MOTIVO PRINCIPAL B EN RE ATÍ O MENOR', highlighted in light blue. This section continues until measure 60. At measure 61, the key signature changes to one flat (B-flat major/G minor), and the section is labeled 'MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE AL RELATIVO MENOR', highlighted in light blue. This section continues until measure 66. A yellow bar at the bottom of the score indicates a pivot chord modulation from F major (I) to G minor (ii) between measures 42 and 43. Chord symbols are provided above the staves: F (measures 37-42), Gm (measures 43-54), D (measures 55-60), and D7 (measures 61-66).

Figura 28 análisis de la página 4 tercer movimiento, elaboración propia.

CAP

5

Gm D7 Gm

MOTIVO PRINCIPAL A **MOTIVO PRINCIPAL B INVERTIDO**

Bb7 Eb

i V i

MOTIVO PRINCIPAL A EN SEGUNDO GRADO Bb:Vi

I MOTIVO PRINCIPAL B EN DOMINANTE V7/IV INTERDOMINANTE Semicadencia IV

MODULACIÓN POR ACORDE PIVOTE AL CENTRO TONAL ORIGINAL

Cm C7 F Eb C7/E F D7/F# Gm

TEMA B SOLISTA

ii V7/V INTERDOMINANTE V IVV6/5/V INTERDOMINANTE V V6/5/Vi INTERDOMINANTE Vi

Figura 29 análisis de la página 5 tercer movimiento, elaboración propia.

6

63 F B \flat Eb CAP F Eb F

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

B \flat B \flat Eb F

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

Fl.

Fl.

V I IV V IV V

CODA FIN DE 2 SECCIÓN

70 Gm A $^\circ$ B \flat Eb Gm Eb

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Clavm.

Gm B \flat Gm

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

Fl.

Fl.

Vi Vii $^\circ$ I IV Vi IV

f

p

Detailed description: The image shows a musical score for page 6, measures 63-70. It features six staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Clavichord, and Flute. The score is annotated with 'MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO' in red boxes, highlighting specific melodic patterns in the Violin 1, Violin 2, and Flute parts. Chord progressions are indicated above the staves: F, B-flat, E-flat, F, E-flat, F (measures 63-66); G minor, A-degree, B-flat, E-flat, G minor, E-flat (measures 70-73). Roman numerals (V, I, IV, V, IV, V) are placed below the Clavichord staff. A red box labeled 'CODA FIN DE 2 SECCIÓN' is positioned between measures 66 and 70. Dynamics like *f* and *p* are also present.

Figura 30 análisis de la página 6 tercer movimiento, elaboración propia.

7

PRESTAMO DE F MENOR

PRESTAMO MODAL DE MENOR

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

TRINO CADENCIAL

CAP | 1. **CAP** | 2.

Vii°4/3/V INTERDOMINANTE

V | **I** | **3** | **V** | **I** | **I**

Figura 31 análisis de la página 7 tercer movimiento, elaboración propia.

Después de plasmadas las partituras analizadas respectivamente de la obra podemos seguir con el análisis no sin antes hacer dos aclaraciones, la primera, como este trabajo tiene un foco creativo e innovador basándose en el brindar las herramientas necesarias para la solución de problemas técnicos presentes dentro de nuestro programa de música, a simple vista se puede detallar en las partituras que están en una tonalidad de Bb real, lo que nos conlleva a precisar que frente a la problemática de no poseer un clarinete en D, porque es rarísimo encontrarlos hoy en día y por su antigüedad, lo que podemos apreciar es una adaptación de elaboración propia para que de esta forma se pueda realizar el abordaje en un contexto local claro está, el criterio de la tonalidad es simple, al contar con un clarinete en Requinto en Eb, el cual se asemeja más al clarinete en D, si nos encaminamos por la tonalidad de Bb, relacionado con la partitura original, la particella del clarinete no varía, ya que de Eb a D hay medio tono de diferencia, lo que solventa la relatividad de la tonalidad original de la obra que es A mayor con medio tono a la de la adaptación que es Bb, a su vez hay que tener muy presente que al momento de elaborar una adaptación, debemos lograr esta misma sin presentar mayor dificultad para los intérpretes, es decir si la orquesta o ripieno hubiera resultado en una tonalidad de B mayor o de Ab se tornaría exageradamente complicado al momento en el que el ripieno fuera a tocar su parte, entonces, sabiendo que A mayor tiene 3 sostenidos, una armadura ni muy compleja ni tampoco sencilla, se podría decir termino dio se compara con la tonalidad de Bb, esta última posee solo dos alteraciones en su armadura, por ende se baja un poco el grado de dificultad en cuanto a lectura musical se trata, y como si fuera poco, la razón principal por la que se lleva a cabo esta adaptación es que el manuscrito, el cual está a dominio del público de la obra se encuentra en casi estado de deterioro, por lo cual sería una falta en contra de los músicos que gentil y responsablemente abordaran el repertorio en cuestión.

En conclusión, de lo anteriormente versado se hace una transcripción y adaptación de la obra, obteniendo así unas particellas en buen estado y solucionando la problemática del por qué no se pudo haber tocado de una manera allegada y contextualizada de los parámetros que la conciernen como lo son orquesta acompañante y clarinete de contextura pequeña anteriormente no solo en el ámbito nacional, sino a nivel nacional.

Seguidamente, un par de ejemplos de los manuscritos originales.

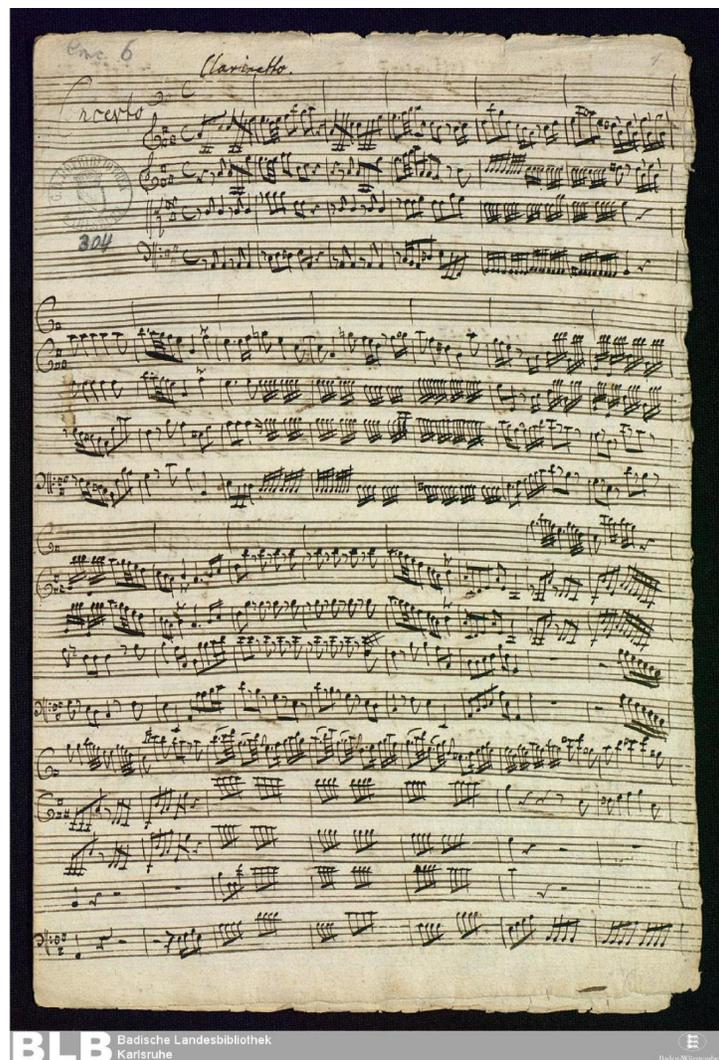


Figura 32 pergamino de Molter, tomado de Badische Landesbibliothek de Kalshure

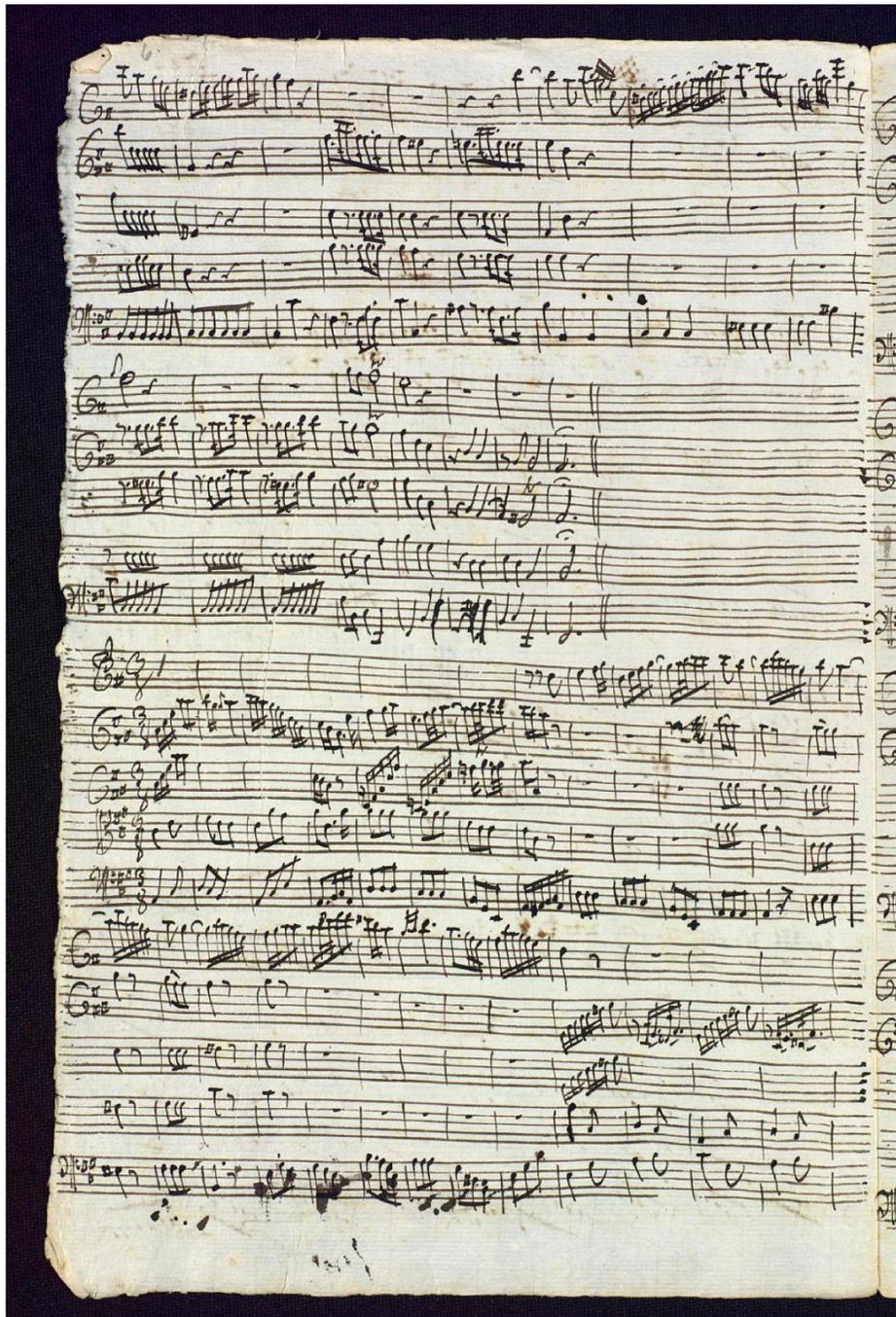


Figura 33 pergamino de Molter, tomado de Badische Landesbibliothek de Kalshure

Capítulo III: Análisis minucioso de la obra

Plan tonal

Para el desarrollo de esta sección del análisis morfológico diseñaremos una tabla con relación a los números de compases, acordes y cifrado funcional para su mayor entendimiento, además de una breve descripción de la parte estudiada en la que abordaremos puntos como modulaciones, tipos de cadencias, recursos compositivos relevantes y otros aspectos importantes los cuales resultan de carácter importante para el óptimo desglosamiento de la sección.

En este punto del análisis cabe recalcar que la relatividad de la tonalidad estudiada a la tonalidad real de la obra es de medio tono, por lo que cada acorde o fusión armónica realmente tiene un valor de menos medio tono de la que se estudia.

Primer movimiento

Introducción

Tabla 2
plan tonal introducción primer movimiento

Numero de compas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Acorde	Bb	%	%	F	Bb	G7/B-C	C7	F/A-C	F- Bb7/D	Eb
Función armónica	Bb: I	---	-----	V	I				Bb: IV- V6/5/IV	IV
					F: IV	V6/5/V- V	V7	I6 - V	I	
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
	C7/E	F -	%	B7/D	F7-	F7	%	Bb/D-	Bb	

F7		Bb			F7			
V6/5/V	V7	-----	I6	V7 - I	V7	-----	I6 - V7	I

Elaboración propia

Centro Tonal de Bb (A), presenta breve tonalización en la dominante usando como método modulante el acorde pivote en el compás 5 al 9, el uso de las interdominantes está presente en toda la obra como recurso de enfatización hacia algún grado en esta parte introductoria podemos apreciarlas en los compases 6,9, y 11. Las cadencias son las que nos definen las frases dentro de las partes de la obra, presentes aquí en compases del 7-8, 15 y del compás 18 al 19, las tres Cadencias Autenticas Perfectas como se puede apreciar en el estudio plasmado de las obras, por último es evidente la aparición del trino cadencial el cual actúa como recurso para finalizar todas las secciones de la obra en cuestión.

Parte a solista

*Tabla 3
plan tonal tema A solista primer movimiento*

20	21	22	23	24	25	26	27	28
Eb	F7/C-Bb	Eb	F7/C - F7	Bb - Eb	A° - Dm	Gm-Cm	F - C	C
Bb: IV	V _{4/3} - I	IV	V _{4/3} - V7	I - IV	Vii° - iii	Vi - ii	V - V/V	%
29	30	31	32	33	34	35	36	
F	%	C	F	%	%	C	F	
V	-----	V/V						
		F:V	I	%	%	V	I	

Elaboración propia

Comienza con una tonalidad de Bb y luego modula a la dominante mediante una modulación preparada con una secuencia de cuartas en la que cabe recalcar que presentan unos retardos en los bloques de acordes (notas al tiempo) presente en los compases del 24 al 26 ejecutándose así la modulación por medio de la interdominante del V/V en el compás 31. Las interdominantes presentes son las del quinto grado de la dominante V/V ya mencionadas en los compases 27 y 31 a diferencia de la parte introductoria vemos que el autor plasma 4 cadencias 3 de las cuales son Cadencias Autenticas Perfectas en los compases del 23 al 24, del 31 al 32 y del 35 al 36. Y la restante semicadencia haciendo énfasis al quinto grado del compás 26 al 27. En el compás 28 los violines primeros ejecutan una especie de acompañamiento melódico de la melodía solista, el cual genera un pequeño papel protagónico del ripieno en relación al solista.

Interludio ripieno

Tabla 4
plan tonal interludio ripieno primer movimiento

36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
F	%	%	C	A° - Bb	G7/B - C	C7	%	F - C	F
F: I	-----	-----	V	Vii°/ IV-IV	V _{6/5} /V- V	V7	----	I - V	I

Elaboración Propia

Su entro tonal es F mayor o región de dominante, posee 2 interdominantes en los compases 40 y 41, en este caso en el compa 40 utiliza el séptimo grado como interdominante desarrollando así un acercamiento cromático hacia el cuarto grado de la nueva tonalidad de F es decir Bb y por último apunte de esta sección del ripieno, vuelve a sobresalir el trino cadencial finalizador de sección en el compás 44 ocasionando la única cadencia autentica perfecta que posee la sección.

Tema B solista

Tabla 5
plan tonal tema B solista primer movimiento

45	46	47	48	49	50	51
F	C7	F - C	F	F#	D7 – Gm	Cm
F: I	V7	I – V	I	VII°/ii	V7/ii – ii	
					Bb: iii	ii
52	53	54	55	56	57	
F	Bb	Cm-F-Bb- Eb	A°-Dm- Gm	D7	Gm	
V	I	II- I - V- IV	Vii°-III-Vi Gm:i	V7	i	

Elaboración propia

Este pasaje es demasiado particular debido a que pasa por 3 áreas tonales distintas, la razón del porque no salta de la dominante al relativo menor es porque no presenta sensible de F# en la frase que gira entorno a la tonalidad de Bb, también presenta la sucesión de cuartas desarrollada en los compases del 50 al 53 característica como pudimos observar en el tema solista anterior por desenvolverse en torno al acompañamiento de la melodía principal o solo, seguidamente desarrolla a la mitad del ritmo armónico que la anterior otra secuencia de cuartas, algo curioso maravillosamente llamativo en compases 54 y 55a. Para el desarrollo de las modulaciones, están presentadas claramente con la modalidad de acorde pivote en el caso de la modulación del F hacia el Bb y del Bb al Gm ambas toman Gm como acorde pivote. Terminando la frase en un rotundo Gm apoyado con la característica Cadencia Autentica Perfecta de los compases 56 al 57 que finaliza la sección B del solista.

Breve puente del ripieno y solista

Tabla 6
plan tonal breve puente de ripieno y solista primer movimiento

57	68	69	60	61	62
Gm	%	F	C7	F	%
Gm: i	-----	F: I	V7	F	-----

Elaboración propia

En esta breve sección se evidencia que lo que parecía ser una modulación contundente apoyada con la debida Cadencia Autentica Perfecta termino siendo solo un recurso para exponer el motivo principal en el relativo menor, ya que luego abruptamente vuelve a plasmar el motivo principal en la dominante pero estos lapsos del material musical son solo pequeños énfasis en los grados mencionados, no como tal modulación ya esta se presenta comenzando la siguiente sección en la que se desarrolla la tercera parte. Solamente del compás 60 al 61 es donde aparece una Cadencia Autentica Perfecta.

Tema C solista

Tabla 7
plan tonal tema C solista primer movimiento

63	64	65	66	67	68	69
Bb	F7 - Bb	F7 - Bb	Bb	Eb - C	F - Bb	Eb - A°
Bb: I	V7 - I	V7 - I	I	IV - V/V	V - I	IV - Vii°
70	71	72	73	74	75	76
Dm - Gm	Cm - F	Bb - F	Bb - F	F	Bb/d - F7	Bb
iii - Vi	ii - V	I - V	I - V	V	I6 - V7	I

Elaboración Propia

Descripción: en la tercera intervención y última del solista podemos detallar gracias al ripieno que se encuentra en la tonalidad original de Bb, se evidencia a su vez la única interdominante V/V exactamente en el compás 67, también presenta la característica secuencia de cuartas que se genera en cada intervención de la melodía solista desarrollada desde el compás 69 al 71. Digamos que armónicamente no tiene tanto movimiento como en otras secciones. En cuanto a cadencias si hay novedades ya que del compás 74 al 75 el compositor desarrolla una Cadencia Auténtica Imperfecta, que después en los siguientes compases, se resuelve la sección con la Cadencia Auténtica Perfecta.

Breve puente del ripieno y solista

Tabla 8
plan tonal segundo breve puente de ripieno y solista primer movimiento

76	77	78	79	80	81
Bb	%	F – Bb	F	%	Bb
Bb: I	-----	V - I	V	-----	I

Elaboración propia

Analizando la pequeña sección recién plasmada en la tabla y en el análisis de las imágenes del análisis, podemos apreciar que el clarinete hace una pequeña especie de codeta del tema C, como reafirmando el final de su actuación en la primera gran parte de la obra en general, finaliza en el compás 81 con Cadencia Auténtica Perfecta que desplaza el pulso de la coda que le prosigue. Además, al principio del puente expone original e idénticamente el motivo principal con el que inicia la obra y el movimiento.

Coda

Tabla 9
plan tonal coda primer movimiento

82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92
Bb7/D	Eb- C7/E	F	F7	%	Bb - F7	Bb F7	%	Bb/D	F7 – Bb	Bb
Bb: V _{6/5} /IV	IV – V _{6/5} /V	V	V7	---	I – V7	I – V7	--	I ₆	V7 - I	I

Elaboración propia

La coda cuenta con 11 compases, lo más particular es el desplazamiento del ritmo armónico y melódico debido a una escala que fue utilizada como recurso para retomar ese material cadencial del principio, es igual al de la primera coda a diferencia de que en el compás 87 hace Bb o primero sin inversión, al contrario de la exposición en la introducción del material aquí expuesto. Posee en su desarrollo 2 interdominantes, una en compas 82 que hace énfasis en la subdominante y la otra en compas 83 que se enfoca en la dominante y por ultimo tenemos los trinos cadenciales del 89 al 90 y el otro del 91 al 92, ambos con carácter de final apoyados claro está de su respectiva Cadencia Autentica Perfecta cada uno.

Segundo movimiento

Introducción

Tabla 10
plan tonal introducción segundo movimiento

Número de compas	1	2	3	4	5	6	7	8
acorde	Gm	D	B°	Cm	C7/B	Fm	F#°/C	Gm/Bb
función armónica	I	V	Vii°/Iv	Iv	V2/Vii	Vii	Vii°6/4	I ₆
	9	10	11	12	13	14	15	16
	D7	Gm/D	D7	Gm – D7	Gm- Cm- Gm/Bb	F#°/A- Gm	Cm – D7	Gm

V7 i6/4 V7 I – V7 i-IV-i6 Vii°6-i I – V7 i

Elaboración propia

Descripción: En esta sección de introducción del segundo movimiento se expone el motivo principal de la misma 3 veces, en la primera ocasión en el primer compás, en la segunda vez de su aparición es el tercero y la tercera y última presencia en este periodo se expone en el octavo compás, es muy movido armónicamente hablando, el uso de las interdominantes también se presenta en el segundo movimiento, la primera en el tercer compás, haciendo énfasis a la subdominante menor, la segunda es muy partículas ya que hace uso de la escala menor natural cuando se es conveniente como es el caso preciso, en donde hace énfasis al séptimo grado menor en el compás 5. En cuanto al uso de las cadencias utiliza dos, la primera en el compás del 12 al 13 y la segunda para finalizar la sección de introducción del 15 al 16 ambas identificadas como Cadencias Auténticas Perfectas y esta última reforzada por el trino cadencial característico del estilo.

Tema a solista

Tabla 11
plan tonal tema A solista segundo movimiento

17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Gm	D	B°	Cm	D	D7	Gm	Dm/A	Bb/D – A7	Dm – F/C
Gm: i	V	Vii°/iV	Iv	V	V7	i			
						Bb: Vi	iii6/4	I6 – V7/iii	iii – V6/4
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Bb	F	%	Bb/F	Eb - C7/E	F	Bb/F	F	Bb – F	Bb
I	V	-----	I6/4	IV – V6/5/V	V	I6/4	V	I – V	I

Elaboración propia

Descripción: En este episodio de la obra, el clarinete se desnuda y demanda un nivel de interpretación altísimo, que suma dificultad a su vez los pequeños ornamentos estipulados, para el plan tonal tenemos que el compositor ingenia la primera modulación del movimiento con el acorde de Gm como pivote entre las dos tonalidades que conduce a Bb o su relativo mayor, también observamos el rico trato de interdominantes con un total de 3 a lo largo del pasaje con énfasis a la subdominante de Gm en compas 19, otra con énfasis al tercer grado de Bb en compas 25 la última en compas 31 como el V/V de Bb o tonalidad final del periodo en cuestión. Las cadencias ambas Auténticas Perfectas se encuentran de los compases 26 al 27 y del 35 al 36 para finalizar el tema. Es preciso no dejar el pequeño motivo que acompaña la voz principal emitido por parte de los primeros violines en compas 29. Entonces el ripieno no solo juega todo el tiempo papel de colchón armónico, sino que destaca en los momentos sutiles y adecuados de la obra.

Interludio del ripieno

Tabla 12

plan tonal interludio de ripieno segundo movimiento

36	37	38	39	40	41	42	43	44
Bb	F	Bb7/F	Eb – C7/E	F	Bb/F	F	Bb – F	Bb
Bb: I	V	V _{4/3} /IV	IV – V _{6/5} /V	V	I _{6/4}	V	I - V	I

Elaboración propia

Descripción: Sección transitoria entre el tema A y el B del solista, no presenta modulaciones, las interdominantes allí tratadas hacen énfasis hacia la subdominante y la dominante de la nueva tonalidad predominante de Bb situadas en compases 38 y 39 respectivamente. Del compás 43 al

44 encontramos la única cadencia Autentica Perfecta con su respectivo trino cadencial de sección.

Tema b solista

Tabla 13
plan tonal tema B solista segundo movimiento

45	46	47	48	49	50	51	52
Bb	F7/Eb- Bb	F7	Bb	G7	Cm	%	G7
Bb: I	V2 – I	V7	I	V7/ii	ii	-----	V7/ii
53	54	55	56	57	58	59	60
Cm – F°	Bb	%	F	Bb – G7	Cm	D7	%
ii – Vii°	I	-----	V	I			
				Gm: III - V7/iV	iV	V7	-----

Elaboración propia

Descripción: comenzamos por resaltar de nuevo el acompañamiento melódico formando una especie de segunda voz de la melodía principal, es un fragmento de suma importancia debido a que la afinación en conjunto del clarinete solista con la madera resulta complicadísimo, el segundo tema del movimiento como apreciamos se desarrolla en la tonalidad de Bb o relativo menor de la tonalidad madre del movimiento. Posee 3 cadencias, las dos primeras idénticas entre si haciendo énfasis al segundo grado de Bb en compases 49 y 52, y por ultimo después de la modulación para realzar el dominante de la nueva tonalidad menor Gm en compas 57, posee internamente dos cadencias, del compás 56 al 57 una cadencia Autentica Perfecta y para terminar la sección una clara Semicadencia que termina en la dominante de Gm es decir D7.

Coda

Tabla 14
plan tonal coda segundo movimiento

61	62	63	64	65	66	67	68
Gm	D	B°	Cm	D	D7/F#	Gm – C#°	D
Gm: i	V	Vii°/iV	iV	V	V6/5	I - Vii°/V	V
69	70	71	72	73	74	75	
Gm/D	D7	Gm – D7	Gm-Cm-Gm/Bb	F#/A – Gm	D7	Gm	
I	V7	I – V7	i - iV - i6	Vii°6 - i	V7	i	

Elaboración propia

Descripción: en esta, la última sección del segundo movimiento o coda el clarinete y el ripieno interactúan, un poco más el ripieno que el clarinete ya que este solo interviene con un motivo cadencial altamente expresivo, se desarrolla este periodo en la tonalidad original de Gm y posee en si 2 interdominantes la primera haciendo un acercamiento cromático a la subdominante en el compás 63 y la segunda en el compás 67 también cromática hacia la dominante, desarrolla otro acercamiento cromático dentro de la escala de la tonalidad hacia la tónica en el compás 73, las cadencias aquí plasmadas son dos cadencias auténticas perfectas, una en los compases del 71 al 72 y la última del 74 al 75 la cual cierra con su trino característico de la cadencia para finalizar secciones.

Tercer movimiento

Introducción

Tabla 15

plan tonal introducción tercer movimiento

Número de compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Acorde	Bb	Eb - Bb	%	%	Eb	%	F	Bb
Función armónica	Bb: I	IV – I	-----	-----	IV	-----	V	I

Elaboración propia

Descripción: Introducción armónicamente sencilla sin uso de interdominantes, gira en torno de la tonalidad de Bb como la tonalidad del primer movimiento dándole el aire alegre y festivo característico de un compás de octavo. Solo presenta una cadencia Autentica Perfecta del compás 7 al 8 para dar entrada al primer tema del clarinete el cual comienza con el material melódico que le entrega en ripieno en esta sección.

Tema a solista

Tabla 16

plan tonal tema A solista tercer movimiento

9	10	11	12	13	14	15	16
Eb	Bb/D	F	Bb	%	F	F#°	Gm
Bb: IV	I6	V	I	-----	V	Vii°/Vi	Vi
							F: ii
17	18	19	20	21	22	23	24
C	F	%	%	Bb	Am	F	%
V	I	-----	-----	IV	Iii	I	-----

Elaboración propia

Descripción: En este tramo del tercer movimiento y primera presentación protagónica del solista del mismo encontramos la primera modulación de la macro sección llevada a cabo con acorde pivote de Gm muy característico en términos modulantes de la obra completando la cadencia completa ii, V, I en la nueva tonalidad de F mayor o dominante con relación a Bb (centro tonal original), apreciamos la interdominante con carácter de aproximación cromática en el compás 14 hacia el relativo menor para luego ejecutar modulación. En cuanto a cadencias carece de cadencia contundente que termine sección, o frase dándole continuidad al discurso por parte del ripieno semejante a como el clarinete recibió el material melódico del principio del tema.

Coda de primera sección

Tabla 17

plan tonal coda primera sección tercer movimiento

24	25	26	27	28	29	30
F	Bb	Dm	Bb	Dm	Bb	Db
F: I	IV	Vi	IV	Vi	IV	VI
31	32	33	34	35	36	
B ^o /f	C7	B ^o	C7	F – C	F	
Vii ^o _{4/3} /V	V7	Vii ^o /V	V7	I – V	I	

Elaboración propia

Descripción: Presenta tonalidad de F, utiliza sustitutos naturales e interdominantes dos para ser exactos como acercamientos cromáticos una en segunda inversión y la otra en estado natural en compases 31 y 34, además en esta parte pasa algo muy particular y es el préstamo modal situado en el compás 29 no muy común de la época. Presenta cadencia Autentica Perfecta del compás 35 al 36 la cual lleva consigo el trino cadencial característico el cual finaliza la primera sección de este movimiento

Introducción sección b

Tabla 18
plan tonal introducción sección B tercer movimiento

37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
F	%	%	%	Gm	%	%	%	D	%	%	%
F:I	-----	-----	----	ii							
				Gm:i	-----	---	-----	V	-----	-----	-----
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	
%	Gm- D7	Gm	Bb	%	Bb7	Eb	Cm	%	C7	F	
-----	i- V7	i									
		Bb:Vi	I	----	V7/IV	IV	ii	-----	V7/V	V	

Elaboración propia

Descripción: Esta sección como se puede a simple vista percibir es una de las más largas en cuanto a numeración de compases se trata, podemos ver que comienza desarrollándose en la dominante de la tonalidad original hasta el compás 41, que como de costumbre el compositor usa el acorde de Gm como acorde pivote para modular de la dominante al relativo menor que se mantiene hasta el compás 51 oes decir 10 compases de prolongación, usando de nuevo el acorde de Gm para volver a la tonalidad original, por el constante movimiento armónico se define que es un estilo de Desarrollo del movimiento hace uso de dos interdominantes una con énfasis hacia la subdominante de Bb en compas 54 y la otra en 58 aludiendo a la dominante de la misma, presenta a su vez dos cadencias, una Auténtica Perfecta del 50 al 51 y la segunda del 58 al 59 como semicadencia terminando la sección en la dominante, esta última claro está con el trino cadencial muy característico en este punto.

Tema b solista

Tabla 19
plan tonal tema B solista tercer movimiento

59	60	61	62	63	64	65
F	Eb – C7/E	F – D7/F#	Gm	F	Bb	%
Bb:V	IV – V _{6/5} /V	V – V _{6/5} /Vi	Vi	V	I	----
66	67	68	69	70	71	72
Eb	F	Eb	F	Gm	A°	Bb
IV	V	IV	V	Vi	Vii°	I

Elaboración propia

Descripción: en el segundo tema del movimiento y último de la obra podemos observar que no hay modulación, se mantuvo en una tonalidad de Bb, por el contrario, si hay uso de interdominantes respectivamente en los compases 60 y 61, una de ellas aludiendo al quinto grado y la otra al sexto o relativo menor. Del compás 66 al 67 aparece la única cadencia Autentica Perfecta de la sección, justificando de esta manera la subdominante que procede la dominante de la cadencia del compás 68.

Coda de segunda sección

Tabla 20
plan tonal coda segunda sección tercer movimiento

73	74	75	76	77	78	79
Bb	Eb	Gm	Eb	Gm	Eb	Gb
Bb: I	IV	Vi	IV	Vi	IV	VI
80	81	82	83	84	85	
E°	F	E°	F	Bb – F	I	
Vii°/V	V	Vii°/V	V	I – V	V	

Elaboración propia

Descripción: Esta última sección tiene una tonalidad de Bb sin presentar modulación alguna.

El uso de interdominantes es claro, con el E° actuando como aproximación cromática de la dominante en dos ocasiones consecuentes. El préstamo modal vuelve a aparecer ya que el material aquí expuesto es similar al de la introducción en donde se expone por primera vez el uso de este recurso. Termina plasmando la última cadencia Autentica Perfecta del compás 84 al 85, y como no resaltar el trino cadencial expuesto en la mayoría de secciones en las que el ripieno fue el protagonista.

Motivos

Es preciso en el análisis morfológico y minucioso de la obra marcar los motivos característicos de la obra, ya que al ser la célula principal nos determinara varios factores, el principal las secciones en las que poco a poco se va desglosando el hermoso material compuesto por el compositor Johann Molter. Para ello se marcarán los compases aparte se ilustrará la imagen correspondiente.

Primer movimiento

Tabla 21

motivos primer movimiento

**NUMERO DE
COMPAS**

ILUSTRACION

1 Y 2

MOTIVO PRINCIPAL

3 Y 4

Motivo alterado terminado en dominante F

36 Y 37

MOTIVO PRINCIPAL EN DOMINANTE CON VARIACIÓN MELÓDICA

38 Y 39

57 Y 58

Re exposición del motivo principal en el relativo menor con leve variación melódica

Musical score for measures 57 and 58. The key signature is G minor (Gm). The score consists of six staves. The first staff is the melody, which features a trill (tr.) in measure 58. A red oval highlights a specific melodic variation in the first staff of measure 58. The second and third staves are accompaniment. The fourth and fifth staves are bass lines. The sixth staff is a double bass line. The score is enclosed in a dashed blue box.

61 Y 62

Re exposición del motivo principal en la dominante con leve variación melódica

Musical score for measures 61 and 62. The key signature is F major (F). The score consists of six staves. The first staff is the melody, which features a trill (tr.) in measure 62. A red oval highlights a specific melodic variation in the first staff of measure 62. The second and third staves are accompaniment. The fourth and fifth staves are bass lines. The sixth staff is a double bass line. The score is enclosed in a dashed blue box.

76 Y 77

MOTIVO PRINCIPAL AUTENTICO

The image shows a musical score for a piece titled "MOTIVO PRINCIPAL AUTENTICO". The score is written on eight staves, with a key signature of one flat (Bb) indicated at the top left. The music is organized into two systems of four staves each. The first system contains the first four staves, and the second system contains the last four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and trills (marked with "tr."). The background of the score is a light blue color.

Elaboración propia

Segundo movimiento

Tabla 22
motivos segundo movimiento

1 Y 2

MOTIVO PRINCIPAL

Chords: Gm, D

Trill: tr

Tempo: LARGO

Time signature: 6/4

Alteration: 5#

Dynamic: f

3 Y 4

Motivo variado terminado en subdominante

Chords: B°, Cm

Trill: tr

Tempo: LARGO

Time signature: 4/4

Alteration: 5#

Dynamic: f

8 Y 9

motivo variado Gm/B⁹ D⁷

6 Gm/B D⁷

10, 11 Y 12

material de motivo Gm/D **material de motivo** D⁷ **material de motivo**

17 Y 18

**MOTIVO PRINCIPAL
AUTENTICO**

A musical score for a piano piece, consisting of five staves. The first staff is the treble clef with a Gm chord symbol above the first measure and a D chord symbol above the second measure. The second, third, and fourth staves are the right hand, each starting with a piano (*p*) dynamic marking. The fifth staff is the left hand, starting with a Gm chord symbol and a piano (*p*) dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with a repeat sign at the end of the first measure.

19 Y 20

**Motivo variado terminado
en subdominante**

A musical score for a piano piece, consisting of five staves. The first staff is the treble clef with a B^o chord symbol above the first measure and a Cm chord symbol above the second measure. The second, third, and fourth staves are the right hand. The fifth staff is the left hand, starting with a B^o chord symbol. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with a repeat sign at the end of the first measure.

36 Y 37

Motivo principal variado

Melódica-mente en el relativo mayor

37

F

B \flat

B \flat

F

6 4 5 3

37

38 Y 39

Motivo variado melódica y rítmicamente

B \flat 7/F

E \flat

B \flat 7

E \flat

40, 41 Y 42

material de motivo F

material de motivo Bb/F 5

material de motivo F

61 Y 62

MOTIVO PRINCIPAL 7 Gm

AUTENTICO 6 D

63 Y 64

Motivo variado terminado en subdominante B° Cm

5 4 8

4 3

B°

68, 69 Y 70

material de motivo material de motivo material de motivo

D Gm/D D7

Elaboración propia

Tercer movimiento

Tabla 23
motivos tercer movimiento

1, 2, 3 Y 4

Pilas de nuevo

MOTIVO PRINCIPAL A MOTIVO PRINCIPAL B

24, 26 Y 28

MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO

Bb Dm Bb Dm B

37, 38, 39 Y
40

MOTIVO PRINCIPAL A EN DOMINANTE **MOTIVO PRINCIPAL A EN DOMINANTE**

41, 42, 43 Y
44

MOTIVO PRINCIPAL A EN RELATIVO MENOR **MOTIVO PRINCIPAL B EN RE ATÍ O MENOR**

Gm

52, 53, 54 Y
55

MOTIVO PRINCIPAL A **MOTIVO PRINCIPAL B**
INVERTIDO

56, 57, 58 Y
59

MOTIVO PRINCIPAL A EN SEGUNDO GRADO **MOTIVO PRINCIPAL B EN DOMINANTE**

65

Musical score for exercise 65, consisting of two staves. The first staff contains two measures of triplets, each marked with a '3' and a slur. The second staff contains two measures of triplets, also marked with a '3' and a slur. The notes are eighth notes.

73, 75 Y 77

Musical score for exercises 73, 75, and 77. The score is divided into three sections, each labeled 'MOTIVO B INVERTIDO Y VARIADO'. The first section is in E-flat major and contains four measures of eighth-note triplets, with a forte 'f' dynamic marking. The second section is in G minor and contains four measures of eighth-note triplets. The third section is in G minor and contains two measures of eighth-note triplets. Each measure is marked with a '3' and a slur. The notes are eighth notes.

Elaboración propia

Textura

En el preciso momento en que queremos hablar sobre la textura de la obra, debemos hacer a su vez la respectiva contextualización, debido a que el simple análisis propio está ligado a un riesgo de la creación de una información posiblemente errada de lo que al estilo Barroco en este caso concierne, para ello nos vamos a referir a un autor quien de hecho trata minuciosamente el estilo y los contextos de una manera precisa y genuina, de quien damos estas agradables referencias es de musicólogo Germano-Estadounidense Manfred F. Bukofzer (1947), quien en su libro *la música en la época barroca de Monteverdi a Bach, más claramente en la página 367 del libro*, cuando se trata el estilo y la forma de esta época, precisa la relación de la forma Concierto con la homofonía de continuo.

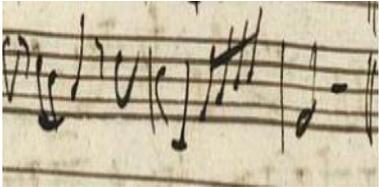
Ya estamos viendo que la textura es homofónica, pero, ¿a qué nos estamos refiriendo con este término? Para ello acudiremos a los conocimientos de otra autora llamada Mónica Acosta Celdrán quien en su tesis de maestría de la universidad de Évora titulada *Estudio interpretativo de los conciertos para fagot, cuerdas y continuo: Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, de Antonio Vivaldi y Concierto en Do Mayor FWVL: C2, de Johann Friedrich Fasch (2014)*. Trata el tema de la homofonía de continuo. Precisando en el capítulo de concierto barroco lo siguiente “sino por el énfasis melódico dado a una parte del violín reforzada uniformemente y al bajo. Esta característica típica de la homofonía de continuo, explica la razón de porque a estas obras se les llama, concierto.” Luego podemos observar según las fuentes que la textura del concierto de Molter obedece a una textura de homofonía de continuo, ya que como lo explica la fagotista Évora y guiándonos del análisis ya que se está desarrollando el tratado de la línea principal reforzado con el continuo se le hace similar al clarinete en D de la época en términos históricos hablando.

Tesitura

Para continuar con la dinámica del trabajo aplicaremos el uso de tablas en este punto para así evidenciar la relatividad entre las tonalidades de la obra original y la adaptación desarrollada en la tesis para optar a maestro en música en cuestión.

Primer movimiento

Tabla 24
tesitura primer movimiento

	TONALIDAD REAL	TONALIDAD CLARINETE EN D	TONALIDAD ADAPTACIÓN
NOTA AGUDA	A6	G6	Bb6
			
NOTA GRAVE	E2	NO APLICA.	F2
		NOTA DE BAJO CONTINUO CLAVE DE F	

Elaboración propia

Segundo movimiento

Tabla 25
tesitura segundo movimiento

	TONALIDAD REAL	TONALIDAD CLARINETE EN D	TONALIDAD ADAPTACIÓN
NOTA AGUDA	G6	F6 	Ab6
NOTA GRAVE	C#2 	NO APLICA. NOTA DE BAJO CONTINUO CLAVE DE F	D2 

Elaboración propia

Tercer movimiento

Tabla 26
tesitura tercer movimiento

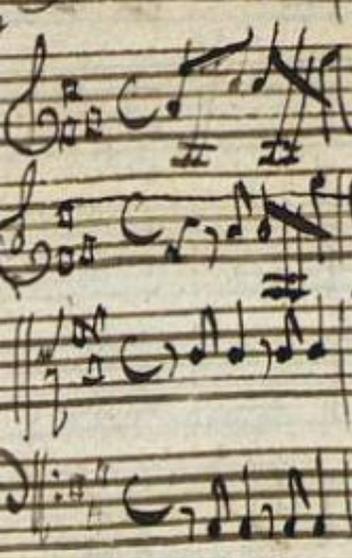
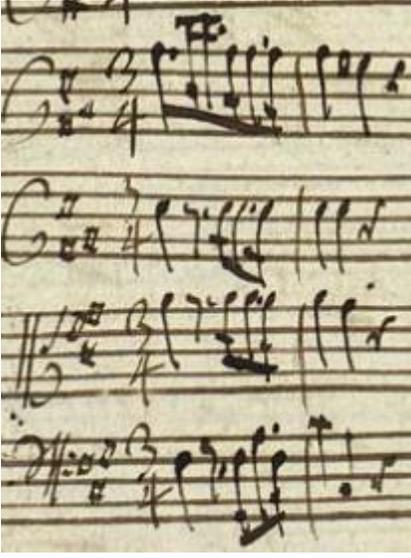
	TONALIDAD REAL	TONALIDAD CLARINETE EN D	TONALIDAD ADAPTACIÓN
NOTA AGUDA	E6	D6	F6
			
NOTA GRAVE	E2	NO APLICA.	F2
		NOTA DE BAJO CONTINUO CLAVE DE F	

Elaboración propia

Métrica

Debido a que la métrica del concierto no posee variación alguna dentro de sus movimientos, el análisis de esta resulta sencilla ya que no hay la necesidad de especificar sucesos específicos dentro de la explicación. A continuación, la tabla de las métricas de cada uno de los movimientos con su respectiva ilustración.

Tabla 27
métrica de la obra

PRIMR MOVIMIENTO	SEGUNDO MOVIMIENTO	TERCER MOVIMIENTO
4/4	3/4	3/8
		

Elaboración propia

Agogica

Al igual que la métrica realmente no presenta la obra cambios abruptos en su agógica especificados en los manuscritos del compositor, por otro lado, proponer una agógica exacta alude hacia el llamado un gran proyecto de investigación, histórica y estilísticamente hablando en relación al compositor, en donde el descubrimiento de pautas, cartas o prólogos escritos por el mismo compositor denoten la información exacta. entonces resulta altamente peligroso proponer a manera de moción pautas sin argumento alguno.

Solamente se pueden proponer directamente relacionado a lo interpretativo breves ritardandos en los finales de los movimientos, demasiado sutiles que sobresalen en el estudio auditivo de muchos conciertos y otros aires de la época.

Tabla 28
agógica de la obra concierto 1 en A mayor de johann Molter

PRIMER MOVIMIENTO	SEGUNDO MOVIMIENTO	TERCER MOVIMIENTO
MODERATO	LARGO	ALLEGRO
Elaboración propia		

Análisis melodía solista

Intensión melódica, fraseo, respiración, clímax, y la contextualización interpretativa de los ornamentos son los aspectos fundamentales para poder entender, abordar e interpretar de manera correcta una obra determinada. A continuación, trataremos estos puntos específicos para dejar las pautas establecidas en lo que conciernen a la interpretación del papel protagónico de la obra principal de esta tesis.

Intensión melódica

Aunque resulte algo complejo idear una metodología parametrizada estándar para la elaboración de un análisis interpretativo de alguna obra en cuestión. Una forma muy genuina de abordar este mismo nos la comparte el profesor de música de la Royal Holloway College de la ciudad de Londres en su libro *musical performance. A Guide to Understanding* John Rink (2002, p.71), encontramos una sección específica que trata el análisis de la línea melódica propone que la línea melódica representada en las notas es totalmente diferente a la interpretación mental ejecutada en la mente del músico ejecutante medida en que la interpretación transcurre, en la mente del músico las notas musicales se convierten en una línea que mentalmente suena mientras se produce la música.

Gracias a este valiosísimo aporte nos vamos a valer de la forma en como Rink realiza las gráficas melódicas al momento de analizar la línea melódica, esto para saber la intensidad del pasaje analizado, a su vez estipularemos las respiraciones sugeridas soportadas ya sean por cambio de material melódico motivicamente hablando o por sugerencia de la armonía al momento de terminar el episodio y dar cabida a otro aspecto totalmente distinto en el desarrollo de la musicalidad. No hablaremos de fraseo como tal ya que en el barroco no se utilizaba ese término precisamente, y como lo es evidente dentro de la partitura la estructuración no es tan cuadrada hablando en términos musicales, sino por el contrario, se percibe más o asemeja a una interacción con libertad, más a manera de virtuosismo de la época o de discurso totalmente independiente a una forma determinada. Refiriéndonos a la Elodia claro está.

A continuación, plasmaremos la representación de la línea melódica del concierto 1 en A mayor de Johann Molter, para terminar de desarrollar el análisis exhaustivo y poder así contar con argumentos interpretativos argumentados en material lineal y armónico, a la hora de reproducir sus maravillosas líneas en pergamino, fruto de una genialidad casi celestial de la época.

Primer movimiento
TEMA A

Dirección melódica descendente mediante el uso de fusas. Material melódico similar al anterior.
Prima el grado conjunto.

Moderato

Clarinete en Mib

Dirección melódica

Dirección melódica descendente patrón principal de corchea con puntillo y dos semicorcheas. priman los saltos de intervalo de quinta y el grado conjunto.

Cl. Mib

uso de apoyatura.

uso de apoyatura.

uso de apoyatura.

V4/3 - I

uso del tresillo descendente con dirección melódica ascendente material melódico

Cl. Mib

uso de apoyatura.

3 3 3 3

similar a la anterior intervención con adición del trino.

Dirección melódica descendente y ascendente con grado conjunto.

V4/3 - I

Cl. Mib

mf

V/V - V

Dirección melódica ascendente, también posee el uso de la corchea con puntillo y fusas con adición de trino. sigue primando el grado conjunto.

Cl. Mib

f

F:V - I

Aparece el uso del seicillo como recurso cadencial con trino característico. con predominancia de grado conjunto.

Cl. Mib

tr

6

tr

cambio de material melódico, a material melódico cadencial o de cierre de sección.

Figura 34 intensidad melódica primer movimiento tema A clarinete solista. Elaboración propia

TEMA B

Dirección melódica estable, con algunos accidentes ascendentes y descendentes. predomina el grado conjunto sin obviar el uso de saltos, aparecen tresillos descendentes y trinos.

Moderato

Clarinete en Mib

Dirección melódica

Dirección melódica tanto ascendente como descendente uso característico del grado conjunto y el ascenso por intervalo terceras.

Cl. Mib

Cl. Mib

V7 - I

Dirección melódica ascendente y descendente, predomina el uso de saltos por arpeggio.

Cl. Mib

Cl. Mib

V7/ii - ii evidente cambio de material melódico de grado conjunto a arpeggio.

Dirección melódica descendente donde prima el grado conjunto

Cl. Mib

Cl. Mib

V - I

cambio de arpeggio a conjunto y descenso de tercera.

Uso evidente de trino cadencial.

Cl. Mib

Cl. Mib

Variación del material melódico de la última intervención del tema B

Cl. Mib

Cl. Mib

Figura 35 intensidad melódica primer movimiento tema B clarinete solista. Elaboración propia

Linea melódica ascendente y descendente sigue predominando el motivo de corchea con puntillo y dos fusas, hay uso de trinos se presentan saltos de cuarta ascendentes y de sextas descendentes.

TEMA C

Moderato

Clarinete en Mib

Dirección melódica

Cl. Mib

Cl. Mib

V7 - I

Trato melódico aumentado rítmicamente en valor de figuras prevalece el movimiento melódico arpegiado del acorde.

foco melódico descendente , prevalece el uso de semicorcheas y grado conjunto.

Cl. Mib

Cl. Mib

V7 - I

Tratamiento melódico basado en saltos de arpegio, hay uso de apoyaturas y tresillos también.

Material melódico cadencial con trino característico

Cl. Mib

Cl. Mib

3 3

material melódico cadencial. Tratamiento melódico basado en saltos de arpegio, hay uso de apoyaturas y tresillos también.

Cl. Mib

Cl. Mib

2

uso de apoyatura. uso de apoyatura.

Material melódico cadencial con trino característico

Cl. Mib

Cl. Mib

3 3

material melódico cadencial.

Figura 36 intensidad melódica primer movimiento tema C clarinete solista. Elaboración propia

Segundo movimiento

TEMA A

EL AIRE ES MUY IMPORTANTE EN ESTE MOVIMIENTO, PARA EVITAR CORTAR LA INTENSIÓN MELÓDICA Y EJECUTAR LOS PASAJES LARGOS.

Largo
Dirección melódica mantenida en B, luego desciende.
presencia del uso de apoyaturas. muy expresivo.

Clarinete en Mib

Dirección melódica

uso de apoyatura. uso de apoyatura.

Dirección melódica en forma de bordado. que sube y baja pero no deja de mantener la aproximación del rango en la nota B. hace presencia uso de trinos y trecillo.

Cl. Mib

Cl. Mib

3

tr

V - I

dirección melódica claramente descendente con ciertos saltos de tercera intercaladamente hablando. hay uso de trinos tresillos y apoyaturas.

Cl. Mib

Cl. Mib

uso de apoyatura.

B: V/iii - iii

Dirección melódica en descenso para luego ascender según el material melódico,

Cl. Mib

Cl. Mib

3 3

V - I6/4

el sentido ascendente de la intensidad melódica sugiera una preparación para el material o recurso cadencial que luego terminara de ejecutar el trino para finalizar la sección, hay uso de seiscillo.

Cl. Mib

Cl. Mib

6

tr

V - I

TEMA B

Dirección melódica mantenida en la nota sol, con uso de bordados, sube y baja con la misma intensidad hacia la nota sol.

Largo

Clarinete en Mib

Dirección melódica

Aparición del intervalo mas distante y la nota mas alta del movimiento. la linea melódica se presenta tanto ascendente como descendente. hay uso del trino.

Cl. Mib

Cl. Mib

V2 - I

Cl. Mib

Cl. Mib

V/ii - ii

La nota sol en este pasaje vuelve a predominar, prima el grado conjunto y hay uso del trino.

Cl. Mib

Cl. Mib

Parte cadencial del tema, en donde termina en el V grado, posee dirección tanto ascendente como descendente de la linea melódica

Cl. Mib

Cl. Mib

V7 - I

iV - V

Figura 37 intensidad melódica segundo movimiento tema B clarinete solista Elaboración propia

CODA

Largo

Claramente tenemos la coda, retomando el material del tema A con una conducción tanto descendente como ascendente. tiene uso del tresillo y apoyaturas. prima el grado conjunto.

Clarinete en Mib

Dirección melódica

Cl. Mib

Cl. Mib

Cl. Mib

Cl. Mib

frase cadencial que concluye el movimiento, el aire se vuelve el factor complejo al tener que abordar las notas largas con una sola respiración. usa el trino como recurso cadencial.

The image displays a musical score for Clarinet in B-flat, divided into three systems. The first system, labeled 'Largo', shows the beginning of the coda with a melodic line in the upper staff and a corresponding melodic direction line in the lower staff. The second system, starting at measure 4, features a melodic line with trills (tr) and triplets (3) and a melodic direction line showing a descent followed by an ascent. The third system, starting at measure 7, concludes the movement with a melodic line featuring trills (tr) and a melodic direction line showing a steady descent. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Figura 39 intensidad melódica segundo movimiento coda Elaboración propia

Tercer movimiento

Dirección melódica ascendente. contiene síncopa.

Largo

TEMA A

Clarinete en Mib

Dirección melódica

V - I

8

Dirección melódica descendente. contiene síncopa.

Cl. Mib

Cl. Mib

V - I

13

Hacen aparición las apoyaturas, contiene sentido descendente para así recrear un mensaje de culminación del tema

Cl. Mib

Cl. Mib

Figura 41 intensidad melódica tercer movimiento tema A clarinete solista Elaboración propia

PUENTE

Intensión melódica manteniéndose en la nota B y después realizando gesto cadencial descendente mente.

Clarinete en Mib

Dirección melódica

8

otas que realiza al material del ripieno.

Cl. Mib

Cl. Mib

Figura 42 intensidad melódica tercer movimiento puente clarinete. Elaboración propia

TEMA B

Línea melódica con sentido ascendente para generar una especie de clímax, el uso del trino en figuras rítmicas pequeñas toma complejo el pasaje.

Clarinete en Mi♭

Dirección melódica



Cl. Mi♭

Cl. Mi♭



mismo sentido melódico que el pasaje anterior, solo cambia el material rítmico de la melodía, cambio de trinos a apoyaturas incluyendo el uso sensibles.

Cl. Mi♭

Cl. Mi♭



Figura 43 intensidad melódica tercer movimiento tema B clarinete solista Elaboración propia

Capítulo IV: Manual de ejercicios para la solución de problemas de las ornamentaciones según el Tratado de Quantz

Después de llevar a cabo un análisis completo de la obra principal del trabajo escrito presente, es preciso de igual manera llevar a cabo el desarrollo de unas pautas respectivas que aluden a una óptimo abarcamiento de pasajes específicos que necesitan ser tratados de manera particular a diferencia de los otros porque exigen una destreza técnica del instrumento un poco más elevada, por lo cual en esta instancia se estipularan las debidas indicaciones para que se puedan llevar a cabo la solución de dichas problemáticas de la mejor manera posible. Teniendo en cuenta el criterio personal para así poder hilvanar las soluciones estipuladas y detalladas con la superación no solo musical sino también personal del interprete que decida seguir con amor y carisma este manual, que a su vez nutrirá sus conocimientos y le ayudara no solo en el abordaje de la obra en cuestión, sino en el diario vivir, para que su experiencia como interprete sea más amena y satisfactoria.

El primer aspecto que se tratara en este breve, pero no menos importante aspecto del documento presente es la manera claro está en cómo deben de ejecutarse las ornamentaciones tales como las apoyaturas y los trinos. Ya que, si bien es sabido, cada estilo y época distintas tienen una manera particular en cuanto a la ejecución de la ornamentación se refiere y como si fuera poco dentro de estas mismas épocas hay corrientes o escuelas que parametrizan la ejecución de estos de una manera totalmente distintas, para ello la fuente que argumentará este manual será el valioso y magnifico tratado de Jühann Joachim Quantz *titulado Método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la musica todo esto ilustrado con ejemplos en ~XXIV tablas grabadas encobre (1752).*

Si bien este documento está inspirado y aplicado al instrumento de la flauta, como hemos señalado anteriormente en el escrito, el clarinete no era el instrumento más popular de la época, por el contrario, estaba comenzando su proceso evolutivo, y hacia las primeras apariciones en el mundo de la música académica, de ahí el concierto de Molter en cuestión como ejemplar de las primeras obras pensadas para este instrumento. El tratado de Quantz a parte de hacer énfasis en temáticas como aspectos técnicos de la flauta, también trata de manera muy óptima el tema de las ornamentaciones, que claramente más que un manual de flauta termina siendo una guía que nutre la interpretación del estilo aplicable a los demás instrumentos. Para ello vamos a tratar tanto como las apoyaturas y los trinos debidamente.

Las apoyaturas

- Son ornamentos que nutren la línea melódica para evitar que esta misma sea simple y poco atractiva, claro está que son disonancias que hacen que el oído del público se divierta y se excite ornamentando un pasaje en específico, no siempre deben estar presentes, es evidente que el uso excesivo de estas también empalagara el finísimo sentido auditivo, de los testigos musicales a quienes sea interpretado.
- Son notas pequeñas que se usan ordinariamente en forma de retardo (nota extraña a la armonía) de la nota anterior, entonces si la nota anterior es más alta que la afectada por la apoyatura, igualmente la apoyatura debe resolverse de manera descendente en consecuencia a la siguiente nota, también ordinariamente se le ponen uno o dos corchetes, por lo general no toma el tiempo de la nota afecta y se tocan de manera breve y ágil,

- Existen dos tipos de apoyaturas las llamadas buenas o apoyaturas en el tiempo también llamadas que se plasmaban en los tiempos fuertes y debían ser atacadas con la lengua, las otras llamadas malas o pasajeras.

- A continuación, una breve ilustración tomada del libro citado anteriormente exactamente extraída de la página 114 del manual de Quantz



Figura 44 apoyaturas 1 sacada de la página 114 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

- podemos observar evidentemente que en este caso ya sea en saltos de tercera con notas del mismo valor no se toma el valor de la nota afectada sino el de la nota anterior como lo muestran las figuras 6 y 10, en el manual exponen la figura 7 y 8 como una advertencia de que es la manera errónea de interpretar el ejemplo anterior,

- las apoyaturas que afectan la nota que anteceden y toman la mitad de su valor son las que caen en tiempo fuerte y van seguidas de una nota larga. Véase a continuación.



Figura 45 apoyaturas 2 sacada de la página 114 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

- En este punto es importantísimo prestar atención, porque existen apoyaturas estilísticamente hablando que toman más de la mitad del valor de la nota que les prosigue y son las que están delante de notas que tienen puntillo, esta misma se divide en 3 partes iguales y dos de las tres partes serán tomadas por la apoyatura como se muestra a continuación.



Figura 46 apoyaturas 3 sacada de la página 115 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

- Como si fuera esto poco existen apoyaturas que toman el valor completo de la nota afectada, en este caso el compás debe ser en octavos y la nota a la que antecede debe estar ligada a otra nota igual como lo muestra la siguiente ilustración.

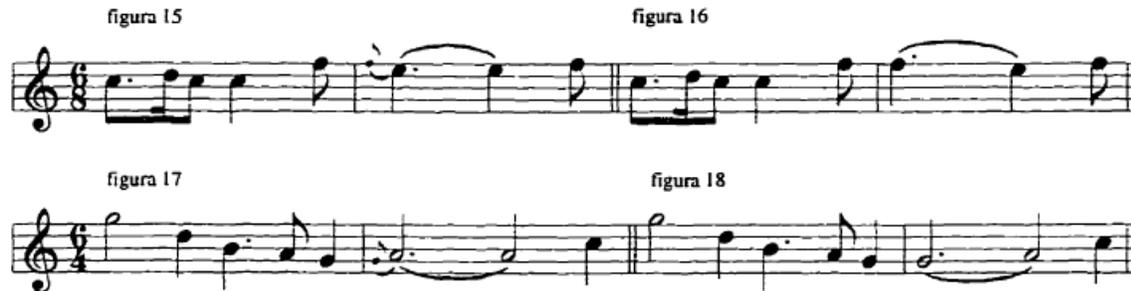


Figura 47 apoyaturas 4 sacada de la página 115 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

- Las apoyaturas que anteceden trinos deben tocarse de manera rápida para evitar que la disonancia se convierta en consonancia, y se pierda así para intentar no arruinar la belleza de la armonía establecida.



Figura 48 apoyaturas 5 sacada de la página 116 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

- También hay casos en los que la apoyatura toma el valor de la nota que antecede y esta misma puede extender su valor a su vez siempre y cuando haya presencia de un silencio seguidamente de la nota afectada, en la siguiente ilustración Quantz muestra el ejemplo y la manera como se interpreta como en los demás ejemplos que anteceden este aspecto



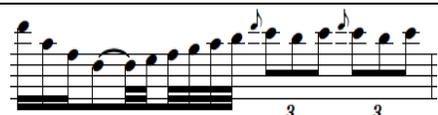
Figura 49 apoyaturas 6 imagen sacada de la página 116 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

Ahora bien, después de exponer la forma en cómo se ejecutan las apoyaturas en diferentes casos asimilaremos las apoyaturas de la obra y seguidamente se ilustrará la forma debida de ejecución. Para seguir con la sinergia de las ilustraciones en otros puntos de la tesis haremos igualmente el plasmado de tablas en donde se evidencian los recursos utilizados y su ejecución.

Primer movimiento

Tabla 29

ejecución de apoyaturas primer movimiento concierto 1 en A mayor de Johann Molter

Compás	Apoyatura	Ejecución
23		
24, 25 y 26 son similares		
74		
79		

Elaboración propia

Segundo movimiento

Tabla 30

ejecución de apoyaturas segundo movimiento concierto 1 en A mayor de Johann Molter

Compás	Apoyatura	Ejecución
20 y 21		
27 y 28		
64		

Elaboración propia

Tercer movimiento

Tabla 31

ejecución de apoyaturas tercer movimiento concierto 1 en A mayor de Johann Molter

Compás	Apoyatura	Ejecución
21		
68, 89, 70 y 71		

Elaboración propia

Los trinos

“Si un instrumentista o un cantante tuviera buen gusto para la ejecución musical pero no supiera tocar bien los trinos, no alcanzaría nunca la perfección en su arte”(Quantz, 1752). Los trinos en la época resaltaban la melodía provocando un resplandor de la misma como lo hacían a su vez las apoyaturas, se decía que el trino en ese entonces era de gran dificultad y según Quantz no todos los instrumentistas podían trinar de manera perfecta con todos los dedos y que parecía ser esto algo más aludido a la contextura física de los tendones que de genialidad instrumental, Pero que se podía lograr con estudio para alcanzar la perfección en su ejecución. También precisa que depende del lugar en donde se ejecute la pieza musical entre más resonancia tenga el sitio el trino lento es el más adecuado, mientras en un sitio con poca reverberación es óptimo para los trinos rápidos. El exceso de lentitud o rapidez en los trinos debe tomarse con mucha precaución ya que puede perder su moderación y su estructura pareja.

- Para la época el trino de intervalo de tercera ya estaba obsoleto, era el de distancia de segunda mayor o segunda menor el que predominaba.
- Para la ejecución perfecta de un trino debe tener la característica de ser parejo a una velocidad constante, para ello el movimiento de los dedos debe ser idéntico una vez se levante y se accione repetidamente.
- Cada trino comienza con una apoyatura que antecede la nota afectada por el trino. la terminación del trino se ayuda de dos pequeñas notas que tienen el valor de las notas que efectúan el trino, casi siempre estas pequeñas notas son señaladas en la partitura, pero cuando no

lo está estipulado hay que sobre entender que hay que agregarlas ya que la un trino sin final se tornaría imperfecto y sin magnificencia.

.la siguiente es la ilustración propuesta por Quantz en su tratado que ejemplifica el trino de manera minuciosa.



Figura 50 de los trinos sacada de la página apoyaturas 6 imagen tomada de la página 125 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

Para terminar la explicación, ya abarcamos la ilustración de cómo se ejecutan los complementos del trino, pero en si el trino debe ser ejecutado según Quantz como lo ilustra en la siguiente ilustración por 8 notas incluyendo la nota establecida con la señalización del ornamento.



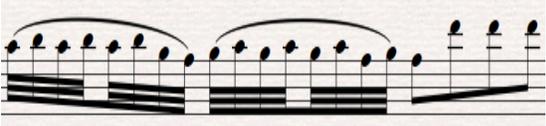
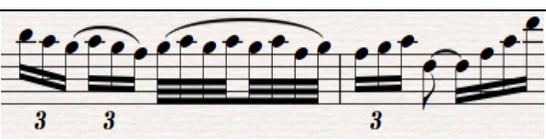
Figura 51 de los trinos sacada de la página apoyaturas 6 imagen tomada de la página 125 de libro método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXVI tablas grabadas en cobre por Jühann Joachim Quantz

Después de haber expuesto de manera correcta el cómo se ejecutan las apoyaturas de manera correcta, abordaremos los trinos de la obra y seguidamente se ilustrará la forma debida de ejecución. Para seguir con el dinamismo de los ejemplos en otros puntos de la tesis haremos

igualmente la construcción de tablas en donde se evidencian los recursos utilizados y su ejecución.

Primer movimiento

Tabla 32
ejecución de trinos primer movimiento concierto 1 en A mayor de Johann Molter

Compás	Trino	Ejecución
29		
33 igual a 34		
35		
46 igual a 47		
56		

64 igual

a 65



75 igual

a 81



Elaboración propia

Segundo movimiento

Tabla 33

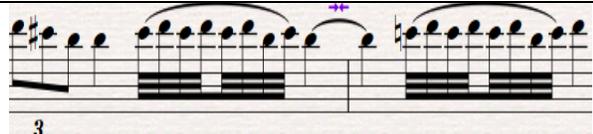
ejecución de trinos segundo movimiento concierto I en A mayor de Johann Molter

Compás

Trino

Ejecución

25 y 26



35



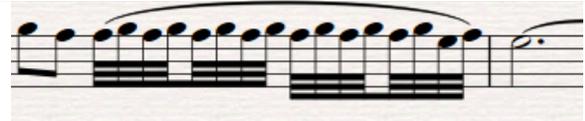
52



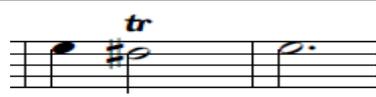
56 y 57



71



74



Elaboración propia

Tercer movimiento

Tabla 34

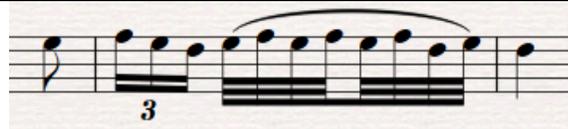
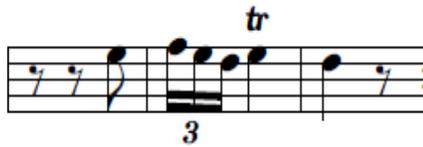
ejecución de trinos tercer movimiento concierto 1 en A mayor de Johann Molter

Compás

Trino

Ejecución

35



50



60 y 61



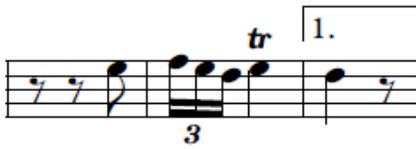
62 y 63



64 y 72



84



Elaboración propia

Capítulo V: Entrevistas sobre temáticas que conciernen al objeto de la tesis

Ya en la culminación del trabajo, es preciso de igual forma acercar el criterio de otros expertos en los temas que de alguna u otra manera van ligados a nuestro trabajo escrito, esto es muy importante porque permitimos no solo consolidar conocimientos desde un solo punto de vista, para ello es necesario hacer el uso de la entrevista como método mediante el cual nutriremos este inciso, los maestros entrevistados a continuación son: el maestro Luis Gabriel Mesa pianista y Doctor en Musicología egresado del programa en ‘Historia y Ciencias de la Música’ de la Universidad de Granada (España). Director de la Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). A su vez también acudiremos a los conocimientos del maestro Christopher Jepperson clarinetista de la universidad de Yale Estados Unidos, actualmente clarinete principal de la sinfónica de Colombia. Y por último el honorable maestro pianista y compositor de la Universidad Francisco José de Caldas German Darío Pérez quien compuso ancestro, una de las obras más prestigiosas que se interpretaran en el recital de Grado perteneciente a esta tesis de grado.

Entrevista n°1: Entrevista a Luis Gabriel Mesa Martínez

Entrevistador: Antonio José Niño Rodríguez.

Primera Pregunta Entrevistador: ¿Podría darme una breve explicación del bambuco desde el siglo XIX hasta hoy desde un punto de vista de las incorporaciones tonales?

Respuesta: Entrevistado: Bambuco es un género que de alguna manera en la historia de Colombia se ha reconocido como de tradición nacional, pues básicamente en el siglo XIX que fue un siglo de nacionalismo por supuesto y es el siglo en el cual muchas repúblicas latinoamericanas se establecen como independientes el bambuco se utilizó como bandera de ese nacionalismo, pero no solamente se practica en Colombia, por ejemplo hay una tradición también importante de bambuco en Yucatán Méjico, en Venezuela, hacia el sur de Colombia de donde yo vengo en Nariño hablamos de una variante del bambuco que es el son sureño, que es muy cercano a lo que los ecuatorianos llaman albazo, entonces hay distintas denominaciones según la región, pero en el caso colombiano se entendió como símbolo nacional en el siglo XIX, hay de hecho documentos escritos que por ahí he leído por ejemplo de alguna carta de Francisco de Paula Santander en épocas de independencia la cual habla sobre el bambuco en el departamento del Cauca, entonces a veces se utilizan esos documentos como para rastrear históricamente que tan viejas son esas referencias en las cuales ya se habla de este tipo de música con nombre propio.

Es una música sesquiáltera digamos que está dentro de esa justa posición de una métrica de tres cuartos (3/4) y una pulsación que a veces se entiende como binaria, digamos como la negra con puntillo de seis octavos (6/8) eso se ha prestado para que haya un montón de disputas sobre cómo escribirlo también, como acentuarlo en la escritura y es porque es la música que originalmente no se escribía necesariamente, lo que pasa es que ya en la tradición de pronto de academizar ciertas prácticas del siglo XIX llegó a escribirse, por ejemplo, hubo un compositor en el siglo XIX que era Manuel María Párraga que escribió un bambuco bajo el Opus 14 de sus publicaciones, lo publicó en Alemania era un bambuco para piano y lo escribió en su caso en tres octavos (3/8), ese es como un ejemplo aislado de mediados del siglo XIX que es como muy

temprano década de 1850, luego tenemos de forma un poco ya más recurrente a compositores como Pedro Morales Pino hacia finales de ese mismo siglo escribiendo también bambucos, él había estudiado aquí en la Academia Nacional de Música en Bogotá y él opta por escribirlos en tres cuartos (3/4) y con una acentuación que no necesariamente en la escritura corresponde en el pulso fuerte del compás a lo que en la realidad se toca, eso generó un montón de discusiones de si esa era una escritura correcta o no, si eso era tal vez una tentativa de plasmar por escrito aquello que no debía escribirse etc., o sea como un montón de debates que hasta ahora se han mantenido vigentes en festivales de música andina, entre compositores etc. Tal vez hoy en día muchos compositores contemporáneos han optado por usar una métrica de seis octavos (6/8) para esa escritura, los hay también aquellos que por tradición conservan la métrica de tres cuartos (3/4) y con la acentuación característica que usaba Pedro Morales Pino, hay quienes dicen que en la práctica al leerlo en una u otra métrica suena diferente, eso genera muchas discusiones.

Entrevistador: ¿Para usted en lo personal?

Entrevistado: En lo personal digamos que por cuestión de practicidad yo generalmente prefiero leer un bambuco en seis octavos (6/8) y con la acentuación en el tiempo fuerte que corresponde, por practicidad, porque si la escritura se presenta como un recurso también para aprender a tocar estas músicas, esas escrituras se las presentas a personas que no han estado previamente expuestas al bambuco, la manera de escribirlo, la acentuación que menciono de seis octavos (6/8) de alguna manera permiten que alguien que no conoce el bambuco si pueda usar esa partitura para reproducir un sonido cercano a como generalmente se hace en teoría, si le pasa una partitura de Pedro Morales Pino a alguien que nunca ha oído bambuco es muy probable que no la toque bien, la acentuación presenta unos desafíos digamos para quien nunca ha escuchado bambuco que genera complicaciones a la hora de leerlo, entonces a mí me parece que pierde la

practicidad de lo que para que es útil una partitura, pero bueno es igual se lo digo a alguien más tradicionalista a esta manera de tocar bambucos un poco a la antigua y de leerlos como antes, por supuesto genera también cierto ruido, entonces no me quiero meter tanto en ese terreno pero digamos que en mi opinión por practicidad yo prefiero leerlo así.

Entrevistador: ¿Y frente a las incorporaciones tonales?

Entrevistado: ¿A qué te refieres como a que sea bambuco dentro del marco de la tonalidad de los occidentales?

Entrevistador: Ajá, o que de pronto ya le meten unas armonías, unas tenciones, unas notas pedales que dan como otros timbres.

Entrevistado: Pues bambucos hay de muchos tipos ¿no?, uno puede escuchar por ejemplo hoy en día bambucos caucanos de tradición indígena y mestiza, por ejemplo, dentro de ensambles de chirimías caucanas utilizando aerófonos y tambores típicos del Cauca y ahí por ejemplo no necesariamente vamos a escuchar ni siquiera afinaciones que tengan que ver con el esquema cromático occidental. Entonces uno encontraría desde ese tipo de variantes, hasta bambucos impregnados de elementos jazzísticos como lo que sucede en la actualidad ¿no? creo que German Darío Pérez fue uno de los compositores que desde los años 80 empezó con mucha fuerza a incorporar como esa fusión con la armonía jazzística y su bambuco Ancestro en esa misma década llegó a ser muy reconocido en festivales como el Mono Núñez y luego en otros espacios y a mí me parece que es algo legítimo ¿no? es decir el bambuco como cualquier otro aire nacional, como cualquier música de cualquier parte del mundo está sujeto a presimir nuevas influencias y eso es parte de la contemporaneidad, eso tiene que suceder.

Entrevistador: Si, porque me comentaba él que cuando él mostró esa obra los antiguos o los puristas, no que es eso una locura, pero entonces ya con el pasar del tiempo Ancestro se vuelve parte de la tradición del bambuco.

Entrevistado: Si, ahí por ejemplo yo citarí algo que hace unas semanas decía mi amigo y colega Ignacio Ramos de Guafa Trio, que le Hacían una entrevista en el Festival de música de Ibagué y le preguntaban un poco sobre que es la tradición y él comentaba precisamente, bueno a veces entendemos como tradición, como algo que está en el pasado, como algo que es objeto de museo y no, tradición es algo que pasa de una generación a otra y dentro de esos tránsitos, hay siempre nuevos elementos, hay innovación, las tradiciones se construyen nunca se detuvieron en un momento preciso porque entonces siempre se tendría que preguntar, bueno en que época se quedó el bambuco que era entre comillas tradicional, porque el que tocaban y grababan en los años 20, esos primeros discos que circulaban por América Latina no sonaba igual al que habrá sonado en el siglo XIX cuando no se grababa si? por qué vamos a decir ahora que ese de los XX si es tradicional, si igual también sonaba distinto al del siglo XIX y por qué habríamos de pretender que el del siglo XXI suene igual al de un siglo atrás, entonces sin tradiciones en constantes transformaciones no tiene por qué convertirse en una obsesión con el pasado.

Segunda Pregunta Entrevistador: Maestro las frases del Bambuco casi siempre deben tener 8 compases de pregunta y 8 de respuesta, ¿cree usted que eso se conserva? O hay algunos Bambucos mochos o cojos como se llaman que no permitan estas disposiciones.

Respuesta Entrevistado: No, eso es una disposición no tanto de bambucos sino de muchas danzas de salón que vienen también desde las raides europeas, uno podría establecer como esa estructura y hacer un conteo de compases en valeses del siglo XIX de Johann Strauss o compositores de Europa como Emile Waldteufel y uno puede encontrar ese mismo esquema, es

más si uno compara no solo bambucos sino también pasillos colombianos con esos vales de Europa, uno va a encontrar a veces casi que la misma estructura, hasta las mismas modulaciones muchas veces y eso es porque claro vienen de tradiciones compartidas que de forma gradual se han venido asimilando en distintas partes del mundo, también en torno a una tras nacionalidad detrás de como muchas de estas prácticas han identificado a muchos territorios en Europa, en América y por todo el planeta, pero ese es un esquema tal vez que tiene que ver con prácticas de danzas de salón del siglo XIX que se conservaron por supuesto en buena parte del XX pero que hoy por hoy ya no necesariamente aplica, es decir uno podría hablar de bambucos desde muchas otras perspectivas formales, ya que citábamos a German Darío o a otros como Lucas Saboya, lo va encontrar el bambuco más como un recurso que nos lleva a reconocer cierto patrón rítmico, cierto fraseo en la melodía, pero no necesariamente esquematizado porque tengas en un determinado número de compases, creería que eso ya desde muchas generaciones atrás no aplica, pasa como con muchas otras músicas digamos que uno ve los nacionalismos no solo colombianos sino de Europa del mismo siglo XIX, lo que hicieron los rusos, lo que hicieron los españoles, los nórdicos, los checos que tomaban como referencias de danzas nacionales pero las convertían en opera, en sinfonía en música de cámara etc., ellos también buscaban el recurso pero no necesariamente se mantenían en una forma rígida de danza de salón, transformaban eso es decir que no es una novedad tampoco.

Entrevistador: Ahí volvemos a lo que la tradición siempre evoluciona.

Entrevistado: Si, está en constante cambio claro.

Tercera Pregunta Entrevistador: ¿Maestro qué opina usted acerca de la colonización, como, por ejemplo, en este caso el clarinete en el Bambuco? O sea, en este caso no es un instrumento netamente andino colombiano, pero se presta para hacer la interpretación, de que

con instrumento europeo se toque música de acá, por ejemplo, un Fagot tocando un pasillo o un bambuco.

Respuesta: Si, me parece perfectamente válido, es decir el instrumento es eso: instrumento, es decir una herramienta para comunicar música en este caso. Pensémoslo un poco como si fuera una voz, como si estuviéramos hablando de idiomas, es decir el hecho de que yo tenga una voz colombiana que habla español, por ejemplo, ¿debería cohibirme de aprender otra lengua? ¿Y de pronunciarla y de asimilarla a mi modo? No, es decir si el poder de mi voz es comunicar a través del lenguaje y si yo puedo aprender otros lenguajes pues esa es mi voz y si yo aprendo Ruso y lo hablo con acento colombiano o pastuso o lo que corresponda pues ese soy yo, si el instrumento en música cumple las veces de herramienta para comunicar también, lo que pasa es que música es otro tipo de lenguaje, entonces muchos timbres instrumentales pueden utilizarse para muchas cosas, o sea quien va a decirnos cuál es la pauta en lo que sí o en lo que no, lo que tú dices la guitarra en últimas es un instrumento de España, entonces y si uno le ve sus raíces pues va más allá de la Península Ibérica entonces que hoy en día a veces nos obsesionemos de que la cuerda pulsada es el sonido hispano, hispanoamericano también, que bandola, tiple y guitarra son los autorizados entre comillas para tocar bambuco por ejemplo o música andina colombiana y que nos escandalicemos porque de pronto algún ensamble le metió clarinete le metió fagot le metió batería, guitarra eléctrica etc., eso por supuesto lo que hace es delatar actitudes que tenemos bastante conservadoras frente a como estamos acostumbrados a escuchar ciertas músicas que se ha de pronto tocado y grabado en ciertos formatos más que otros entonces el cambio nos choca, pero no significa que no está bien hacerlo, yo creo que los festivales de música andina colombiana han sido muy buen ejemplo de ello, de la tal esa transformación; alguna vez cuando creo que fue el trío palos y cuerdas que en un festival del Mono Núñez llevaron a la final del

concurso bandola eléctrica, tiple eléctrico y guitarra eléctrica, cuando en las eliminatorias habían usado los instrumentos en versión acústica, entonces están en su derecho de hacerlo, es un buen discurso, un buen pronunciamiento, ahora el público por supuesto se dividió se escandalizó, les dijeron eso ya no es música andina colombiana etc., eso es otra cosa; yo creo que el debate siempre va a estar, pensemos en como hoy en día ¿por qué no nos escandalizamos por tocar a Johann Sebastián Bach en piano moderno cuando no eran los instrumentos que el comúnmente utilizaba?, a pesar de que él llega a conocer el piano forte en sus versiones tempranas y Johann Sebastián Bach tocaba clavecín, entonces si nos vamos a poner con esa obsesión entonces que nos prohíban tocar Johann Sebastián Bach en piano, entonces si nos ponemos obsesivos con la interpretación histórica de como la tocó el compositor en su primera versión, no las podríamos tocar tampoco bien entre comillas si se piensa como tocarlas bien tocarlas igual a como su punto de origen, uno nunca va a tocar como se tocó en ese momento histórico por más que nos informemos lo cual está bien, existe una línea de trabajo que es la interpretación histórica de la música muy valiosa por supuesto pero hay que partir de la realidad, tenemos otro oído, hemos escuchado muchas otras cosas en el siglo XXI y tenemos otros recursos, estamos en todo el derecho de tocar las músicas acordes con nuestra época también.

Cuarta Pregunta Entrevistador: Maestro, ¿cómo define usted desde su punto de vista personal la música andina colombiana?

Respuesta: Creo que hemos caído en algunas generalizaciones cuando se trata de etiquetar músicas y eso nos pasa en Colombia, nos pasa en América Latina. Aquí en Colombia cuando pensamos en la andina colombiana casi que se ha formado un estereotipo alrededor de los repertorios y formatos que comúnmente escuchamos en festivales de fuertes tradiciones, como el

Mono Núñez en Ginebra Valle, por ejemplo el formato de trio típico de bandola, tiple y guitarra; pero en mi caso viniendo de Nariño por ejemplo si bien también uno encuentra ese formato y en mi misma familia pues mis hermanos tocaban en un trio de bandola, tiple y guitarra también en Nariño por ejemplo se toca música andina utilizando charango, zamponas, quenas, bombo leguero, otros instrumentos que nos conectan mucho con otras tradiciones andinas del resto de Suramérica, en Cauca también hay otros formatos como las chirimías y hay distintas maneras de hacer música andina colombiana pero casi que hemos generalizado una sola manera de verla y hemos categorizado cuáles son los ritmos andinos y cuáles no, por ejemplo tú vas a Mono Núñez y si vas a concursar te dicen cuáles son los ritmos que si se admiten y cuales no en el concurso, entonces está bambuco, pasillo, torbellino y guabina que uno entiende que son de tradición andina amplia en Colombia, pero por ejemplo, también se admite el foxtrot, el polka que son ritmos foráneos, lo que pasa es que se han asimilado también como parte de nuestra música y eso está bien, pero entonces uno dice por qué no aceptan bolero, por qué no aceptan tango, por qué no aceptan otros que también se han asimilado, por ejemplo tanto en Antioquia como en Nariño el tango es importantísimo y hay muchos compositores locales de región andina en esos departamentos que han hecho muchos tangos, pero no puedes concursar con tango en Mono Núñez pero si con Polka, entonces todo eso genera un montón de preguntas no? de realmente cuales son los límites de lo que etiquetamos como andino y lo que no. Y, peor aún, si uno piensa el contexto de otras partes de América del Sur cuando hablas por ejemplo de música andina, eh no. es más, incluso le puedes decir a un colombiano música andina y si no es de este círculo de los que van al Mono Núñez y esto, puede que piense inmediatamente en ni siquiera en su propio país sino que piensa en un peruano en las montañas tocando quena o piensa en el prototipo del boliviano o el grupo chileno ¿sí? entonces como que hay todo un imaginario de la música andina

a nivel suramericano que a veces difiere del imaginario que hemos construido los músicos aquí en Colombia. Y en ese sentido me parece que, hace un momento decía yo una frase que era como generalizar invisibilizaba un poco las diversidades también, es lo que nos sucede cuando nos obsesionamos con etiqueta de una sola manera y desde una sola perspectiva en cualquier parte.

Entrevistador: ¿O de pronto para etiquetar es delimitar también no?

Entrevistado: Claro, y son delimitaciones a veces cerradas porque son o sea si pensamos solo en Colombia y en música andina, cada departamento y dentro de cada departamento, cada provincia, cada municipio tienen sus particularidades. Solo en Nariño la manera en que tocas un sureño no es la misma en los distintos pueblos con respecto a cómo la tocan las orquestas urbanas en Pasto, entonces de ahí solo ahí ya hay una diferencia grande.

Quinta Pregunta Entrevistador: Maestro en sus investigaciones musicológicas, hemos encontrado pues que ha investigado compositores como Maruja Eugenia Inestrosa y otros en los cuales de pronto ha encontrado bambucos ¿cierto? Que realmente en Nariño lo llaman son sureño, algunos bambucos, entonces cuéntame un poquito acerca de cómo se percibe allá el bambuco, la interpretación.

Respuesta: Yo he investigado historia de la música en Nariño y particularmente en la obra de tres (3) compositores que son: María Eugenia Inestrosa, Luis Enrique Nieto y actualmente Plinio Herrera Timarán que era bandolista, pero ninguno de ellos escribió composiciones que ellos mismos categorizaron como son sureño, si escribieron bambucos los tres, bueno Luis Enrique no los escribía él era de tradición oral pero compuso bambucos; A veces el solo hecho de ser bambucos de Nariño se ha prestado para que equivocadamente los etiqueten como son sureño, porque no todos lo son, es decir el son sureño es una variante del bambuco, pero es un término que casi que ha armado sus propias características, sus propios rasgos desde los años sesenta, en

los años sesenta hubo un compositor nariñense que era Tomas Urbano que compuso una obra a la que llamó Son Sureño y desde él le decimos son sureños a unos tipos de bambucos que digamos que conservan la rítmica del bambuco, eh tiene otro saborcito, tal vez en la manera como se acentúa a la hora de tocarlo no es tal cual como se toca bambuco en otras partes de Colombia, pero es el mismo patrón rítmico en cierta medida, pero por ejemplo, tiene más bien mucha cercanía con lo que los ecuatorianos llaman albazo, el son sureño de Nariño y el albazo ecuatoriano tienen ritmo muy cercano al bambuco, pero por ejemplo tienen estribillo, el estribillo hay como el canto de una estrofa el estribillo tiene un arpeggio generalmente en modo menor que es típico de albazos ecuatorianos y de son sureños nariñenses, ese casi siempre lo vas a encontrar y además es muy común que las melodías recurran a elementos pentatónicos, eso lo hacen contra recurrentemente músicas ecuatorianas no solo en albazo sino en aires binarios como el San Juanito o en otras músicas del Ecuador como el yaraví por ejemplo y lo encuentras en son sureño nariñense, utilizar escala pentatónica en lugar de utilizar todos los otros recursos diatónicos y cromáticos que encuentras en otros bambucos del resto del país. Entonces es interesante porque eso le da como un sello también muy característico de esa región fronteriza entre el sur de Colombia y Ecuador; hay un bambuco que es mucho más viejo que el son sureño que mencionaba de Tomas Burbano, pero que curiosamente uno podría decir que cumple con las características de un típico son sureño y es el bambuco La Guaneña muy característico de Nariño, lo reconocen los nariñenses como su himno folclórico la Guaneña, en Ecuador también se escucha, también se toca, eh a veces hay discusiones de cual realmente cual es el origen porque estas músicas son tan antiguas que es difícil rastrear exactamente quien las compuso o de donde surgieron, pero digamos que los Nariñenses entienden a La Guaneña como un bambuco propio y representativo incluso lo remontan a épocas de independencia a principios del siglo

XIX. Eh pero por ejemplo Guaneña es pentatónica, tiene el típico estribillo del albazo ecuatoriano se toca con ritmo de bambuco y los nariñenses pues por tradición la tocan también con esa acentuación característica de cómo se toca muy localmente el bambuco, suena muy sureña, entonces uno prácticamente podría decir anacrónicamente hablando que ese es un son sureño lo que pasa es que en esa época no se usaba el término, en otras palabras es como si existiera una variante del bambuco muy cercana al albazo de los ecuatorianos o prácticamente el mismo albazo de los ecuatorianos que se practica en Nariño y que desde los 60 por Tomas Burbano le decimos son sureño.

Entrevistador: Como una ensalada de muchas cosas.

Sexta Pregunta Entrevistador: Maestro su merced ¿ha compuesto algún bambuco y si es así como prefiere desarrollarlos estructuralmente y armónicamente hablando?

Respuesta Entrevistado: No, no he compuesto ningún bambuco, si me metí un poquito en música andina colombiana digamos yo no soy compositor en sí, he experimentado un poquito escribiendo mi propia música pues de mi formación temprana, yo de adolescente escribí algunas obras pero particularmente en ritmo de pasillo y bambuco de pronto pues fue uno de esos aires que estuve familiarizado y como te decía lo escuchaba mucho en casa porque mis hermanos tenían un trio que era el trio Nuevo Amanecer que eran ellos dos y un guitarrista fuera de la familia que integró este ensamble con ellos, pero crecí escuchando mucho bambuco de pronto puede haber algún vestigio de esa influencia en algunas de las cosas que yo escribí cuando quería componer también en la universidad, en esos contextos como de formación pero expresamente intencionalmente no lo hice.

Entrevistador: Y al momento de rescatar obras en sus investigaciones ¿las ha dejado así originales o le ha tocado darle su toque?

Entrevistado: Si intervengo porque si bien no le di continuidad a una vocación de compositor en sí, sí que me he mantenido activo como arreglista al hacer investigaciones sobre músicos nariñenses tanto en las obras de Maruja Inestrosa, como de Luis Enrique Nieto, como de Plinio Herrera que es quien trabajo actualmente, había bambucos de por medio y sí yo intervine yo escribí los arreglos pensando en el ensamble instrumental que yo armé para grabar nuevos discos con las obras de esos compositores. En el caso de Maruja Inestrosa por ejemplo en el libro hice una transcripción del bambuco La Molienda que ella compuso y como tenía el manuscrito original, ella lo escribió en tres cuartos (3/4) y en la modalidad que lo habría escrito Pedro Morales Pino, respeté esa parte pura y simplemente la transcribí de hecho esa no la grabé entonces la mantuve tal cual y en el libro aparece escrita en tres cuartos (3/4), pero cuando arreglé Chambú de Luis Enrique Nieto que es un bambuco más famoso ahí sí use seis octavos (6/8) moví la acentuación como te comentaba hace algún momento donde corresponde el pulso fuerte lleva el compás y lo adapté para un octeto que yo armé que se llama Nietos del Clavel Rojo que tenía formato de flauta, violín, bajo, tiple, dos voces, cuatro llanero y piano entonces para ese formato adapté y lo escribí si interviniendo desde mi perspectiva también.

Entrevistador: No necesitas un clarinetista jajaja

Entrevistado: Sería chévere yo nunca he tocado con un clarinetista, sería un placer hacerlo. Hubo un no recuerdo el nombre de este clarinetista que estuvo en el último Mono Núñez, increíble porque es verdad que es un timbre bien interesante de ver enlazar en la música andina colombiana, ¿Guillermo Marín tal vez?

Entrevistador: Uff, él es el principal ahorita de la filarmónica.

Entrevistado: Eso, lo conocí en el último Mono Núñez y fue increíble, también estuvo en la final por supuesto llegó casi a la última instancia parecía se iba a llevar el premio.

Entrevistador: Pero no ganó, no ganó.

Entrevistado: Para mí lo ganaba estaba increíble, pero fue un trabajo muy interesante porque claro personajes que vienen de una formación clásica pero que igual se empapan de música colombiana.

Entrevistador: lo que hablábamos de la colonización, o sea de que el no, por el hecho de ser clarinetista, entonces si podía transmitir ese lenguaje de la música colombiana como le deparaba en su momento.

Entrevistado: Su propuesta interpretativa impecable, me encantó.

Séptima Pregunta Entrevistador: ¿Podría darme usted unos referentes teóricos que traten acerca del bambuco para enriquecer un poco más mi documento?

Respuesta Entrevistado: Bueno uno Carlos Miñán Vasco lo mencionaba como un autor que de hecho escribió un artículo muy interesante que da cuenta como de un sondeo histórico de los orígenes del bambuco, o al menos de las fuentes documentales que hablan del bambuco en el siglo XIX incluso con un mapa que te va mostrando en el mapa colombiano en qué fecha y en qué parte fueron apareciendo esos distintos documentos, él es uno. Hubo un extranjero también que se llama John Farni, él escribió artículo también rastreando como esos antecedentes históricos del bambuco, entonces esos dos (2) yo los utilizaría como un buen punto de partida. Ahora investigar historia de la música en Hispanoamérica existe una fuente muy importante que es El Diccionario de la Música Española Hispanoamericana, no todas las bibliotecas lo tienen no sé si tal vez en Luis Ángel Arango lo puedas encontrar, pero son diez (10) volúmenes en los cuales, si tú te vas por palabras porque es un diccionario, te vas a bambuco, o te vas a Colombia,

o te vas por términos que vayas buscando que te permitan profundizar un poco más, ahí vas a encontrar artículos muy interesantes y al final de cada uno de ellos están algunas fuentes bibliográficas complementarias que te van a ayudar. Está por supuesto el trabajo investigativo de Manuel Bernal Martínez él es bandolista y es también musicólogo, completó su programa de maestría y musicología en la Nacional y él ha escrito sobre el bambuco también entonces lo puedes buscar, en línea hay algún artículo disponible que él escribió sobre el bambuco que lo puedes encontrar fácilmente y por supuesto Carolina Santamaría ella es etnomusicóloga y ella tiene un artículo muy interesante que se llama El Bambuco y Los Saberes Mestizos, en ese artículo ella por ejemplo esta relación que hacíamos desde lo teórico, de la métrica y de toda la discusión de que si tres cuartos (3/4) que si seis octavos (6/8) se trae a relación muy buen balance ahí y de las discusiones que tuvieron lugar en el siglo XX al respecto entonces creo que lo puedes utilizar también.

Octava Pregunta Entrevistador: Maestro podría darme un breve contexto acerca del estilo o periodo llamado barroco y que pasaba también con respecto a los recursos compositivos de esta época.

Respuesta: Bueno, cuando usamos y aquí volvemos al asunto de etiquetar, pero las etiquetas son necesarias, entonces barroco generalmente en la historia de la música lo categorizamos con un periodo muy amplio que podría encontrar sus raíces en los últimos años del siglo XVI, es decir cuando estamos transitando desde finales del renacimiento hacia un cambio de ciertas aptitudes de como componer música desde los años 1.570 en adelante aproximadamente y a veces se utiliza como una fecha, pero eso es algo tentativo pero se utiliza como una fecha de finalización la muerte de Johan Sebastián Bach que además coincide justo con la mitad del siglo XVIII 1.750, entonces es amplio y por lo tanto no es una sola corriente estética, hay muchos

elementos hay muchas fases y también varía según el territorio, porque no es lo mismo hablar de barroco italiano que de barroco francés, alemán incluso hispanoamericano, se puede hablar de barroco hispanoamericano porque estamos en pleno contexto colonial, entonces si uno piensa en las manifestaciones tal vez más tempranas de un barroco temprano a finales del siglo XVI, yo lo asociaría mucho con lo que sucede en la escena florentina en Italia cuando existió por ejemplo la famosa camerata florentina estos intelectuales, artistas, poetas, músicos que se reunían en Florencia para hablar sobre las nuevas músicas y por ejemplo en esas nuevas músicas uno de los recursos principales era como empezar a acompañar cantantes solistas con continuo, el uso del continuo casi que se vuelve un símbolo de transición desde la música renacentista donde por ejemplo, todavía estaba muy vigente la polifonía a capela del renacimiento a música acompañada por continuistas que es algo muy característico del barroco temprano, no solo con cantantes sino también con instrumentistas, por ejemplo el típico formato de dos (2) violines o dos (2) flautas y continuo que es la famosa trio sonata, del barroco también es algo que con los años se va a establecer casi que como un canon, entonces está por una parte eso, está por otra parte el nacimiento de la ópera, la ópera diría yo que también es un género que podemos identificar con el barroco temprano, la discuten compositores como Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri, Jacopo Peri en el contexto de la camerata florentina y luego llega a su esplendor en los primeros años del siglo XVII con Claudio Monteverdi por ejemplo con el famoso Orfeo que fue su primera gran producción, entonces hay barroco desde esa perspectiva temprana en la transición hacia el siglo XVII, hay una generación más allá que es la de por ejemplo Arcangelo Corelli escribiendo concertos para no solamente solista y orquesta sino también para un grupo de solistas o concertinos y la orquesta completa, entonces la música instrumental está teniendo también un auge muy importante en el barroco, esta también las tocatas para teclado de Frescobaldi, tantas

cosas que sucedieron que le dieron al instrumental un protagonismo que de pronto antes no tenía, pero sobre todo a veces cuando pensamos hoy en día en barroco inmediatamente casi que pensamos en Johann Sebastián Bach, Antonio Vivaldi y Hendel porque en efecto fueron compositores que consolidaron ese punto de cierre tal vez de una serie de generaciones que venían aportando a todas estas nuevas músicas, hasta que en la primera mitad del siglo XVIII que es cuando están vivos estos tres ya empezamos a encontrar un lenguaje muy maduro en composición tanto instrumental como vocal, por ejemplo los recursos tan complejos del contrapunto en la generación de Johann Sebastián Bach sus fugas, las óperas escritas para los grandes solistas castrados en el contexto de Hendel, los grandes conciertos no solo para violín solista sino también para muchos otros instrumentos acompañados por orquesta en el caso de Vivaldi, es como si viéramos en esa primera mitad del XVIII un clímax de muchas prácticas que estaban llegando a una madures teórica, estética, compositiva, hay ya tratados de como tocar ciertos instrumentos etc. Y por último eso lo entendemos como algo que paralelamente está sucediendo en Europa mientras América está siendo colonizada entonces evidentemente si uno habla de barroco tiene que hablar del barroco hispanoamericano porque en esos mismos siglos XVI a XVIII estamos aquí en pleno contexto virreinal, se están estableciendo palacios virreinales en ciudades como Lima, México, nuestra ciudad Santa Fe fue en su momento la capital de del virreinato del Nuevo Reino de Granada, entonces digamos que hay ciudades que están teniendo el establecimiento de universidades, catedrales, palacio virreinal y por supuesto con todo eso llega música y que música llega? Pues gran parte de lo que está sucediendo en Europa sumado a lo que está sucediendo con los procesos de mestizaje en nuestras músicas americanas, entonces hay un barroco hispanoamericano que también es fascinante de estudiar y que en algunos aspectos coinciden con el europeo, pero en otros es propio también porque es mestizo.

Novena Pregunta Entrevistador: Maestro en mi trabajo de grado se centra un poco más hacia los recursos técnicos que resuelven problemáticas por carencias de factores fundamentales para la interpretación de ciertas obras, desde su punto de vista, ¿está bien cambiar el tono de una obra por motivo de facilidad técnica de los instrumentos reemplazantes? O ¿está bien reemplazar algunos instrumentos? o caigo en algo grotesco por decirlo así y abrupto para la tradición, o no tradición, sino como la interpretación de una obra como se debe hacer.

Respuesta Entrevistado: Pues yo creo que con algunas de las respuestas que daba antes, queda claro que mi posición como músico y como musicólogo de ninguna manera es purista respecto a la obsesión con el origen, el formato original, la tonalidad original, es decir, hay cuestiones más importantes que mientras tengan una justificación pues las hacemos y ya está.

Entrevistador: Si no hay un clarinete en Re porque ya no se encuentra o no es muy usual, usar el Mi bemol.

Entrevistado: Si, es que pensemos nada más por ejemplo en compositores de nuestra historia, por ejemplo José María Ponce de León que era un compositor de Bogotá del siglo XIX, el escribe algunas de las primeras, escribe las primeras óperas colombianas, estamos hablando de segunda mitad del siglo XIX y si uno ve su partitura orquestal en esas óperas tempranas, por ejemplo usaba saxofón y en otras óperas de ese estilo porque él escribió como en un estilo altamente fundamentado en bellcantismo italiano por ejemplo y en otras prácticas que llegaban en su momento, no se había usado saxofón en esa misma intensidad en Italia, pero aquí en Bogotá al parecer había un saxofonista y no había otros instrumentos pues él dijo escribo mi orquestación usando saxofón y esa es la realidad de Bogotá de ese momento y si la realidad en Pamplona, si la realidad en Pasto, si la realidad en cualquier contexto nos obliga a explorar otros recursos el resultado me parece que es algo genuino que representa esa coyuntura, qué más da

desde mi punto de vista de esta insistencia en mantener esquemas de pureza o de creer que lo legítimo es seguir al pie de la letra lo que dice un documento, no tiene validez, hay que justificar siempre el por qué no tomar decisiones arbitrarias.

Entrevistador: ¡Como que lo hice porque quise!

Entrevistado: Si, siempre debe haber como algún respaldo ¿no? es decir, puede que, si sea porque quise, pero entonces que me motiva a hacerlo, por ejemplo, yo cuando hice mis arreglos de la música de Luis Enrique Nieto yo metí cuatro llanero ahí, ¿porque? ¡Si porque quise sí! pero también porque dentro de los, me refiero a que Luis Enrique Nieto no usaba cuatro llanero porque ese instrumento no es común en Pasto, pero si utilizaba una sección de cuerdas pulsadas y entre los músicos que cuando yo escribí este libro y cuando yo hice ese disco querían colaborar conmigo yo tenía un excelente cuatrista, como no habría de incorporarlo en mi ensamble, además estamos hablando también de una reinterpretación en ningún momento estamos hablando de hacer una interpretación pura e histórica que va a sonar como sonó lo que hizo este compositor en tal año, estamos hablando de una búsqueda nueva.

Entrevistador: Y yo creo que para que se haga eso que tu acabas de decir tendríamos que devolver el tiempo para que sea tal cual, eso es imposible, desde la misma fecha en que ya se tocó ya no es la misma.

Entrevistado: Y pensemos en lo que significa la palabra en sí interpretación, es decir interpretar no es replicar, no es emular, no es imitar, interpretar implica que hay una individualidad y si uno interpreta entonces uno está en todo su derecho de proponer.

Decima Pregunta Entrevistador: ¿Maestro había algún tip de interpretación de cómo se tocaban las figuras rítmicas en el entonces, es como un tratado? O sea, las negras porato, las

corcheas cuando se ligan ¿por qué? Los compositores no ponían mucho que ligaduras, que articulaciones, sino que eran solo notas y ya, como por el contexto.

Respuesta Entrevistado: Si, yo creo que ahí dependiendo del instrumento habría que recurrir a los tratados que en su momento histórico, digamos si uno quiere ser muy riguroso, porque lo que yo estaba diciendo de ser propositivo no significa que no me importe la historia y el estilo, no, lo que pasa es que uno tendría que ser muy riguroso y por ejemplo si estamos hablando te hablaba hace un momento de Giulio Caccini por ejemplo, él escribió un tratado que se llama las nuevas músicas y en ese tratado estamos hablando de los primeros años del siglo XVII y uno puede ver como se pronuncia él en términos de articulación, en términos de la dicción del poema cuando se canta etc., entonces si dependiendo del instrumento, dependiendo de la época pues vale la pena que uno haga una revisión de tratados de interpretación, tratados teóricos también que se hacen alrededor de las obras y los estilos que uno está tocando, eso es cuestión de ser un o interprete

Entrevistador: Sería como acercarme a un estudio de clarinete que me diga este es el tratado como para que me guíe más.

Entrevistado: Sí, dependiendo del repertorio que vas a tocar entonces ver si en esa época exista algún material teórico práctico que ayude a entender esos recursos, que si lo que yo decía antes no significa que no haya una buena valoración de lo que es tocar históricamente informándose, se puede hacer por supuesto y es válido e importante.

Onceava Pregunta Entrevistador: ¿Podría hablarme del contexto social?, de que pasaba en el barroco con los países allí afectados donde se gesta la música de ese etilo.

RESPUESTA: Pero en algún territorio específico, porque eso es muy distinto según el territorio no? es decir, puedo dar algunas referencias por ejemplo de cosas que están sucediendo si pensamos en barroco francés y pensamos por ejemplo en lo que sucedía con la monarquía absolutista ¿no? Luis XIV por ejemplo que fue uno de los grandes exponentes de una política que invirtió mucho en las artes pero en las artes no para Francia como reino sino para él, para su palacio de Versalles, para tener sus espectáculos privados, sus shows de danza porque a él le gustaba el baile etc., entonces uno puede hablar de un contexto social ante todo jerarquizado de pronto esa sea una palabra que yo podría utilizar para generalizar o globalizar jerarquías en las cuales definitivamente las discusiones música y poder nos dicen mucho sobre esas figuras que llegaron a ser dominantes bajo ciertos privilegios, como el contexto de Luis XIV en Francia o más adelante el contexto de Federico El Grande de Prusia por ejemplo, que también tenía bajo su dominio a muchos artistas que hacían arte a su servicio, a su gusto específicamente, esto no solamente pasa en el marco del barroco sino en buena parte del siglo XVIII llegando a lo que categorizaríamos como clasicismo en épocas de Hitler.

Entrevistador: Pero entonces ya después en vez de reinados pasa como a familias importantes.

Entrevistado: Sí, digamos que los reinos se mantienen por supuesto en algunos contextos, pero si es verdad que una transición importante sobre todo ya en la transición del siglo XIX, el siglo XIX sobre todo desde el marco de compositores como Beethoven que lograron como desprenderse muchísimo de ese esquema del mecenazgo, del patrón que pagaba para tener las artes exclusivamente en su palacio, Beethoven se mantiene ya como un artista mucho más independiente el cual vemos se da el lujo de escoger para quien escribe y que tipo de música va a escribir y luego en el siglo XIX si vemos más autonomía, vemos que ya por ejemplo Francia

después de la revolución que había sido antes esquematizada por esos paradigmas de los grandes mecenas etc., desde la realeza, ahora ya no con realeza pero si con familias burguesas que tienen los recursos para financiar a sus propios artistas

Entrevistador: Entonces digamos que podría decirse que en ese entonces los compositores no podían digamos componer mucho a su gusto sino al gusto de la persona pues que le daba como los recursos necesarios.

Doceava Pregunta Entrevistador: ¿Cree usted que el Clavicémbalo o Clavecín era como el instrumento insignia de este periodo?

Respuesta Entrevistado: No, es decir fue una de las alternativas por supuesto muy importante como lo es en su momento en barroco, hay en su momento u peso determinante de la función que cumplían los continuistas, entonces instrumentos como el Clave pues desempeñan un papel muy determinante, peor hay que tener en cuenta que el barroco también son muchos los instrumentos que están pasando por transiciones importantes.

Como podemos apreciar, las informaciones de estas entrevistas resultan súper valiosas y giran en torno a una contextualización global de los temas que inciden en el enfoque de la presente tesis de pregrado. Ahora expondremos la segunda entrevista, esta hace caso más a lo que señalamos interpretación. Aprovechando la disposición de Christopher Jepperson un gran clarinetista de talla internacional.

Entrevista N°2: Entrevista a Christopher Jepperson

Entrevistador: Antonio José Niño Rodríguez

Primera Pregunta Entrevistador: ¿Cuál es su posición o criterio acerca de la interpretación musical?

Respuesta Entrevistado: Pues, primero creo es importante entender que es música, porque hoy en día creo que tenemos varias opiniones y percepciones, por ejemplo, más que nada escuchamos música en la radio o música en televisor, tenemos que preguntar ¿esto es música? Personalmente yo tengo en mi filosofía que esto no es música, es mi reflexión de que es música ¿sí?, es como una foto de un cuadro o un dibujo, pero no la cosa de verdad, es representación solamente. La otra cosa que nos debemos preguntar hoy en día es en la electrónica, porque, por ejemplo, podemos escuchar un cantante de los más grandes que graba no con músicos, pero de pronto con máquinas, Yuan Machine por ejemplo o synthesizer ¿sí? que es programado ahí no hay nadie tocando, ¿esto es música? esa es otra pregunta que tenemos que pensar, personalmente yo creo que nos estamos alejando de la música, porque música como cualquier arte yo creo que es más como el esfuerzo de uno tratando de comunicar, obviamente alguien que produce un disco con máquina y voz está trabajando para producir algo para comunicar, pero tenemos que preguntar hasta qué punto estamos, porque es como cuando ponen máquina en vez de personas, nos estamos alejando precisamente de la misma fuerza de varios componentes, de varias personas que hacen interacción para comunicar, pero yo imagino que estás hablando más que sobre cuando tu tocas tu instrumento el clarinete. ues estoy mencionando lo otro porque hoy en día es una pregunta muy importante para considerar y para tomar en cuenta, para reconocer nuestra importancia como artistas de cualquier instrumento, si es voz, guitarrista, flautista,

clarinetista, ¿sí? para decir donde estamos respecto al mundo de la música prácticamente hoy en día.

La otra cosa es nuestro objetivo de cantar o tocar ¿si? siempre debe ser de comunicar, creo yo siempre, entonces pensar cuando estamos cantando o tocando que esa es la meta, decir algo a otras personas o regalar algo a otras personas, compartir sus dotes a otras personas para que disfruten, como lo que estamos hablando ahorita, yo tengo una opinión, te ofrezco mi opinión, tu deprimas, jajajaja, pero hay siempre esta comunicación y conocer también o sea tanto como estamos hablando ahorita o sea yo estoy haciendo mis pensamientos, tu estas escuchando, pero nos estamos comunicando de todas formas, aunque yo soy el principal en este momento, con el público también es lo mismo, o sea, si estoy tocando, obviamente yo soy el activo, el público es el más pasivo pero de todas formas hay conexión en ambas interacciones si? porque tú ves las caras y todo y cómo reacciona la gente. eso es importante conocerlo también, ese es como el pensamiento global de la interpretación y fuera de eso por supuesto, hay dos consideraciones de lo que estas tocando, ahorita está tocando por ejemplo algo barroco, entonces tenemos que conocer la historia del personaje, cuando nació, donde está viviendo, que estaba haciendo, cuál era la política en el momento, cosas que están pasando al derredor.

Entrevistador: (como el contexto social),

entrevistado: exactamente como cuando estamos leyendo un libro tenemos que tener este contexto, no solamente para enriquecer lo que estamos haciendo sino tratar de meterse en la mente como podemos, es un poco de invento pero es un ejercicio importante, del compositor, cuáles son sus intenciones, porque siempre en este tipo de música estamos tratando de comunicar que pensamos nosotros, que estamos comunicando personalmente pero también estamos tratando

de comunicar las intenciones del compositor, esto aplica igual para obras, etc. etc. Pues en general ese es mi concepto.

Al igual que la entrevista anterior resulta importantísima analizar este punto de vista, más que todo reflexivo y magnifico de lo que es la interpretación y los fines de la misma. Ahora vemos como nuestro criterio se enriquece y alimenta de estos versos experimentados, respaldados por cabellos blancos, experiencias e historias de vida, Para terminar y no menos importante, por el contrario, evidenciaremos la entrevista con el maestro German Darío Pérez quien explicara un poco de la música Andina colombiana y aspectos acerca de su obra Ancestro, incorporada al repertorio en el que el clarinete como actor tímbrico se torna flexible y aborda diferentes estilos y épocas resplandeciendo como de costumbre.

Entrevista N° 3: Entrevista a German Darío Pérez

Entrevistador: Antonio José Niño Rodríguez

Primera Pregunta Entrevistador: Maestro, ¿podría hablarme acerca de los elementos compositivos fundamentales que adornan su obra Ancestro?

Entrevistado: Bueno, mi obra Ancestro es curioso porque es una obra que yo diría que no es necesariamente la mejor, pero si es la más emblemática de alguna manera es una obra que a la gente le gusta, una obra que la gente relaciona automáticamente conmigo. No pasa con la mayoría de otras composiciones, pero con ancestro sí o sea que es una obra que a la gente le gusta mucho, es una obra que brinda lo que la gente quiere obtener, a que me refiero, a veces uno como compositor puede jugar a ser sorpresivo a no sé cómo hacer pensar uy va para tal lado y resulta que no va para ese lado sino va para otro, Ancestro no, Ancestro es una obra que te brinda lo que tu esperas, como músico y como no músico, o sea, la gente del común también como que dice uy chévere es lo que yo quería que pasara y pasa, más o menos no? Entonces eso es como un elemento digamos compositivo importante, o sea que no se rebusca mucho, sino simplemente pues va como consecuente con lo que debe ser el curso de la composición, aparte de eso, pues bueno es una obra que tiene tres (3) partes, una primera parte que es ágil pues un movimiento un alegre una cosa así, eh después viene un movimiento lento que en alguna época digamos que no se usó mucho el lento en los bambucos, más en los vocales pero en lo instrumental siempre la idea era como hacer algo movido en las tres partes, en las dos partes o en las que fuera era como algo rápido no? Entonces yo dije no, voy a hacer una parte que sea contrastante, que sea muy lírica que sea pues un poco más dramática y lenta ¿no? Y una tercera parte que vuelve a retomar el tempo inicial, o sea el tempo vivo y ese vivo vuelve y empata pues como con la primera parte

nuevamente y ese es el ensamble de toda la obra, entonces tiene también como esa característica que tiene esos contrastes de tempo en toda la obra básicamente. Ancestro yo creo que es una obra que tiene fuerza, es una obra que presenta contrastes no solo de tiempo sino contrastes como de expresión finalmente, bueno básicamente eso, de resto como elementos compositivos pues obviamente esta los elementos del bambuco, siempre en la mano izquierda vamos a tener como siempre un bambuco si lo empezamos en 6/8, tendríamos un silencio de corcheas seguido de cinco (5) corcheas tacutacutacuta casi siete (7) obviamente casi siempre va a ser así y toca como meterlo pues en ese contexto de bambuco y en la partitura uno se da cuenta pues que esta como eso implícito. Hay un elemento por ejemplo clave no solo en Ancestro sino en muchas de mis obras que es una figura que es pan paan papa, es un elemento que se presenta mucho no solo en ancestro sino en varias de mis composiciones tiririii pam paam papa eso está en todas partes, pa pa pa pan paan papa entonces tan tan tata hay dos (2) seguiditas entonces ese es un elemento que se va e presentar muchísimo en varias de mis composiciones y en Ancestro por supuesto no podría ser la excepción, pues básicamente eso.

Segunda Pregunta Entrevistador: Sabemos que tradicionalmente la música colombiana tiene una formula, normalmente los bambucos tienen dos (2) partes, los pasillos tienen tres (3) y repiten la primera dos (2) veces, la segunda también y vuelve arriba como siempre ha sido como el tradicional, ¿cree usted que esos esquemas con la incorporación de elementos modernos han variado en el transcurso de los veinte (20) a veinticinco (25) años?

Entrevistado: Si, pues yo creo que no es que hayan nuevos estándares, lo que pasa es que, yo me incluyo, a veces los compositores como que dicen bueno si normalmente esto se hace con tres (3) partes pero que pasa si y hago solo dos (2) partes, a veces hay una historia musical que

con dos (2) partes la dices, no necesitas una tercera parte para terminar de decir nada lo que ya dijiste, entonces yo no soy muy partidario como de ceñirme a una forma específica, o sea si la obra requiere una tercera parte la hago, si no, pues no. Y yo creo que hoy por hoy varios compositores estamos un poco como en lo mismo no? Eh bueno de la tierra de ustedes yo no sé si varios deben identificar a Chucho Rey, Jesús Alberto Rey, él fue el maestro de las miniaturas, o sea de obras super pequeñas de una historia que se cuenta prácticamente en una (1) parte o en dos (2), obras que duran minuto y medio una cosa así y con ese poco tiempo dijo todo si? entonces.

Entrevistador: Entonces ¿más que como una forma o una silueta o un esquema, es como lo necesario que yo necesito para transmitir el sentimiento que yo quiero?

Entrevistado: Claro, exactamente yo creo que no se necesita más, obviamente pues si esto me lo escucha un clásico Mozart va a decir, pero como así, si una obra tiene tres (3) movimientos y dura mínimo cuarenta (40) minutos eso no tiene lógica, pero digamos que para desarrollar una idea no se necesita demasiado tiempo, ni demasiado elemento. Yo siempre he sido también muy defensor de los pocos elementos, los menos posibles en una obra eso la hace más identificable, yo creo que lo más difícil en una composición es dar con el motivo, prácticamente con el comienzo, la celulita pequeña si tú tienes esa célula por ahí te vas y todo fluye. Le digo a mis alumnos muchas veces, no traten de poner todo lo que se sabe en diez (10) compases, no, dosifique los recursos emplee lo mínimo y a ese mínimo sáquele el jugo eso sí.

Tercera Pregunta Entrevistador: Maestro usted ¿cree que las incorporaciones de armonías modernas enriquecen o desmitifican la musicalidad colombiana?

Entrevistado: Bueno, es que depende del contexto, porque yo por ejemplo no he sido partidario de agarrar una obra de la tradición colombiana y ponerla patas arriba, eso no es, pues hombre porque si uno quiere hacer algo ponga patas arriba su propia música, haga una propuesta como uy mire pongámosle aquí una trecena, pongámosle aquí un yo no sé qué, eso con la música que uno hace bien o si la música pues originalmente lo tiene pues chévere, pero yo creo que si uno va a hacer algo tradicional tiene que ceñirse a esa tradición, obviamente sin ser ingenuo y sin ser demasiado simplista tampoco, de pronto en un momento dado tú dices uy bueno aquí cabe sustituir pero no siempre, no siempre solo en algunos momentos vale la pena usar recursos que no sean los que usó el compositor, para mí es muy importante y especialmente con Ancestro me ha tocado como una especie de defensa a capa y espada porque yo hombre soy la fuente y a mí me da como rabia que no consulten a la fuente, entonces de pronto me dicen uy maestro grabe ancestro escúchela y yo ahhh entonces me toca comenzar a decir, no es que este acá este no es bemol que tal cosa que tal, entonces chévere que por simple respeto con el compositor como que fueran a la fuente a cualquier compositor, al maestro por decir algo León Cardona está vivo, está lúcido ehhh tiene una oreja tremenda entonces pues chévere mire hice esto como le suena, estoy seguro que el maestro o cualquier compositor que esté vivo te va a poner la obra en un contexto en el que el propio compositor quiere.

Entrevistador: De hecho, en una parte de mi trabajo que va a ser como tocar o interpretar si?, para interpretar hay que contextualizarse primero

Entrevistado: Claro

Entrevistador: Y hay muchas personas que no, cogen algo lo tocan y no ya está bien, no, está bien que es que interpretar es darle como la esencia y la interpretación, el contexto que el autor le dio porque para eso él la hizo si?

Entrevistado: Si eso es verdad, yo creo que ahí sí pecan muchos por ejemplo: yo respeto mucho y admiro a los jazzistas, es gente que bueno que usa recursos muy chéveres emplean armonía, cosas, improvisación pero cuando se meten en lo colombiano si no conocen pues se les va para otro lado, porque no conocen justamente lo que tu decías el contexto, en qué contexto estamos hablando, ah bueno esto es un bambuco tradicional, esto es de tal zona esto es tal cosa ya cuando tu tengas ese contexto, cuando tu tengas una pata puesta en lo que es la raíz ya puedes poner la otra pata para donde quieras y dar el paso para adelante pero no te despegues de acá, no te despegues de lo que es la raíz, eso a mí me parece que es muy importante.

Cuarta Pregunta Entrevistador: Maestro usted está utilizando una palabra fundamental en la construcción de país, que se empezó a forjar desde el siglo XIX con las músicas andinas fruto de una tradición en la cual los negros africanos y los indígenas que estaban establecidos como los primeros habitantes de América, luego ya los españoles nos trajeron y nos legan un idioma, músicas propias de ellos unos vales que nosotros cambiamos unas mazurcas que nosotros convertimos en pasillos, una construcción del negro indígena en la cual nacen los bambucos, usted cree que con la revolución del ser humano como tal, esas músicas han conservado unos patrones básicos, han variado muchísimo o se perdió la esencia?

Entrevistado: No, yo creo que no se ha perdido finalmente lo que pasa es lo que hablábamos hace un momento, esa esencia de alguna manera con la historia tienen que ir cambiando, tiene que ir cambiando un poco sus elementos variando un poco ¿no? Obviamente no tiene ningún sentido en este momento tratar de no sé, de componer una mazurca como la compuso Chopin el estilo de Chopin, chévere por ejercicio.

Entrevistador: Claro, yo veo ahorita ya charlando con usted, que es que todo evoluciona hacia el favor de un contexto histórico definido.

Entrevistado: Claro, claro totalmente, voy a poner un ejemplo mejor dicho súper claro con Ancestro; yo presenté Ancestro en el año 88 en el Mono Núñez, cuando yo lo presenté, los comentarios fueron casi generalizados, uy que vaina tan rara, bueno los ignorantes bueno eso es jazz, esa armonía tan rara lo mismo cuando se presentó el trio Nueva Colombia, mire este tipo como toca con ese teclado eléctrico, si no había un buen piano pues yo me llevé un teclado que sonara bien que me dejara a mi tranquilo, Eh y entonces como que comienzan a decir carajo esto no lo habíamos escuchado, música de un pelao ahí que trajo un poco de música nueva, ehh con un lenguaje que no conocían, con canciones desconocidas y entonces para ellos fue como esto esta salido de la tradición cierto?

Entrevistador: Como el disparate, los puristas.

Entrevistado: Claro, Claro el disparate y la vaina como hijuemadre propuesta loca, que bueno finalmente Ancestro ganó porque pues creo yo que había un jurado que supo cómo dimensionar un poco la cosa, pero entonces es muy curioso porque en ese año era algo totalmente salido de la tradición, estaba por fuera de la línea, hoy por hoy Ancestro es parte de la música tradicional colombiana, está metida dentro de la línea y dentro de los límites y dentro de los parámetros.

Entrevistador: Entonces no fue tan disparate como dijeron o tan descabellado sino pudo entrar como era.

Entrevistado: Y esa línea, yo lo que quiero decir con todo esto es que la línea se corre, la línea divisoria tradicional o no tradicional se va corriendo, entonces por supuesto que si ahorita hablamos de una mazurca en el mismo lenguaje en el que las compuso Chopin pues esta como fuera de contexto un poco no? como fuera de contexto para lo que si pienso es que para componer una mazurca con un nuevo lenguaje pues por supuesto hay que haberlas tocado las

tradicionales, hay que haber tocado las mazurcas de Chopin, hay que haber por supuesto viviéndonos para Colombia hay que haber tocado Luis A. Calvo, ehh en fin como que todo esto es producto de influencias y uno tiene que tomar de cada influencia lo que piensa que más le conviene y lo que más le gusta y de ahí si proponer.

Quinta Pregunta Entrevistador: Maestro que opina usted del Tiple

Entrevistado: Caramba, el tiple es el equivalente por ejemplo al cuatro en Venezuela, es el instrumento con el que por lo menos en la zona andina colombiana la gente se acompaña, es el instrumento que recuerdo por ejemplo tocaban mis tíos, ninguno de ellos estudió música pero todos digamos que eran muy musicales y todos agarraban el tiple, algunos guitarra pero más que todo tiple para cantar sus pasillos, sus bambucos de Caldas y de Antioquia yo soy de familia de paisas, entonces para mí el tiple por supuesto trae ese recuerdo no? De algo entrañable de ver a mi familia reunida al son de pronto de algunos aguardientes de la familia básicamente.

Entrevistador: Un compartir íntimo bohemio.

Entrevistado: Como una tertulia, exacto, pue ese es como el recuerdo que yo tengo del instrumento, ya después, bueno ellos tocaban el tiple de una manera que después como que me di cuenta que era como chistosa, como muy autodidacta entonces el golpe no era un golpe bonito, cuando de pronto yo escucho el nocturnal colombiano dirigido por el maestrísimo de maestrísimos Oriol Rangel y ese tiple yo escuchaba esa vaina con Javi Martínez yo escuchaba pero si es un tiple por qué suena tan diferente pero suena tan chévere y entonces yo cuando escuché eso bueno yo hice como un corto circuito y dije que machera que cosa tan hermosa y yo tenía algunas composiciones ya hechas, entonces yo decía, eso fue como en el 80 y pico en el 84 por ahí el 83 estaba en el colegio todavía, entonces yo decía chévere que mis composiciones pudieran sonar con un tiple, pero yo no conozco a nadie salvo a mis tíos que no podrían tocar los

acordes que yo quiero más o menos, me hablé con un compañero y ese compañero me dijo pues yo conozco un muchacho que es una gótica Pedracita que es el tiplista del trio desde hace ya 33 años ya, entonces me lo presentó tal cosa nos fuimos ese día como diez personas al conservatorio y duramos tocando no sé cómo tres horas seguidas, yo llegué a mi casa diciendo uy mamá conocí un tiplista un pelaito chiquito pero toca espectacular y Ricardo llego diciendo exactamente lo mismo, conocí un chino que toca piano muy bien y tal cosa y tocamos pues ahí comenzó el trio Nueva Colombia, entonces el tiple ahora si hablamos del trio Nueva Colombia el tiple juega un papel fundamental, ahí yo escribo por supuesto todos los scores Ricardo no lee pero no le hace falta, o sea yo prefiero que no lea, yo prefiero que no lea porque él es un gran músico, tiene una gran oreja entonces yo le pongo el acorde las cuatro notas, más me demoro yo en tocarlas que él es esto? Y yo sí, o sea ya no me sorprende el tipo tiene una intuición impresionante, entonces es parte fundamental en el trio cumple el papel primero rítmico, que es el que le da el sabor, pero también el toque de color me refiero las notas agregadas por ejemplo, yo en el tiple no hago Re mayor como lo haría cualquier persona Re La Re Fa sostenido sino yo hago Fa sostenido Si Mi La que eso no tiene Re por ninguna parte pero ahí están los colores, voy a tocar un momentico, sería esto (El Maestro toca en el piano) esto es un Re en el tiple Si La Re Fa, este es el Re que yo hago Fa sostenido Si Mi La no tiene re por ningún lado pero tiene la sexta, tiene la novena.

Entrevistador: Ese es el Re que me dio en la cabeza analizando la obra.

Entrevistado: Entonces ahí esos agregados básicamente es el color es el color exactamente, entonces claro el tiple es un papel fundamental, en el trio no juega un papel melódico, no tiene sentido tratar de competir con el sonido de un piano, un trio por ejemplo tiple, bandola y guitarra tu puedes poner el tiple a hacer la melodía y listo ahí esta balanceado pero pues cuando está el piano sonando si el tiple hace la melodía es algo que yo tengo que ir muy suave pues eso va a

quedar perdido entonces el concepto que yo tengo de trio puede sonar chistoso pero no es 33.3 por ciento como me decía un amigo de participación de cada uno de los interpretes haciendo la melodía, aquí no, aquí la melodía la tengo yo y por allá a veces el tiple hace alguna cosita.

Quinta Pregunta Entrevistador: Maestro con respecto al contexto social de la obra que pasaba por su cabeza y en su entorno cuando compone Ancestro.

Entrevistado: Bueno cuando yo compongo Ancestro soy un recién graduado del colegio más o menos, si yo salí en el 86 Ancestro es 87 entonces yo ahí estaba jugando a: Un poco la independencia, a decir uy ya cojo la buseta y me voy para el conservatorio que antes lo hacía como de contrabando, yo en el colegio yo un viernes en 11 nunca iba al colegio porque teníamos comportamiento y salud, electricidad, mecánica, yo decía nooo pero ni a palo entonces agarraba la misma buseta que me llevaba al colegio me llevaba al conservatorio, entonces yo desde esa época me iba al conservatorio a explorar en mi instrumento, a encerrarme a divagar, a componer, entonces Ancestro es de aquella época la que yo me iba al conservatorio me encerraba en un salón a ver que se me ocurría. Y había un bagaje largo no solo en la parte clásica pues llevaba desde los cuatro (4) años estudiando piano y por petición mía, yo le dije a mi padre y lo fregué y lo fregué yo quiero ser pianista yo quiero estudiar, tanto lo fregué que hasta que dijo: no compremos un piano al chino porque si realmente quiere, entonces sí, yo ya tenía ese bagaje de todo ese tiempo y tenía todo el bagaje de del piano colombiano digámoslo así de Ruth Marulanda y bueno pues fui alumno de ella por mucho tiempo, entonces cuando compuse Ancestro ya había como algo que quería expresarse desde muy adentro de mi ser.

Entrevistador: Ya, está con la construcción, con el trasegar de toda su fase de estudio.

Entrevistado: Si, con todo el estudio del piano con Ruth Marulanda y con además jugara que yo ya soy un tipo se supone que grande porque ya estoy en la universidad, entonces eso fue como muy chévere y fue como un impulso para componer algo con ganas en realidad.

Sexta Pregunta Entrevistador: Que opina usted del tiple.

Entrevistado: Bueno, vuelvo a afinación. El tiple primero que todo es el instrumento que me trae recuerdos de infancia es el instrumento que siempre vi tocar a mis tíos en reuniones, en celebraciones, en cumpleaños, fue el instrumento que siempre vi yo con el que ellos se acompañaban, entonces pues primero que todo me trae lindos recuerdos de infancia y como de aquel ancestro musical del cual provengo. Aparte de eso el tiple es el instrumento más representativo de la zona andina colombiana y aparte de eso pues un instrumento muy importante dentro de lo que ha sido el desarrollo del trio Nueva Colombia, el trio Nueva Colombia para los que no lo saben es un piano, tiple y contrabajo. La primera vez que yo escuché un tiple tocado de la manera como yo quería que sonara, no porque mis tíos tocaran feo, ellos tocaban bonito pero muy a su manera pero fue con el Nocturnal Colombiano, yo escuche el Nocturnal Colombiano y escuche el tiple de Mario Martínez y yo decía yo no puedo creer que ese sea el mismo instrumento, yo ya tenía unas composiciones hechas, yo estaba en el colegio pero ya tenía alguna composiciones y yo le dije a un amigo, oiga juemadre yo quiero que mi música suene con un tiple pero acompañado de esa manera pero es que yo no conozco ningún tiplista que toque así y este amigo me dijo, Carlos Cuesta se llama, me dijo pues yo conozco un tiplista que es u pelado muy pequeño y chiquito pero toca muy bien si quiere se lo presento yo tengo hoy que llevarle unos discos y yo se lo presento, pues eso fue en el León de Greif, el salía de un ensayo le entregó los discos nos presentó y Ricardo ahí tenía el tiple, Ricardo Pedraza “Pedracita” conocido pues ya por muchos del gremio de la música colombiana, entonces Pedracita me dijo pues hermano yo

estoy libre si quiere camine para un salón del conservatorio hermano y comencemos a bambuquear y comienza este señor y me acuerdo que él me decía: no me diga tono dígame el ritmo solamente, por lo que ya te comenté en la grabación, que Pedraza oye muy bien o sea que es un tipo que tiene muy buena memoria y muy buen audio perceptiva, entonces tú haces un acorde en el piano y el tipo ya sabe casi que por reflejo por donde es que pone la mano y ya. Entonces claro yo llegué a mi casa diciendo que había conocido una maravilla de tiplista y Ricardo llegó diciendo que había conocido un pianista de música colombiana muy chévere y ahí comenzó el trio Nueva Colombia ya después buscamos un contrabajista y todo el cuento pero digamos que la célula primera del trio Nueva Colombia fue haber conocido a Ricardo y hasta el día de hoy 33 años después o 34 tal vez seguimos los mismos tres (3) integrantes, entonces el tiple resumiéndote es parte importantísima de lo que ha sido mi propuesta como músico, el tiple es el color en el trio, el tiple hace los agregados, entonces sí es parte muy importante en mi desarrollo como músico en este momento.

Septima Pregunta Entrevistador: Maestro si bien es cierto encontramos a Francisco Crisancho que hizo a Boyacá acreedor de una cantidad considerable de pasillos y bambucos colombianos tradicionales escritos a tres cuartos (3/4) pero veo que su merced incorpora seis octavos (6/8) que es una discusión que tienen más de 70 años en Colombia, cree usted que el bambuco tiene la posibilidad de fusión de tres cuartos (3/4) a seis por ocho (6x8) y por qué?

Entrevistado: Yo creo que es cuestión de gustos, ya ha habido tanta discusión al respecto que mi conclusión es que es irreconciliable , o sea el que toca el bambuco en tres cuartos (3/4) Ruth Marulanda por ejemplo, pues no, yo le paso una partitura y ella tocó ancestro porque se la quiso aprender y me dijo: me la aprendí a regañadientes porque la obra me encanta, porque esa manera en que la escribes si me parece espantoso y yo que le digo pues bueno, o sea yo le podría decir lo

mismo del bambuco a tres cuartos (3/4) atravesado, es muy respetable. Ahora cada uno tiene su encanto y hay ciertos bambucos que en tres (3) atravesado son una delicia, no serían concebibles en seis octavos (6/8) entonces yo creo que en cada caso tiene que ser respetado, tiene que ser muy de una manera y no de la otra respetable cada uno de los dos me parece.

Octava Pregunta Entrevistador: Maestro ¿cómo ya te había comentado lo del clarinete, lo del piano que son instrumentos traídos de Europa quería saber qué opina usted de la colonialidad de los instrumentos?

Entrevistado: Yo creo que hoy por hoy es imposible tocar con instrumentos totalmente autóctonos de la zona, es imposible o sea, tenemos por ejemplo en el trío un piano que viene de Europa, un contrabajo que viene de allá también y un tiple que tampoco es totalmente nuestro, es un tiple que tiene orígenes por supuesto en instrumentos cordófonos de otros lados entonces, no tiene mucho sentido tratar de decir que yo toco con instrumentos que no tienen ninguna influencia de la colonia digamos así, es imposible o sea siempre seremos el fruto no solo por los instrumentos que tocamos, sino por la música que hacemos, somos el fruto de la influencia de muchos mundos diferentes y de muchas y de muchas épocas diferentes.

Novena Pregunta Entrevistador: Maestro ¿qué opina usted de los tiples en Si bemol (Bb) y en Do (C)?

Entrevistado: Me encanta en Si bemol (Bb) me encanta, me encanta el timbre que da es más gordo, los acordes por supuesto que o sea la tímbrica cambia, la tímbrica cambia porque cuando tú en un tiple en Do (C) tocas Do (C) pues suena Do (C) suena Do mayor (C), para que eso pase en un tiple en Si bemol (Bb) tienes que poner Re mayor (D) y eso da un timbre diferente sencillamente.

Entrevistador: Si, el mismo timbre que se escuchaba en la radio difusora en 1.939, ese color característico del tiple viejo.

Entrevistado: Si, si y no por ejemplo, el Nocturnal Colombiano que es con ese tiple tan espectacular si no estoy mal eran tiples en Si bemol (Bb) eso es una tradición especialmente santandereana que a mí me parece hermosísima, Ricardo nunca ha tocado tiple en Si bemol (Bb) pero no porque a él no le guste, es cuestión de costumbre pero tiene un timbre hermosísimo, tiene un timbre muy bonito yo alguna vez tuve incluso como la idea, nunca la materialice, como de tener un ensamble en el que hubiera un tiple en Do (C) y un tiple en Si bemol (Bb) pero no, digamos que eso no se llegó a hacer muy respetable.

Entrevistador: Suena muy curioso ¿no? digamos como esa mixtura de dos (2) tonalidades.

Entrevistado: Si, si, si exacto que los dos estén tocando por ejemplo el mismo tono pero que tengan que hacer posiciones diferentes, eso da un timbre muy chévere.

Entrevistador: O sea los dos son chéveres, digamos que porque ahora se toque en Do (C) ¿se pierde la coloratura?

Entrevistado: No, no, no yo creo que va es como en gustos, va como en gusto, pero a mí tímbricamente el tiple en Si bemol (Bb) me parece encantador, me parece muy lindo es gordito, es más grave, es un tono más grave.

Entrevistador: ¿Como más cuerpito?

Entrevistado: Si, si, si a mí me encanta.

Decima Pregunta Entrevistador: Maestro ¿como bien sabemos en este caso la obra está escrita para piano y arreglada para un formato de piano, tiple y bajo como se aprecia también un par de flautas en el vídeo que yo te mostré, usted cree que al hacer otras versiones se enriquece

tímbicamente? específicamente para este caso el clarinete o de alguna manera se pierde el color, o solo por el hecho de que esté en otra tonalidad como de trabajo transpositor.

Entrevistado: No, yo creo que cada versión desde que sea una versión cuidada, cuidadosa no tiene por qué desvirtuar la obra original y bueno vamos a Ancestro y el otro día yo me ponía a hacer como memoria de cuantas versiones tiene y sencillamente perdí la cuenta, perdí la cuenta porque hay versión para violín y flauta, para violín y guitarra, para flauta, para clarinete y yo no sé qué cosa, me encargó la Orquesta Filarmónica para su último disco versión para orquesta y los arreglos para la orquesta yo los hice quedé muy contento, fue mi debut pues como orquestador y digamos que pudo haber sido un poco osado pero yo quedé muy contento con el resultado final, no solo musical del arreglo como tal, sino de la mezcla, todo quedó muy muy lindo, entonces yo creo que un arreglo desde que sea abordado de manera responsable, no hablemos solo de ancestro, si yo voy a arreglar una obra de cualquier persona si la persona vive, yo creo que lo más lógico es que uno tiene que consultarlo y estar sobre seguro de que lo que está haciendo va en la misma dirección que quiere el compositor, eso es como lo más importante y si el compositor no vive pues yo creo que tiene uno que ser sencillamente fiel a la partitura, eso no quiere decir que sea ingenuo y que no aporte, en algún momento si vale la pena hacer aportes peor que no sea como la consigna, como que hay gente que dice: Uy no es que yo aquí en vez de este Re7 pongo uno, dos y tres acordes en un compás y pues para qué? para qué? Pues si quiere hacer mil cosas hágalas en una composición propia pero no en la de los otros, yo creo que las composiciones y uno como compositor tiene que defender a rabiar su música y ya me ha pasado pues especialmente con ancestro, que algún ensamble la grabó me mandaron la grabación y me dijeron: hay maestro es que ya la grabamos entonces para mostrarle pues como quedó, juemadre apenas la escucho pues yo le dije mire aquí tocaría corregir esto, tal punto tal otro, tal otro y dijo

no pero lo que pasa es que imagínese que nosotros estamos en Manizales y el ingeniero viajó desde Bogotá eso no se puede modificar, entonces yo le dije sáquela no la meta en el disco, si va a quedar así sáquela, porque es que resulta y ya me paso justamente con Ancestro con otra de las tantas versiones que alguien le modificó una nota y después basado en esa versión otra persona hizo un arreglo y comienza ahí como el teléfono roto, ay no pero es que cambiémosle esta notica, no hombre si usted está en condiciones de defender a rabiar su música hágalo porque es que después comienza uno como a tergiversarse.

Onceava Pregunta Entrevistador: Maestro la última preguntica, ¿por qué Ancestro?

Entrevistado: Por qué Ancestro, habíamos hablado ya un poco de esto, pero repetimos, toda la gente piensa que yo le puse Ancestro porque me remitía a mis antepasados y a mi familia y a los chibchas y a donde viene el piano y que se yo, o seas el título da para mil inventos.

Entrevistador. Interpretaciones.

Entrevistado: Exacto, mil inventos de historias y que resulta que puede tener que ver, a que me refiero, a que cuando yo compuse Ancestro de todas maneras ya tenía un poco de Ancestro en mi corazón, tenía una familia quien mantiene aspectos de la música desde el vientre, tenía ya algún nivel de piano, ya había tomado mis clases por años con Ruth Marulanda, en fin en mis días tipleros, entonces digamos que el título si lo vemos desde allí fluye y como que funciona bien, pero la historia real del título de Ancestro es que en el año 87 yo ya era muy amigo de Carlos Augusto Guzmán el bandolista del trio Ancestro, él me dijo oiga vamos a ir al Mono Núñez y yo le dije uy hermano yo tengo esta composición será que si quieren llevarla, toque Ancestro y el tipo me dijo: no claro pero pues ahí no tenía título todavía la obra y ya nos tocaba inscribirla en el concurso bajo algún título, pues el trio de Carlos Augusto se llamaba Ancestro entonces Carlos me dijo pues póngale Ancestro y yo le dije no hermano, no que cuento como así

que no, pero ya el tiempo estaba encima entonces yo le dije vamos a hacer una cosa un carisellaso, muy maduramente y pensando en todo mi Ancestro entre más, entonces pero resulta que cayó yo le dije con cara le pongo Ancestro y con sello le pongo otro título que es que Ancestro no me convence y pue cayó cara y pues me tocó respetar mi palabra y ponerle Ancestro título del cual por supuesto no me arrepiento, me parece que hoy por hoy si la obra tiene mucha relación con el título y si se le puede hallar toda esa relación romántica de la que se hablaba de los Chibchas y de toda esa vaina, hombre se pone uno a ver y pues sí, pero realmente ese no fue el origen del nombre.

Entrevistado: Bueno maestro pues muchas gracias por la entrevista que me concede, la verdad no sabe el valor de este material porque ya se tornó un poquito investigativo, pero más que investigativo lo hago es para contextualizarme y pues bajo su conciencia hacer una interpretación que de algún otro modo lo satisfaga a usted como compositor, ya usted la escuchará, pero haremos lo posible por no maltratar tanto la interpretación una cosa mínima.

Entrevistado: Pues yo con mucho gusto y pues yo sé que va a haber un resultado muy bonito.

Entrevistador: Bueno maestro muchas gracias, Ah ¿me interpretaría un poquito ya para irnos?

Entrevistado: Un pedacito.

Cronograma de Actividades

Tabla 35

. Descripción actividades primer semestre académico de 2018

Actividad	Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio			
Inicio de actividades con el asesor asignado para el recital.																				
Selección de repertorio.																				
Análisis estructural e interpretativo.																				
Recolección de información referente a la interpretación de las obras en cuestión.																				
Realización del documento escrito.																				
Estudio personal de las obras.																				
Montaje de las obras con los formatos acompañantes.																				
Sustentación del trabajo de grado.																				
Puesta en escena del recital.																				

Elaboración propia

Tabla 36.

Descripción de actividades segundo semestre académico de 2018

Actividad	Agosto				Septiembre				octubre				Noviembre				Diciembre			
Inicio de actividades con el asesor asignado para el recital.																				
Selección de repertorio.																				
Análisis estructural e interpretativo.																				
Recolección de información referente a la interpretación de las obras en cuestión.																				
Realización del documento escrito.																				
Estudio personal de las obras.																				

Montaje de las obras con los formatos acompañantes.																			
Sustentación del trabajo de grado.																			
Puesta en escena del recital.																			

Elaboración propia

Tabla 37.
Descripción actividades primer semestre académico de 2019

Actividad	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Inicio de actividades con el asesor asignado para el recital.					
Selección de repertorio.					
Análisis estructural e interpretativo.					
Recolección de información referente a la interpretación de las obras en cuestión.					
Realización del documento escrito.					
Estudio personal de las obras.					
Montaje de las obras con los formatos acompañantes.					
Sustentación del trabajo de grado.					
Puesta en escena del recital.					

Elaboración propia

Tabla 38.

Descripción de actividades segundo semestre académico de 2019

Actividad	Agosto	Septiembre	octubre	Noviembre	Diciembre
Inicio de actividades con el asesor asignado para el recital.					
Selección de repertorio.					
Análisis estructural e interpretativo.					
Recolección de información referente a la interpretación de las obras en cuestión.					
Realización del documento escrito.					
Estudio personal de las obras.					
Montaje de las obras con los formatos acompañantes.					
Sustentación del trabajo de grado.					
Puesta en escena del recital.					

Elaboración propia

Formatos

- Grupo de cámara conformado por 4 violines, 2 violas, 1 cello, 1 contrabajo, 1 piano (imitante del clavecín) y el clarinete solista. (por cada instrumento pueden participar 2 o más músicos).
- Grupo de cámara de clarinetes de la Universidad de Pamplona
- Dueto de clarinetes, guitarra, tiple, bajo y piano.
- Banda Sinfónica de la Universidad de Pamplona.
- Guitarra, tiple y clarinete solista
- Jazz band universidad de pamplona

Conclusiones

- Resulta evidente el hecho de que, para poder demostrar al clarinete en todo su esplendor de actor tímbrico flexible en las épocas de manera completa, es necesario como se ha hablado en el trabajo un repertorio incluyente en el que no se escape ningún estilo de suprema importancia, más específicamente el barroco. Siendo este la cuna de un instrumento que apenas comenzaba su evolución para concretarse como principal de la historia mundial de la música sea folclórica o “clásica”. Por eso el tratamiento e inclusión al repertorio de la cátedra de clarinete de la Universidad de Pamplona es de suma importancia, así se obtiene una partida históricamente hablando más precisa desde los inicios.
- En cuanto a la ejecución de la obra tratada, no nos referimos exactamente a lo que sería una imitación, ya que hoy en día vivimos un contexto totalmente distinto, por eso mismo la elaboración de herramientas que nos permitan acercarnos a una interpretación fiel al mensaje del compositor posibilita desde un aspecto innovador el llevar a total cabalidad el abordaje y montaje de la misma, para ello el uso del pergamino, la transcripción de pasajes dañados y la aceptación para las herramientas con las que se cuentan en el entorno actual resultan de vital importancia. Una vez llevadas a cabo se resuelven los problemas técnicos que se gestan no por incompetencia sino por la falta de recursos generados por que los estudiantes no se preocupan por ir mas allá de los estándares, valiéndose de sus conocimientos también personales para devolverle a la institución todos los saberes que ella les ha inculcado y así retribuir en noble causa para un crecimiento personal y del entorno.
- Otro aspecto es la interpretación de la obra desarrollada, gracias a los análisis y contextualizaciones, podemos contar con argumentos sólidos que no son carentes de fuentes confiables. Sino por el contrario argumentos de tesis de maestría, doctorados y libros valiosos, así se puede obtener certeza y la confianza de que la interpretación desarrollada por los parámetros o guías llevadas a cabo en el escrito será óptima y deslumbrará mentes, corazones y almas al momento de hacer la magnífica interpretación rica en intencionalidad y en correcta ejecución de ornamentos según lo estipula el estilo.

Bibliografía

- Acosta, M. (2014) *Estudio interpretativo de los conciertos para fagot, cuerdas y continuo: Concierto en Sib Mayor RV 501, "La Noche", de Antonio Vivaldi y Concierto en Do Mayor BWV 1052, de Johann Friedrich Fasch*. Universidad de Evora: Evora.
- Alzate, J. (7 de junio, 2014). Recital de grado Javier Ignacio Alzate Pineda. [Flyer]. Bogotá, Colombia.
- Bukofzer, M (1947). *LA música en la época barroca de Monteverdi a bach*. Recuperado de https://www.academia.edu/7003511/Bukofzer_-_La_m%C3%BAsica_en_la_%C3%A9poca_barroca_de_Monteverdi_a_Bach
- Chueca, F. (2000). *Historia de la Arquitectura Occidental, Barroco en Europa*. Recuperado de https://books.google.com.co/books/about/Historia_de_la_Arquitectura_Occidental.html?id=MRZMAAAAYAAJ&redir_esc=y
- Colombianistas, X. C. (2003). *Colombia y el Caribe*. (E. Uninorte, Ed.) Barranquilla, Colombia.
- Cruz, M. (2002). *FOLCLORE, MUSICA Y NACION: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. Recuperado de http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=480
- Fernandez, F. (2010). *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX*. Granada, España.
- Garcia, P. (2005). *Estudio y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*. Valencia, España: DCADHA.
- Jorgensen, E. (1997). *In Search of Music Education*. Urbana: University of Illinois Press.
- Mora, A. (2005). Guía para elaborar una propuesta de investigación. *Revista Educacion*. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/440/44029206.pdf>
- Pozo, J., Bautista, A., & Torrado, J. A. (2008). *El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas*. Madrid, España.: Material gris.
- Quantz, J (1752) *Método para aprender a tocar la flauta travesera, con diversas observaciones para promover el buen gusto en la música todo esto ilustrado con ejemplos en XXIV tablas grabadas en cobre*. Berlín. Frederick Voss
- Rezende. I. (2016). *Johann Stamitz and the transformation of idiomatic composition in early clarinet concertos*. Indiana University: Indiana

Rice, A. R. (1992). *The baroque clarinet*. Recuperado de:
https://books.google.com.co/books/about/The_Baroque_Clarinet.html?id=W9ucaUKJkw4C&redir_esc=y

Rink, J. (2002) *musical performance. A Guide to Understanding*. Cambridge University: Cambridge

Shanley, R (1976) *The Fifth and Sixth Clarinet Concertos by Johann Melchior Molter: A Lecture Recital Together with Additional Recitals*. North Texas State University.

Smith. C. (2017). *the clarinet in d: history, literature, and disappearance from current repertoire*. Florida State University College Of Music.

Torres, B. (6 de noviembre 1875) *Las dos enlutadas. En: El vergel colombiano*. Bogotá, # 13

Zapata , M. (1967). *Aportes materiales y psicoafectivos del negro en el Folklore Colombiano*. Boletín cultural y bibliográfico N.6 vol 10