

Análisis interpretativo de 3 obras musicales para clarinete de Jesús Orielso Santiago



Sarith Daniela Contreras Sandoval

Asesor

Jaime Chaparro Neira (PhD.)

Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música

Universidad de Pamplona

Facultad de Artes y Humanidades

Programa de Música

Pamplona

2024

Análisis interpretativo de 3 obras musicales para clarinete de Jesús Orielso Santiago



Sarith Daniela Contreras Sandoval

Programa de música, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Pamplona

Nota de Autor

Sarith Daniela Contreras Sandoval, Departamento de Música, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Pamplona.

Trabajo de grado bajo la dirección del Dr. Jaime Chaparro Neira, docente del programa de Música de la Universidad de Pamplona.

Cualquier mensaje con respecto a este ensayo monográfico debe ser enviado al programa de música, departamento de Artes de la Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Pamplona, al correo: dptomusica@unipamplona.edu.co

2024

Resumen

El presente trabajo expone y busca homenajear al maestro Jesús Orielso Santiago, cuya labor musical desde diversos ámbitos académicos ha sido de valor inmenso, es por ello, que en este documento se busca exaltar la labor del maestro Santiago, enfocado a su proceso compositivo, más específicamente su percepción musical del clarinete dentro de las composiciones, en este caso tomando como referencia 3 de sus obras, pertenecientes a géneros musicales tradicionales colombianos, de las cuales se realiza un análisis y una documentación referente. A través de este trabajo se busca a su vez visibilizar el trabajo del maestro Jesús Orielso Santiago, a su vez buscando generar un precedente hacia la divulgación de los compositores nacionales, que enriquecen el repertorio académico de diversos formatos, en este caso del clarinete como instrumento principal y a su vez exaltando la belleza de la música colombiana en todo su esplendor. Para ello, este trabajo se estructura en 3 secciones, dedicada cada una al análisis de las 3 obras escogidas: “A mis amigos” (pasillo), “Danzón del río” (danzón colombiano), “El ribereño” (bambuco fiestero).

Palabras clave: *Jesús Orielso Santiago, clarinete, música colombiana, bambuco, pasillo, danzón*

Abstract

This work aims to showcase and pay tribute to Maestro Jesús Orielso Santiago, whose musical contributions from various academic fields have been of immense value. Therefore, this document seeks to highlight Maestro Santiago's work, focusing on his compositional process, and more specifically, his musical perception of the clarinet within his compositions. In this case, three of his works, belonging to traditional Colombian musical genres, are taken as reference, and an analysis and documentation are conducted. Through this work, it is also intended to bring visibility to the work of Maestro Jesús Orielso Santiago and to set a precedent for the dissemination of national composers who enrich the academic repertoire of various formats, in this case, with the clarinet as the main instrument, while also exalting the beauty of Colombian music in all its splendor. To this end, this work is structured into three sections, each dedicated to the analysis of the three chosen works: “A mis amigos” (pasillo), “Danzón del río” (Colombian danzón), and “El ribereño” (bambuco fiestero).

Keywords: *Jesús Orielso Santiago, clarinet, Colombian music, bambuco, pasillo, danzón*

TABLA DE CONTENIDO

Resumen.....	2
Abstract	3
Tabla de ilustraciones	6
Introducción	8
Planteamiento del problema.....	10
Descripción del Problema	10
Objetivos	12
Objetivo general:.....	12
Objetivos Específicos.....	12
Justificación	13
Marco referencial	15
Marco teórico	15
Música colombiana	15
Música Andina colombiana.	16
El bambuco	17
El pasillo	18
El danzón	20
El clarinete	21
Estado del arte.....	22
Metodología	23
Etapa I: Heurística.....	23
Etapa II: Crítica.....	23

Etapa III: De síntesis	23
Etapa IV: Exposición	23
Biografía de Jesús Oriello Santiago	24
A MIS AMIGOS.....	27
Ficha técnica	27
Análisis morfológico.....	28
DANZÓN DEL RÍO	33
Ficha técnica	33
Análisis morfológico.....	34
EL RIBEREÑO.....	40
Ficha técnica	40
Análisis morfológico.....	41
Conclusiones	52
Anexos	54
Anexo 1: Link partitura “A mis amigos”	54
Anexo 2: Link partitura “Danzón del Río”	54
Anexo 3: Link partitura “El ribereño”	54
Anexo 8: Entrevista Realizada a Jesús Oriello Santiago por Sarith Daniela Contreras Sandoval.....	54
Referencias Bibliográficas	59

Tabla de ilustraciones

<i>Ilustración 1: Parte A</i>	<i>28</i>
<i>Ilustración 2: Parte B clarinete 1</i>	<i>29</i>
<i>Ilustración 3: Parte B, clarinete 2</i>	<i>30</i>
<i>Ilustración 4: Parte C, clarinete 1</i>	<i>31</i>
<i>Ilustración 5: Parte C, clarinete 2.....</i>	<i>32</i>
<i>Ilustración 6: Frase 1 - parte A, clarinete 1</i>	<i>34</i>
<i>Ilustración 7: Frase 2-Parte A, Score.....</i>	<i>35</i>
<i>Ilustración 8: Frase 1 - Parte B, score</i>	<i>36</i>
<i>Ilustración 9: Frase 2, Parte B, Clarinete 1</i>	<i>36</i>
<i>Ilustración 10: Frase 1, Parte C, Score.....</i>	<i>37</i>
<i>Ilustración 11: Frase 2 - Parte C, Clarinete 1</i>	<i>38</i>
<i>Ilustración 12: Frase 3 - Parte C, Clarinete 1</i>	<i>38</i>
<i>Ilustración 13: Frase 4 - Parte C, Clarinete 1</i>	<i>39</i>
<i>Ilustración 14: Introducción</i>	<i>41</i>
<i>Ilustración 15: 4 primeros compases de la A</i>	<i>42</i>
<i>Ilustración 16: compás 10 al 15</i>	<i>42</i>
<i>Ilustración 17: compás 16 - 19</i>	<i>43</i>
<i>Ilustración 18: compás 20, final de la sección A.....</i>	<i>43</i>
<i>Ilustración 19: compás 28- 31, inicio de la B.....</i>	<i>44</i>
<i>Ilustración 20: compás 32-36</i>	<i>45</i>
<i>Ilustración 21: compás 37-40</i>	<i>45</i>
<i>Ilustración 22: compás 41-43</i>	<i>46</i>

<i>Ilustración 23: compás 44-58</i>	<i>47</i>
<i>Ilustración 24: compás 81-84, inicio de la parte C</i>	<i>48</i>
<i>Ilustración 25: compás 84-88</i>	<i>48</i>
<i>Ilustración 26: compás 93-97</i>	<i>49</i>
<i>Ilustración 27: compás 97-105</i>	<i>50</i>
<i>Ilustración 28: Compás 105- Final.....</i>	<i>51</i>

Introducción

El presente trabajo investigativo establece parámetros comparativos en las formas como se ha creado la música para clarinete en Colombia como quiera que este instrumento europeo, ha hecho incursión en nuestras músicas tradicionales desde el siglo XIX, y ha hecho parte de innumerables formatos en diversas combinaciones, (García, 2019) ¹ primero por su timbre característico muy particular que ha permitido las mixturas con cuerdas pulsadas y frotadas, y en bandas de viento que han marcado huellas indelebles de nuestra identidad.

En este sentido es muy relevante esta exploración al realizar un rastreo de información relevante que permita evidenciar la importancia que implica el clarinete en las músicas tradicionales de las regiones de Colombia, (Restrepo, 2017) ² para ir encontrando las rutas que nos permitan establecer los modos de componer, crear, y hacer apuestas musicales que enriquecen nuestras raíces culturales.

De esta forma es importante hacer mención de grandes compositores que han dedicado parte de su trabajo creativo a darle protagonismo al clarinete (Atehortúa, 1990) ³ y nos referimos a compositores de esta tierra con elementos de músicas nacionales, que establecen los pisos que explicitan las rutas a recorrer en nuestra investigación que se centra en el maestro Jesús Oriello

¹ “Las bandas militares y civiles en Colombia, fueron cruciales en la introducción de instrumentos de viento europeos, incluido el clarinete. Estas bandas que se establecieron en diversas regiones del país, incorporaron el clarinete en sus repertorios, adaptando y fusionando la música tradicional colombiana con elementos europeos.” (García, 2019, pág. 237)

² “Géneros como el porro, la cumbia: a partir de principios del siglo XX, el clarinete comenzó a ser integrado en géneros populares como el porro y la cumbia, especialmente en la región caribeña de Colombia. En estos géneros el clarinete juega un papel importante, aportando melodías y contra melodías características...” (Restrepo, 2017, pág. 71)

³ Es preciso mencionar diversos compositores que han dedicado parte de su creación a resaltar el clarinete en las músicas tradicionales de Colombia, entre los que podemos mencionar a: Blas Atehortúa, Luis Carlos Figueroa, Guillermo Uribe Holguín, Adolfo Mejía, Francisco Zumaqué, José Revelo, entre otros que es preciso exaltar como estado del arte de este trabajo.

Santiago, donde es preciso enfocarnos en tres de sus piezas musicales dedicadas al clarinete que merecen toda nuestra atención y son parte fundamental en esta investigación.

Así las cosas, este trabajo pretende hacer un viaje musical a las maneras de crear desde elementos de la tradición colombiana donde el clarinete esboza sus posibilidades tímbricas, técnicas, sonoras y también del tocar las emociones que son fundamentales en nuestras raíces culturales, y en este caso específico el trabajo creativo del compositor en mención.

En virtud de esto, además de tocar piezas de carácter académico europeo y latinoamericano, es fundamental hacer mención honorífica a la elaboración musical bien sustentada de obras musicales pensadas para el clarinete que tengan elementos traídos de las músicas tradicionales de las regiones de Colombia, si bien es cierto el clarinete hace gala de una bibliografía amplia y suficiente en el contexto universal que ha sido abordada desde diversas perspectivas, en este caso además de tocar músicas universales, pretendemos rendir tributo a la música para clarinete elaborada magistralmente por el maestro Jesús Orielso Santiago.

Planteamiento del problema

Descripción del Problema

En el ámbito de la música colombiana, la discusión y difusión de las obras de compositores locales es fundamental para preservar y enriquecer el patrimonio cultural tanto del país como de la región. Colombia, a pesar de ser un país con una amplia y diversa tradición musical, la atención se ha centrado frecuentemente en figuras internacionales prominentes, priorizando en muchos casos la divulgación de la música clásica o “académica” extranjera, dejando en segundo plano a los compositores locales y nacionales que, aunque menos conocidos, contribuyen de manera significativa al desarrollo cultural y artístico del país.

La región Nororiental de Colombia, es una zona rica en tradiciones musicales y culturales, sin embargo, a pesar de esta riqueza, existe una notable falta de documentación, análisis y reconocimiento sobre los compositores locales y sus contribuciones al repertorio musical nacional, principalmente al referirse en el ámbito académico. En particular, el trabajo del compositor Jesús Orielso Santiago, originario de esta región, es representativo de esta problemática. Santiago ha creado un cuerpo de obras tanto para clarinete, como una amplia gama de formatos y sonoridades, que no solo destacan por su calidad y originalidad, sino que también reflejan la identidad cultural del oriente colombiano.

La ausencia de divulgación y a su vez del estudio profundo y sistemático sobre la obra de los compositores locales tiene múltiples implicaciones, como la privación al público y a los intérpretes de la oportunidad de conocer y apreciar un repertorio musical que enriquece el panorama de la música colombiana, así como la falta de visibilidad y reconocimiento de estos

compositores, hecho que contribuye a la perpetuación de una narrativa musical que excluye las voces y las expresiones culturales de las regiones menos representadas del país.

Bajo este contexto, resulta pertinente y necesario hablar y escribir sobre la música colombiana, y en particular, sobre los compositores del oriente colombiano. Por lo tanto, la presente investigación se centra en la figura de Jesús Orielso Santiago y en tres de sus obras para clarinete, con el objetivo de visibilizar su contribución al repertorio musical local y nacional, así como explorar el cómo sus composiciones reflejan la cultura y las tradiciones del Norte de Santander, permitiendo no solo resaltar la importancia de Santiago como compositor, sino también fomentar un mayor interés y apreciación por la música andina colombiana. A través de este estudio, también se busca contribuir a la construcción de una narrativa más inclusiva y diversa en la música colombiana, que reconozca y celebre la riqueza cultural de todas sus regiones.

Objetivos

Objetivo general:

Analizar la relevancia que tiene la obra del compositor Jesús Orielso Santiago, enfocándose en tres de sus composiciones para clarinete, con el propósito de visibilizar y valorar su contribución al repertorio musical colombiano.

Objetivos Específicos

Seleccionar tres obras para clarinete del compositor Jesús Orielso Santiago, con elementos importantes que se centran en ritmos, expresiones de la tradición colombiana.

Documentar en profundidad tres obras seleccionadas de Jesús Orielso Santiago para clarinete, identificando los elementos técnicos y estilísticos que caracterizan su música, así como las influencias culturales y regionales presentes en sus composiciones.

Indagar por la trayectoria musical y la relevancia cultural de Jesús Orielso Santiago dentro del panorama musical nacional, destacando su papel en la preservación y difusión de la música con elementos tradicionales.

Explorar las posibilidades tímbricas del clarinete en todos sus registros, mediante el abordaje de música andina colombiana a través de la puesta en escena de tres obras de diversos ritmos que ponen en manifiesto el pensamiento musical del compositor Jesús Orielso Santiago.

Justificación

El estudio del trabajo compositivo del maestro Jesús Orielso Santiago y, particularmente de tres de sus composiciones para clarinete, atiende a la necesidad urgente de visibilizar y valorar la contribución de los compositores del oriente colombiano al panorama musical nacional. En una época en la que la diversidad cultural es un valor fundamental, resulta de vital importancia rescatar y difundir la riqueza musical que se encuentra en regiones como el departamento de Norte de Santander, un territorio con una vibrante tradición artística y cultural.

La música de Jesús Orielso Santiago no solo refleja la identidad y las tradiciones de su región natal, sino que también aporta una perspectiva única y enriquecedora al repertorio musical colombiano. Al enfocar esta investigación en sus composiciones para clarinete, se resalta la versatilidad de dicho instrumento, que ha demostrado ser capaz de adaptarse y enriquecer diversos géneros y estilos musicales a lo largo de la historia. El clarinete, con su amplio rango de registro y su capacidad expresiva, es un vehículo ideal para explorar y transmitir los ritmos de las músicas de todas las regiones de Colombia.

Este trabajo no solo busca documentar y analizar la obra del compositor, sino también inspirar a intérpretes y músicos académicos a descubrir y valorar el repertorio de compositores locales que, a menudo, no reciben el reconocimiento que merecen. La exploración de las composiciones para clarinete del maestro Santiago ofrece a los clarinetistas un medio para diversificar su repertorio, tanto dentro como fuera de la academia y, a su vez, profundizar en la interpretación de obras que encapsulan la esencia cultural de una región específica de Colombia. Además, al poner en valor la música de Jesús Orielso Santiago, se fomenta el interés por la

investigación y la interpretación de obras de otros compositores locales, contribuyendo así a una mayor diversidad y riqueza en el panorama musical académico y profesional.

Al destacar la obra de Jesús Orielso Santiago y su contribución al repertorio clarinetístico, se abre un espacio para que los intérpretes y académicos reconozcan y celebren la diversidad y la riqueza de la música colombiana en toda su amplitud. Este trabajo no solo contribuye al reconocimiento de un compositor local, sino que también promueve una mayor apreciación y valorización de la música regional como una parte esencial del patrimonio cultural de Colombia, y así mismo su efecto en el contexto académico.

Marco referencial

Marco teórico

Música colombiana

En primera instancia resulta de vital importancia hablar acerca de la música colombiana, la cual representa un conjunto grande y rico de tradición y cultura a lo largo de la historia de la sociedad colombiana, albergando en sí una amplia gama de géneros y ritmos musicales, reflejando la mezcla de influencias africanas, europeas e indígenas. Entre estos ritmos principalmente destacan la Cumbia, Porro, Bambuco, Vallenato, Mapalé, Rajaleña, Guabina, Joropo, Currulao, San Juanero, Torbellino y la Champeta, entre muchos otros que provienen de todas las regiones del país.

Los orígenes de estos ritmos tradicionales colombianos se ven influenciados a partir de tres culturas principales: la aborígen americana, la española y la africana. Así pues, refiriéndonos por ejemplo a la influencia española, es importante mencionar que

“Con la creación de los centros coloniales y el éxito de las grandes haciendas, la mezcla entre españoles e indígenas a nivel popular aumentó y se difundió, pero no dejó de ser una situación de desventaja y vergüenza para los nacidos de estas uniones, a los cuales despectivamente se los llamaba "mestizos" (Rojas, 2010)

De acuerdo a lo anterior es preciso deducir que el mestizaje es inherente en el ámbito cultural, pues ambas manifestaciones tenían su idioma, danzas, religión, instrumentos musicales, entre otros elementos, que poco a poco hicieron mixtura, para fundirse en lo que hoy somos. De igual manera es preciso analizar los hechos de fusión de elementos culturales africanos con españoles, pues, es importante reseñar aquí que los negros fueron traídos a América para trabajos

pesados en las minas y explotación a todo ámbito, esto trajo consigo, que cada pueblo trajo su lengua, religión, costumbres, y elementos culturales de gran relevancia que hicieron mixtura y los podemos evidenciar hoy en representaciones culturales de ritmos como la cumbia, el chandé, el porro, la chalupa, el son corrido, el verroche, entre otros. De tal manera que lo que hoy conocemos como Colombia es una mezcla de riqueza cultural de altísimo valor, que no siempre ha sido puesta en el lugar que corresponde, pues tan colombiano es el habitante de las grandes urbes y que tiene unos modos de vida, como el campesino que labora en las montañas, valles y ríos, o las minorías étnicas, indígenas, afros y demás representaciones culturales de esta amalgama de colores llamada Colombia.

Música Andina colombiana.

Siguiendo la misma línea de lo mencionado anteriormente, dentro de la música colombiana se destaca en este escrito la música perteneciente a la región andina del país, la cual abarca los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander.

La música andina colombiana se ha desarrollado desde hace varios siglos, siendo esta influenciada por las músicas africanas y, sobre todo, las hispánicas, tal como menciona Jaime Uribe: “En el folklore Andino prevalece la cultura mestiza, con predominio de las supervivencias españolas sobre las indígenas”. Así mismo Uribe acota que, en su opinión, la influencia africana en la música andina colombiana es mínima, pues “Los instrumentos usados, entre ellos el tiple, la bandola y generalmente muy poca percusión, a diferencia de la música de las costas colombianas donde definitivamente la influencia africana es muy alta” (Uribe Espitia, 2010, pág. 18)

La música del folclor andino abarca diversidad de ritmos entre los cuales destaca, el bambuco, pasillo, guabina torbellino, sanjuanero, el bunde, la danza, el vals, el fox y la marcha. Estos ritmos fueron adquiriendo lugar que de a poco, inicialmente entre espacios considerados “criollos”, pero hasta el punto de incorporarse en muchos más espacios de familias capitalinas.

“Estos espacios de “diversión efímera”, en que los géneros andinos comenzaban a ser incluidos, son un resquicio donde las élites económicas y políticas colombianas se permitían incluir lo popular en sus gustos y paradigmas, ya que, al igual que los demás países hispanoamericanos emergidos de la independencia de España, las nuevas burguesías colombianas tenían una marcada política de rechazo y censura de aquellas “identidades” asociadas con lo “no blanco”.
(Ramírez Uribe, 2020, pág. 131)

El bambuco

El bambuco es uno de los ritmos más representativos de la región andina colombiana, evocando no solo a un género musical sino también a una danza tradicional. Musicalmente se escribe, por lo general, en métrica de 6/8, sin embargo, también puede encontrarse en métrica de 3/4, con un ritmo usualmente sincopado. Dentro de la instrumentación tradicional se incluye la guitarra, el tiple y la bandola, pero actualmente se interpreta también en diversos formatos, tanto pequeños incluyendo instrumentos de viento y percusión, o formatos grandes como bandas y orquestas.

El bambuco ha sido un género musical de tradición oral, y por lo tanto no existe una documentación clara acerca de sus orígenes, sin embargo, como lo referencia Sánchez Suárez (2009, pág. 35), la conquista representó un evento importante en la conjugación del bambuco,

pues los españoles fueron parte decisiva en la construcción del poder en América Latina, siendo la raza blanca la tercera influencia en la creación de nuestras Músicas.

Así mismo, Sánchez también menciona en su artículo que en la construcción de la identidad nacional tras la Constitución de 1886 surgió un debate entre los intelectuales por determinar el origen del bambuco, cuya controversia se intensificó cuando Jorge Isaacs, en su novela “María” (1867), sugirió que el bambuco, el nuevo aire nacional, tenía raíces afrodescendientes, algo inaceptable para el modelo colonial de poder de la época, que no podía admitir que una raza considerada “inferior” fuera la creadora de un emblema nacional de la música.

Otro aspecto importante fue la exclusión del bambuco de la academia musical. En el Conservatorio Nacional de Colombia, establecido en Bogotá a principios del siglo XX bajo un modelo europeo, no se consideró la incorporación de músicas tradicionales y populares en el currículo, considerándolas menos evolucionadas en comparación con la música europea. Esta exclusión ideológica persistió durante gran parte del siglo XX, y el bambuco, aunque era un ícono musical nacional, fue descartado como objeto de estudio válido en el ámbito académico.

Esta imposición ideológica excluyente, nos agobió durante la mayor parte del siglo XX y como era de esperarse, el bambuco, el icono musical nacional, catalogado no arte, sino artificio, también fuera excluido como objeto de estudio valido para el ámbito académico musical”
(Sánchez Suárez, 2009).

El pasillo

El pasillo es un género musical (y danza) tradicional de Colombia, es un ritmo que ha influido fuertemente en la identidad musical colombiana y ha representado una importante

expresión artística de la región andina. Es un ritmo lento y melancólico, que surgió a finales del siglo XIX influenciado por ritmos europeos como el vals y el minué, adaptados a la idiosincrasia local. Tiene su origen en el contexto de las danzas de salón y se convirtió en una pieza clave en las reuniones sociales de la época., pero que ha evolucionado de manera propia en Colombia.

A mediados del siglo XIX el vals buscaba un nombre para el ámbito colombiano. Davidson (1970 Pág. 32,) en Ruíz Méndez, (2008) menciona que "En esta época se hablaba del valse del país, valse nacional, valse colombiano, valse del cachaco". Abadía (1996, como se citó en Ruíz Méndez, 2008) nos ilustra respecto al nacimiento del pasillo en Colombia:

El pasillo apareció hacia 1800, cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenían un carácter "plebeyo". Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austríaco, que en España pasó a ser el vals y en Francia el valse.

Es así como este ritmo europeo se acogió en la región colombiana, por lo cual se caracteriza por interpretarse en una métrica de 3/4, muy similar al vals, pero con una acentuación particular en el primer y tercer tiempo del compás, creando un efecto rítmico distintivo. De acuerdo a esto, también es importante mencionar que hay dos tipos de pasillo: el pasillo fiestero y el pasillo lento. Tal como menciona Ruíz Méndez (2008), el pasillo fiestero, de carácter instrumental, se reconoce como el más característico en las fiestas populares por ser interpretado por las bandas de pueblo en las retretas y fiestas religiosas. También el pasillo lento, de carácter

vocal o instrumental es más característico de los cantos de enamorados, pues se identifica con las serenatas y reuniones sociales.

El pasillo es un ritmo muy versátil por lo cual se ha adaptado a diversidad de formatos instrumentales y vocales. Tradicionalmente es interpretado con instrumentos de cuerda como la guitarra, el tiple y la bandola incluyendo, en algunos casos, el piano o instrumentos de viento como la flauta. Sin embargo, en versiones más contemporáneas se pueden encontrar arreglos para orquestas, bandas y conjuntos de cámara, lo que demuestra la versatilidad y adaptación del pasillo a diferentes contextos musicales.

El danzón

El danzón colombiano es una expresión musical y de danza típica de la región Caribe de Colombia, la cual, pese a que lleva el mismo nombre que el famoso danzón cubano, es un género distintivo con sus propias características y una historia que refleja la rica herencia cultural de la región. El danzón colombiano tiene sus orígenes en las tradiciones musicales de los afrodescendientes de la región, a partir de las influencias que trajo consigo la colonización y la esclavitud. “Se desarrolló principalmente en el siglo XIX y principios del XX, cuando la región Caribe colombiana era un punto de intercambio cultural y comercial importante. Durante esta época, la música y la danza eran esenciales en la vida social y en las festividades de la comunidad” (Martínez, 2018).

Sus características principales se refieren a un ritmo sincopado, usualmente escrito en compases binario o cuaternarios, con melodías alegres y festivas acompañadas de una armonía sencilla que permite diversos diálogos musicales entre los instrumentos. Tradicionalmente su formato incluye instrumentos de percusión como la tambora, los tambores de mano y los bongós,

además de instrumentos de viento como la flauta de millo y las gaitas⁴, pero actualmente se interpreta en diversos formatos, incluyendo instrumentos de viento metal, cañas e inclusive cuerdas.

El clarinete

El clarinete es un instrumento de viento madera que surgió en Europa a principios del siglo XVIII, desarrollado alrededor de 1700 por el fabricante de instrumentos alemán Johann Christoph Denner, quien inicialmente modificó el chalumeau, un antiguo instrumento de caña simple, para mejorar su alcance y tono. Con la adición de una llave permitió la creación de un nuevo registro, lo que amplió significativamente el rango de notas y condujo a la invención del clarinete. (Nájera, 2020)

En el siglo XX, el clarinete se diversificó aún más y se convirtió en un instrumento clave en diversos géneros musicales, incluyendo el jazz, la música popular y la música contemporánea, gracias a su versatilidad y capacidad para producir una amplia gama de tonalidades. Así pues, en el caso de Colombia, Jaime Uribe (2010) menciona que “El clarinete fue introducido en Colombia aproximadamente hacia el siglo XVIII, y además de su desarrollo en las orquestas sinfónicas y bandas de Colombia, fue implantándose con propiedad en la música folclórica de diversas regiones del país”. El clarinete se presenta como un instrumento principal en chirimías de la región caribe, fandangos y cumbiambas de la región pacífica, hasta irse incorporando de a poco en la música andina colombiana.

⁴ Se hace referencia a la gaita colombiana, construida generalmente de caña de millo o cactus, con una cabeza de cera y plumas de ave, diferente de las gaitas extranjeras como la escocesa o la gallega.

Estado del arte

En el trabajo de grado “Antología de obras para clarinete de música Andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas”, Jaime Uribe Espitia realiza un acercamiento a diversas obras del repertorio colombiano para el clarinete, en el cual refleja características de la música andina colombiana con respecto a su interpretación en el clarinete, destacando a su vez diversos compositores. (Uribe Espitia, 2010)

Manuel Jódar Siles en su artículo “La sonoridad del clarinete. Una búsqueda personal”, realiza un artículo donde plantea la búsqueda y construcción de un edificio sonoro propio en base a reflexiones y experiencias propias, también mencionando la implicación de un análisis adecuado al momento de interpretar (Jódar Siles, 2019).

Julio Cesar Panadero Moreno en su proyecto de grado “De 1 a 9 arreglos para clarinete basados en las bandas de viento formato pelayero”, aborda la importancia de la interpretación de la música colombiana y sus influencias en el contexto del clarinete académico, en este caso enfocando su atención a las músicas del caribe colombiano y el formato pelayero. (Panadero Moreno, 2020)

Claudio Ramírez Uribe, en su artículo de investigación “Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX”, plantea una revisión de la participación de la música popular andina, sobre todo de géneros como el bambuco y el pasillo, en el desarrollo de la identidad colombiana y analiza cómo dicha música ha sido rechazada y legitimada a lo largo de los vaivenes sociales y políticos en Colombia. (Ramírez Uribe, 2020).

Metodología

Este trabajo se orienta hacia una metodología musicológica, siguiendo los criterios del método histórico, para lo cual se parte de una problematización, la cual da paso a un proceso de documentación con respecto a fuentes primarias y secundarias, como documentos trabajos, libros, así como por medio de una entrevista personal, esto atendiendo al objetivo principal con la examinación de la estructura y la organización musical de las obras, así como su relación con el lenguaje musical utilizado por el compositor direccionado a la interpretación en el clarinete. Para tal motivo, posteriormente se abordaron las siguientes 4 etapas:

Etapas I: Heurística

En esta etapa se abordaron actividades concretas que permiten cumplir con los objetivos específicos y por ende el objetivo general.

Etapas II: Crítica

En esta etapa se procede a realizar una contrastación de la información obtenida y las actividades realizadas en la etapa I, para lo cual el trabajo se somete a revisión.

Etapas III: De síntesis

Esta etapa da paso al ordenamiento y síntesis de los documentos obtenidos, información resultados del proyecto, realizando un proceso de selección de acuerdo al material obtenido y a las indicaciones dadas, para lo cual se realiza la redacción en forma del proyecto.

Etapas IV: Exposición

En esta etapa se realiza la presentación y sustentación del proyecto y los resultados obtenidos, para posteriormente dar paso a presentación del recital de grado.

Biografía de Jesús Orielso Santiago⁵

Destacado director de banda, compositor y arreglista, ha sido merecedor de numerosos premios y reconocimientos en una amplia gama de concursos tanto a nivel nacional como internacional. Actualmente, se desempeña como compositor y arreglista, dirige la Banda Sinfónica de Chía y ejerce como asesor pedagógico y musical para las bandas de viento en el departamento de Cundinamarca.

Oriundo de González, Cesar, Jesús Orielso Santiago inició sus estudios musicales en el Instituto de Bellas Artes de la ciudad de Ocaña. Desde temprana edad, demostró un profundo interés y talento en la música, lo que lo llevó a perseguir una formación académica más avanzada en esta área, pues continuó su formación en la Universidad Industrial de Santander, donde se graduó con honores. Presentó la tesis meritoria titulada “Compendio para formación y creación de Bandas” obteniendo el título de Cum Laude en la carrera de Música. Su pasión por la música y su deseo de perfeccionar sus habilidades lo llevaron a especializarse en Dirección de Orquestas Sinfónicas en el Instituto Universitario Juan N. Corpas de Bogotá, una institución reconocida por su excelencia en la formación musical.

En la actualidad, el maestro Santiago es el director de la Banda Sinfónica de Chía y actúa como Asesor Pedagógico y Musical para las Bandas del Departamento de Cundinamarca. Estas actividades las combina con su labor creativa como compositor y arreglista, roles en los que ha destacado por su capacidad para fusionar elementos tradicionales con innovaciones contemporáneas, enriqueciendo así el repertorio de la música de viento y orquestal en Colombia.

⁵ Adaptado de: (Accompás, s.f.). *Jesús Orielso Santiago*. Asociación Colombiana de Compositores y Arreglistas para Bandas y Ensamblés.
(Carlos, 2018) *Hay que buscar escenarios que nos permitan seguir creciendo · Entrevista con Jesús Orielso Santiago*. Score musical

A lo largo de su carrera, el maestro Jesús Orielso Santiago ha sido galardonado en diversas ocasiones por su talento y dedicación. Entre sus reconocimientos más destacados se encuentran:

2016: Premio a la mejor obra inédita en el Concurso Nacional de Bandas de Anapoima, Cundinamarca.

2015: Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Bandas Musicales de Rastede-Music, Alemania.

2013: Segundo puesto en el Concurso Mundial de Bandas Sinfónicas en Kerkrade, Holanda.

2011: Representante de Colombia en el Certamen Internacional de Bandas de Valencia, España.

Además de estos logros internacionales, ha recibido varios premios en distintos concursos nacionales, como los celebrados en Paipa, Anapoima, El Retiro, San Pedro y Villeta, lo que evidencia su gran influencia y prestigio en la música de bandas sinfónicas en Colombia.

A día de hoy el maestro Jesús Orielso Santiago continúa siendo una figura central en el desarrollo y promoción de la música de banda en Colombia, inspirando a nuevas generaciones de músicos y elevando el nivel de la música instrumental en el país, así como aportando en sus composiciones para diversos formatos, entre ellos diversas que resaltan el rol del clarinete desde todas sus posibilidades sonoras. Entre sus obras más reconocidas se encuentra: Marimba en el bajo, Plagado de ti, Fantasía sobre aires de bambuco, Como un recuerdo y Ana Ángel. De igual manera, su compromiso con la educación musical y su dedicación a la excelencia artística lo han consolidado como un referente en la escena musical colombiana e internacional.



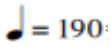
Ilustración 1: Jesús Orielso Santiago:

Nota: Adaptado de Jesús Orielso Santiago, (s,f), Acompás

(<https://accompas.org/index.php/compositores/14-compositores/63-jesus-orielso-santiago>)

A MIS AMIGOS

Ficha técnica

Ficha técnica	
Orquestación	Trío de clarinetes soprano en Bb
Datos biográficos del Compositor	Jesús Orielso Santiago, nacido en González, Cesár, destacado director de banda, compositor y arreglista, ha sido merecedor de numerosos premios y reconocimientos en una amplia gama de concursos tanto a nivel nacional como internacional. La obra “A mis amigos” fue compuesta como dedicación del maestro Santiago a 6 de sus amigos cercanos que impactaron en su vida profesional y personal, mencionando a los maestros Jaime Chaparro, Pedro y Edgar Contreras, Carlos Lozano, Nilson Jácome y Medardo García.
Plan Tonal (Bb)	A= La menor B= Do mayor C= La mayor
Forma	AA, BB, A, CC, A, B, A, C
Métrica	3/4
Dinámicas	Inicia con un <i>fp</i> determinante, y a su vez con una dinámica de <i>mf</i> que se reitera en las repeticiones de la parte A. En la parte B mantiene el <i>mf</i> , seguido de un <i>f</i> en la segunda frase, que se contrasta con un <i>mp</i> en la siguiente frase, para volver a un <i>f</i> en el compás 29. La parte C se contrasta en 2 partes, la primera con un <i>p</i> y la segunda con un <i>f</i> . Adicionalmente en el desarrollo de la obra se evidencian algunos reguladores.
Articulaciones	Ligaduras, notas sueltas, staccato
Agógica	La obra se desarrolla en una velocidad constante: 
Genero	Pasillo
Tesitura	E3 – E6
Textura	Homofónica

Análisis morfológico

La obra se sitúa inicialmente en una tonalidad de A menor en la parte A. Se advierte que cuando se mencione la armonía en este trabajo, será siempre la del clarinete en Bb. Esta parte está conformada de 18 compases, se subdivide en 2 frases importantes conformadas la primera por una pregunta en dominante y tónica de 5 compases, E7 en el primer compás y Am en los siguientes 4, y una respuesta en región de dominante de 4 compases. Seguidamente, la segunda parte de la A se conforma de una primera frase de 5 compases y una segunda de 4, en las cuales se mantiene el mismo motivo rítmico y melódico de la frase 1 de la parte 1 de la A, es decir los primeros 3 compases, con una pequeña variación melódica y armónica en los siguientes 2 que se ejecutan en un acorde de A mayor para llegar a la región de subdominante en un Dm, y finalizando dicha sección con una cadencia perfecta en Am.

The musical score for Part A is presented across three staves. The first staff (measures 1-6) begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. A yellow bracket labeled 'A' spans the first six measures. Above the staff, the chord E7 is marked above measure 1, and Am above measure 5. A green underline labeled 'Frase 1' covers measures 1 through 5. Above measure 6, the text 'rasmo.' is written. The second staff (measures 7-11) starts with a measure rest for 7 measures, followed by a treble clef and a key signature change to two flats (Bb and Eb). Above measure 7, the chord E7 is marked. Above measure 11, the chord A is marked. A green underline covers measures 8 through 11. The third staff (measures 12-18) starts with a measure rest for 14 measures, followed by a treble clef and a key signature change to one flat (Bb). Above measure 12, the chord Dm is marked. Above measure 13, the chord Am is marked. Above measure 14, the chord E7 is marked. Above measure 15, the chord Am is marked. A yellow bracket labeled 'A' spans the final four measures (14-18). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Ilustración 2: Parte A

A continuación, la parte B consta de 16 compases que se encuentran subdivididos en 2 secciones, cada una de 8 compases, presentando una modulación hacia C mayor por medio de un acorde pivote de Am. La primera sección está conformada por dos frases de 4 compases, donde se alterna la melodía entre el clarinete 1 y el clarinete 2, por medio de los acordes de Am y G7. La primera frase a modo de pregunta se realiza por medio de un ascenso de notas que se apoya con una dinámica de *f*, en contraste con la segunda frase que se genera a modo de descensos por grados conjuntos y en una dinámica de *mp*, hasta resolver a C por medio de una cadencia imperfecta. La segunda sección, también conformada de 2 frases de 4 compases, emplea en la frase 1 los dos primeros compases de la frase 1 de la sección 1 en el clarinete 2, realizando una variación melódica en los siguientes 2 pero conservando la misma rítmica, para responder con un descenso melódico, por grados conjuntos en el compás 31, y por terceras en los siguientes tres compases, revolviendo en una cadencia perfecta de C, G7 y C mayor.

The image displays a musical score for Clarinet 1, specifically Part B, spanning measures 14 to 33. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is divided into two main sections of 8 measures each. The first section (measures 14-21) begins with a yellow bracket labeled 'B' above measure 14, which leads into a blue bracket labeled 'Am' above measure 15. The melody starts with an ascending line in measure 14, followed by a descending line in measure 15. The second section (measures 22-29) begins with a yellow bracket labeled 'G7' above measure 22, which leads into a blue bracket labeled 'Am' above measure 23. The melody starts with a descending line in measure 22, followed by an ascending line in measure 23. The third section (measures 30-37) begins with a yellow bracket labeled 'G7' above measure 30, which leads into a blue bracket labeled 'Am' above measure 31. The melody starts with a descending line in measure 30, followed by an ascending line in measure 31. The fourth section (measures 38-45) begins with a yellow bracket labeled 'G7' above measure 38, which leads into a blue bracket labeled 'Am' above measure 39. The melody starts with a descending line in measure 38, followed by an ascending line in measure 39. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*f*, *mp*, *mf*). Chord symbols (Am, G7, C, Dm) are placed above the staff to indicate harmonic context. Measure numbers (14, 20, 26, 33) are placed at the beginning of their respective lines.

Ilustración 3: Parte B clarinete 1



Ilustración 4: Parte B, clarinete 2

Seguidamente se presenta una exposición nuevamente de la A, omitiendo la repetición, para dar paso a la C, la cual presenta un cambio de tonalidad para A mayor. En esta parte, subdivida igualmente en 2 secciones, cada una de 16 compases, siendo esta la parte más extensa de la obra. La primera sección de la C, lleva la melodía en los clarinetes 2 y 3 a voces por intervalos de 3ra principalmente, mientras el clarinete 1 va realizando un piso armónico sobre los acordes de A, G#-7(b5) y E7, todo demarcado por una dinámica de *p*, diferenciándose de las otras secciones al presentar menos densidad musical. La primera frase de esta primera sección consta de 8 compases y se encuentra en región de tónica los primeros 6 compases, y en región de dominante los siguientes 2, región que se extiende toda la siguiente frase alternando entre acordes de G#-7(b5) y E7, resolviendo a la tónica en el último compás de esta frase, es decir en el compás 68. Continúa la 2 sección demarcada por un *f* determinante, dando paso a la melodía hacia el clarinete 1 apoyado de un intervalo de 6ta mayor en blancas, pero que poco a poco va a

aumentando la densidad en corcheas que se desenvuelven por medio de grados conjuntos y arpeggios. Esta sección igualmente se subdivide en 2 frases de 8 compases cada una. La primera sección inicia en una armonía de E7-A-E7-A, para después volver dominante la tónica, permitiendo llegar a un Dmaj7, de la región subdominante, realizando una modulación transitoria a B menor, por lo que al inicio de la 2 frase presenta un D menor en los primeros 3 compases, con una melodía que se va desarrollando por medio de grados conjuntos y a su vez pasando por los mismos grados del arpeggio de D menor en el segundo compás de la frase, todo esto en rítmica de corcheas, un recurso común en los pasillos tradicionales. La segunda frase inicia de igual manera con grados conjuntos a partir de La en el primer compás, sobre un piso armónico de A mayor, siguiendo con un intervalo de 6ta que desciende de manera cromática hacia un Mi con un intervalo de 7ma hacia Re, nuevamente descendiendo cromáticamente hacia La, resolviendo con una candencia perfecta en A mayor.

Ilustración 5: Parte C, clarinete 1

C Sección 1

55 *p*

62 *mf*

69 *f* Sección 2

76

82

Ilustración 6: Parte C, clarinete 2

DANZÓN DEL RÍO

Ficha técnica

Ficha técnica	
Orquestación	Quinteto de clarinetes: 4 sopranos en Bb, 1 bajo en Sib.
Datos biográficos del Compositor	Jesús Orielso Santiago, nacido en González, Cesár, destacado director de banda, compositor y arreglista, ha sido merecedor de numerosos premios y reconocimientos en una amplia gama de concursos tanto a nivel nacional como internacional.
Plan Tonal (Bb)	A= Do mayor B= Do mayor C= Fa mayor + modulación transitoria a G mayor.
Forma	AA, BB, CC
Métrica	4/4
Dinámicas	Inicia con un <i>mf</i> que se mantiene hasta el compás 5 dando paso a un <i>p</i> hasta el tercer tiempo del compás 6 donde presenta un <i>cresc</i> dirigido hacia un <i>f</i> y culminando esa parte con un regulador en decrescendo. La parte B inicia con un <i>pp</i> en las voces acompañantes hasta llegar a un <i>cresc</i> en el compás 16. La parte C se mantiene en un <i>p</i> hasta encontrar un <i>f</i> en el compás 27. Después, retoma un <i>p</i> apoyado de un <i>cresc</i> encaminado a un <i>f</i> en el compás 31 hasta finalizada la sección en la primera casilla, mientras que en la segunda casilla tras la repetición se establece un <i>f > ppp</i> .
Articulaciones	Ligaduras, notas sueltas, staccato, acentos. Adornos como apoyaturas y trinos.
Agógica	La obra se desarrolla en una velocidad constante a un tempo aproximado de moderato.
Genero	Danzón ⁶
Tesitura	E3 – B5
Textura	Polifónica

⁶ Referido al Danzón como género musical típico de la región caribe colombiana, diferente al danzón cubano.

Análisis morfológico

La obra consta de 3 partes A, B y C. Inicialmente, la parte A se subdivide en 2 frases de 4 compases, la primera sección da inicio a la obra con un acorde dominante, marcado por una blancas acentuadas en los 4 clarinetes acompañantes, y con unas semicorcheas en el primer compás del clarinete 1 presentando en la melodía el motivo principal de la parte A, iniciando con un Sol con una bordadura cromática descendiente, y subiendo a modo de escala ascendente hasta un Mi, donde se encuentra el segundo motivo de dicha parte, el cual se caracteriza por una corta síncopa en ritmos de corchea con puntillo y corchea, culminando la frase con una blanca en tiempo fuerte. Dicho motivo se repite en la siguiente respuesta, pero en un grado superior.



Ilustración 7: Frase 1 - parte A, clarinete 1

Esto mientras el clarinete 2 apoya en alternancia acompañamiento y a voces la melodía, el clarinete 3 y 4 realizan un acompañamiento en contratiempos entre semicorchea y corcheas y la voz del bajo realiza un acompañamiento atresillado en negras a lo largo de ambas frases, la siguiente frase presentan una pequeña variación con respecto a la frase 1 y culminando la parte A con una cadencia perfecta de dominante y tónica en C mayor.

Ilustración 8: Frase 2-Parte A, Score

Seguidamente, la parte B consta de 8 compases, subdivididos en 2 frases, cada una de 4 compases, la primera inicia en la anacrusa del compás 10, en la cual el compositor emplea el mismo recurso de la sección A, presenta el primer motivo en el 3er grado, para descender diatónicamente, con una respuesta de dos compases desarrollada de la misma manera, pero a partir del 2do grado, es decir desde D en referencia a la tonalidad principal (C mayor), sin embargo, allí hace una modulación transitoria a la relativa menor en el compás 11 y 12 con E7 y Am, pasando luego por un D mayor que resuelve a un G mayor. En esta primera frase, el clarinete 2 acompaña la melodía del clarinete 1 con un contrapunto arpegiado en semicorcheas, mientras los clarinetes 3 y 4 acompañan con una base armónica en figuras de blancas, negras y redondas, con pequeñas variaciones entre sí, apoyados por el bajo con una rítmica similar a la de la parte A con arpegios atresillados de negra en los primeros dos tiempos de cada compás.

Ilustración 9: Frase 1 - Parte B, score

La frase 2 de la parte B se da a partir del 3 tiempo del compás 14, iniciando con un saltillo, patrón que predomina a lo largo de la obra, llega hasta un Mi en negra del primer tiempo siguiendo con unas semicorcheas que ascienden en grados conjuntos a partir del 3er tiempo desde un Sol, uniendo las siguientes 2 corcheas a otro saltillo hasta un Mi en el primer tiempo del compás 16, que mantiene la misma rítmica finalizando la parte B con un grupo de semicorcheas hacia una blanca, mientras el clarinete 2 apoya la melodía con una segunda voz. Esta frase se desarrolla en un Am que pasa a la dominante G7 con un acorde de paso en dominante secundario de E7, que resuelve en Am, generando otro dominante secundario con un A7 que resuelve hacia un Dm en región de subdominante, finalizando la sección con una progresión de II – V7- I en C mayor.

Ilustración 10: Frase 2, Parte B, Clarinete 1

Continuando con la parte C, que se encuentra en una tonalidad inicial de F mayor, se subdivide en 4 frases. La primera frase inicia desde el compás 20 con una anacrusa de negra determinada por un intervalo de 6ta desde Do a La, descendiendo medio tono, y luego con un intervalo de 5ta que de igual manera descende 1 tono hasta un do, continúa con unas semicorcheas ascendentes a partir de do, hasta llegar a un tresillo de negras con un arpeggio de F mayor, finalizando esta primera frase con un E en redonda. Esta frase se desarrolla en un plano armónico de F mayor, pasando por I, VI y V grado, esto mientras el clarinete 2 apoya al 1 con una segunda voz, y los clarinetes 3 y 4 apoyan armónicamente con corcheas y semicorcheas en contratiempo, muy similar al acompañamiento de la parte A, al igual que con el clarinete bajo.

The musical score for Clarinet 1, Part C, Measure 20, is presented in five staves. The first staff (Clarinet 1) shows a half note F and a half note E. The second staff (Clarinet 2) shows a half note F and a half note E. The third, fourth, and fifth staves (Clarinet 3, 4, and 5) show eighth notes in a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like 'acc' and 'acc'.

Ilustración 11: Frase 1, Parte C, Score

En la segunda frase, el compositor emplea el mismo recurso que ha usado en esta y otras obras en el cual genera una repetición rítmica a partir de la frase 1, pero a partir del 2do grado, con algunas variaciones en la melodía, y desarrollada en una progresión armónica de Gm, F#m7(b5), Gm, Bb, y F, evidenciando una modulación transitoria corta hacia G menor, pero volviendo a F mayor por medio del acorde de Bb.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'Frase 2', starts at measure 19 and ends at measure 24. It features a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody includes a triplet of eighth notes in measure 22 and a blue bar line in measure 24. Chords Gm and F#m7(b5) are indicated above the staff. The second staff, labeled 'Repetición rítmica', starts at measure 25 and ends at measure 30. It features a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody includes a triplet of eighth notes in measure 28 and a blue bar line in measure 29. Chords Gm, Bb, and F are indicated above the staff. The staff ends with a 'cresc.' marking.

Ilustración 12: Frase 2 - Parte C, Clarinete 1

La 3ra frase da inicio desde el 4 tiempo del compás 27 con una escala ascendente en semicorcheas que finaliza de manera cromática en el 4 tiempo hasta llegar a un La en el siguiente compás, luego integrando el motivo de 3 semicorcheas y saltillo, en los siguientes compases, seguidos de negras atresilladas. Esta melodía se desarrolla sobre un plano armónico en F, E, F, E, F#m7(b5) y Eb previniendo una modulación transitoria hacia C menor en la siguiente frase.

25

Frase 3

F E

cresc.

Motivo Melódico

29

F E F#m7(b5) Eb

Ilustración 13: Frase 3 - Parte C, Clarinete 1

Finalmente la obra concluye con una repetición rítmica del motivo 2 de semicorcheas, primero en C m iniciando en el I grado del acorde, luego en G, iniciando en el 3er grado del acorde, es decir en Si, y luego nuevamente pero en A menor iniciándolo también el grado I del acorde, finalizando con unas negras atresilladas sobre un acorde de dominante de G que resuelve a un 3er grado, es decir B como una sustitución interna funcional, para finalizar en un G en la primera casilla. Tras la repetición en la segunda casilla finaliza con un acorde de G (add9).

29

Frase 4 Cm Am7(b5) G

33 Em Am7 D7 B G

Movivo 2, repetición rítmica

G(add9)

f *ppp*

Ilustración 14: Frase 4 - Parte C, Clarinete 1

EL RIBEREÑO

Ficha técnica

Ficha técnica	
Orquestación	Conjunto de cámara: Clarinetes 1 y 2, Saxofón alto, saxofón barítono, Corno o en Fa o Fliscorno, Trompeta, Bombardino, Set de percusión (Bombo, redoblante y platillo, percusión menor.
Datos biográficos del Compositor	Jesús Oriello Santiago, nacido en González, Cesár, destacado director de banda, compositor y arreglista, ha sido merecedor de numerosos premios y reconocimientos en una amplia gama de concursos tanto a nivel nacional como internacional.
Plan Tonal (Bb)	A y B= D menor C= D mayor
Forma	Introducción, A, B, A, C.
Métrica	6/8
Dinámicas	La obra inicia con un <i>mf</i> en la introducción, que se mantiene durante toda la parte A, hasta llegar a la parte B, donde pasa a un <i>f</i> , hasta el compás 42, en donde realiza un regulados hacia un <i>mp</i> en el calderón, para continuar luego con <i>mf</i> en el compás 44, el cual se sigue indicando hasta el compás 84, en la parte C, donde aparece un Regulador hacia <i>mp</i> nuevamente, hasta el compás 88 donde nuevamente aparece un regulador, esta vez hacia un <i>f</i> , para pasar a un decrescendo corto hacia un <i>mf</i> en el compas 93. En el compás 98 se determina un <i>f</i> hasta un <i>mf</i> en el compás 102. Se retoma el <i>f</i> en el compás 107 y finaliza con esta dinámica.
Articulaciones	Ligaduras, notas sueltas, staccato, acentos, apoyaturas.
Agógica	La obra se desarrolla en una velocidad constante de:  130 Con un calderón en la mitad de la parte B.
Género	Bambuco fiestero
Tesitura	F2 – E6
Textura	Polifónica

Análisis morfológico

La obra “El Ribereño” del maestro Jesús Orielso Santiago la cual al pertenecer al género musical Bambuco Fiestero específicamente, consta (macroformalmente hablando) de una introducción y tres grandes partes (A, B y C) respectivamente. Esta obra musical tiene como tonalidad inicial Do menor real, se sugiere ser interpretada a una velocidad de negra con puntillo igual a 130 y este arreglo en esta ocasión está dirigido para grupo de cámara (Clarinete 1y2, Saxofón alto y barítono, corno o bugle, trompeta, barítono o bombardino y dos sets de percusiones). Se advierte en esta sección la armonía se mencionará en tono real.

En primera instancia se encuentra la introducción la cual abarca los seis primeros compases de la obra. En el compás número uno y dos el clarinete 1 acompañado del saxofón alto y la trompeta llevan a cabo un arpeggio al acorde de tónica menor el cual esta adornado con bordaduras descendentes, seguidamente se da un pequeño abrebocas de lo que será la obra y este se extiende hasta el compás seis, dando con ello culminada la introducción.

Introducción

Score

♩ 130

The musical score is for the introduction of 'El Ribereño'. It features six staves for different instruments: Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Alto Sax, Baritone Sax, Horn in F, and Trumpet in B♭. The tempo is marked as 130 beats per minute. The key signature is one flat (Bb). The score shows the first six measures of the piece. The Clarinet 1, Alto Sax, and Trumpet parts play a descending arpeggio in the first two measures, while the other instruments play sustained notes. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) throughout the introduction.

Ilustración 15: Introducción

Directamente, en el compás 7 con anacrusa el compositor incluye la Parte “A” en la cual la melodía principal está dividida emulando una conversación entre la trompeta y el saxofón con los clarinetes, este juego empieza desde los 4 primeros compases de la “A” donde la trompeta y el saxofón alto interpretan la línea melódica principal en estado de tónica hasta el compás diez donde aparece un séptimo mayor con respecto a la tonalidad inicial.



Ilustración 16: 4 primeros compases de la A

Seguidamente, en los compases desde el 11 con anacrusa hasta el compás 15 los clarinetes responden y llegan a un acorde de tercer grado con respecto a la tonalidad inicial, en la primera parte del compás 14 y en la parte final de este mismo compás aparece el quinto grado dominante para volver al estado de tónica de inmediato en el compás 15.



Ilustración 17: compás 10 al 15

En el compás 16, de la mano de la trompeta y el saxofón alto, por cuatro compases se aborda nuevamente la melodía, al igual que anteriormente, con la diferencia de que al final de esta frase, que también se extiende por cuatro compases llegando hasta el compás 19, donde aparece un acorde de cuarto menor el cual esta antecedido por un dominante o quinto grado correspondiente (V7 del IVm), este acorde de Do7 específicamente se encuentra en la segunda mitad del compás 18 y sirve como dominante que llama al Fa menor que se encuentra en el compás 19.

16

Trumpet in B

mf

V7/IVm IVm

Alto Sax

mf

C7 Fm

Ilustración 18: compás 16 - 19

Seguidamente los clarinetes retoman la melodía principal desde el compás 20 y se extiende hasta la primera mitad de compás 27 donde resuelve a la tónica inicial de Do menor y da fin a la parte A.

20

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fin sección A

Ilustración 19: compás 20, final de la sección A

De inmediato, en el compás 28 el compositor incluye la Parte “B” que consta de una melodía y una contra melodía las cuales se presentan simultáneamente en acorde de Si bemol7 entre los clarinetes, en conjunto con la trompeta y el saxofón alto.

Melodía a voces

The image shows a musical score for measures 28-31. Measures 29, 30, and 31 are highlighted with a purple box labeled 'Melodía a voces' and a blue box labeled 'Contramelodía'. The instruments are B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, Baritone Saxophone, Horn, and B♭ Trumpet. The key signature is one flat (B♭ major / F minor). The time signature is 4/4. The score shows a melody in the clarinets and a counter-melody in the saxophones and trumpet, both starting in measure 28 and continuing through measure 31. The dynamics are marked with 'f' (forte).

Contramelodía

Ilustración 20: compás 28- 31, inicio de la B

En el compás 33 con anacrusa la melodía y contra melodía continúan simultáneamente, pero ahora en el acorde y estado de dominante con respecto a la tonalidad inicial (Sol7) llegando al acorde de tónica en el compás 36.

Illustración 21: compás 32-36

Seguidamente, en el compás 37 se incluye nuevamente la información inicial de la parte B en estado de subdominante séptimo mayor (Si bemol7), este se extiende hasta la primera parte del compás 40 donde resuelve a la tónica inicial (Do menor).

Illustración 22: compás 37-40

Seguidamente, en la segunda corchea del mismo compás 40 y hasta el calderón del compás 43 el compositor lo emplea para llevar a cabo una pequeña cesura en el acorde de Sol mayor para, a continuación, realizar una pequeña división a la Parte B en dos; estos compases anteriores sirven de transición y para conectar las dos secciones en la que se divide la Parte B.

The musical score for measures 41-43 is presented for six instruments: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone (A. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Horn (Hn.), and B♭ Trumpet (B♭ Tpt.). The score begins at measure 40, indicated by a '40' above the first staff. A double bar line is placed at the end of measure 43. The key signature is one flat (B♭). The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) at the end of measure 43 for each instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Ilustración 23: compás 41-43

Luego de la doble barra, en el compás 44 los clarinetes toman la voz hasta la primera mitad del compás 59, donde el compositor incluye el acorde de tónica que en realidad fue agregado desde el compás anterior (58) y está antecedido por un movimiento de la melodía a favor de la resolución armónica, el cual está determinado directamente por el uso de la séptima mayor para luego ser resuelto a la tónica (Si natural al Do).

The image displays a musical score for two B-flat Clarinets (Cl. 1 and Cl. 2). The score is in 2/4 time and B-flat major. Measures 44-45 are marked 'Melodia' in pink. Measures 46-58 show a re-exposition of the melody. A red box highlights measures 51-54, where the melody is re-exposed. The dynamic 'mf' is indicated in measures 44-45 and 51-54.

Ilustración 24: compás 44-58

A continuación, se presenta un elemento tradicional en los bambucos, que se permite la reexposición, en este caso de la Parte A la cual aborda estrictamente desde el compás 60 con anacrusa hasta el compás 80, al igual que en su primera exposición tiene una magnitud de 21 compases exactamente. Acto seguido, al finalizar la reexposición de la Parte A, inmediatamente en el compás 81 el compositor incluye la Parte C, la cual se presenta en el tono de Do mayor, tonalidad paralela ⁷a la tonalidad inicial de Do menor.

⁷ Tonalidades paralelas: tonalidades que comparten la misma nota tónica, pero tienen diferentes modos. Aunque ambas tonalidades comienzan con la misma nota raíz, sus escalas difieren en las notas específicas que las componen debido a sus diferentes estructuras de modos mayor y menor.

En el compás 81 se presenta la melodía principal de la mano de la trompeta la cual se encuentra acompañada del barítono y el corno, conformando así tres voces en bloque y armonizadas entre sí para llevar a cabo esta frase que se extiende al compás 84.



Ilustración 25: compás 81-84, inicio de la parte C

Directamente, en el mismo compás 84 y en el mismo momento, donde los instrumentos de bronce entregan la melodía (segunda corchea del primer tiempo), los clarinetes, acompañados del saxofón alto realizan lo que se podría denominar como la respuesta o contestación a la frase musical realizada por los bronce, la cual se muestra en la anterior ilustración. Esta frase que responde también se extiende por este y cuatro compases más, llegando así mismo hasta el compás 88. Todo lo que ha transcurrido hasta el momento de la Parte C obedece al plan armónico de I-II-V7-I.

Respuesta

Ilustración 26: compás 84-88

En el mismo compás 88 y, más específicamente en la misma corchea donde los instrumentos de caña terminan de entregar la melodía, los bronce vuelven a retomar la melodía principal, repitiendo el material melódico ya antes presentado desde el compás 81(ver ilustración 24), llegando y extendiéndose así mismo hasta el compás 92. En el siguiente compás (93) el compositor incluye una serie de frases que comparten el motivo rítmico y fraseo en forma de pregunta-respuesta ornamentándose mutuamente contrapuntísticamente durante 4 compases en acorde de IVm (Fa menor) el cual en este punto, al encontrarnos en tonalidad mayor, estaríamos hablando de un recurso armónico y melódico que el compositor incluye y puede ser visto o interpretado de dos formas pues es un préstamo modal directamente de la escala menor, donde encontramos el cuarto menor y la otra interpretación adjudica a la presentación de un subdominante menor, el cual culmina en una nota larga de los clarinetes y saxofón barítono en el compás 97 en acorde de VIIm (La menor).

93 Pregunta Respuesta

B♭ Cl. 1 Fm mf

B♭ Cl. 2 mf

A. Sx. mf

B. Sx. mf Am

97 Hn. mf

B♭ Tpt.

Bar. mf

Ilustración 27: compás 93-97

En el compás 97, el compositor incorpora a la trompeta con el saxofón alto en una frase en bloque a voces y durante cuatro compases en el plan tonal de tónica mayor, la cual es respondida por los clarinetes junto con el bombardino y corno, que a su vez, estos dos últimos continúan con la siguiente frase, donde se incorpora el saxofón alto, complementándose con las siguientes frases a como de pregunta respuesta, un juego en conjunto con los clarinetes, similar a la sección anterior.

Ilustración 28: compás 97-105

En última instancia se presenta una frase que se puede considerar como la coda del tema, esta se muestra en bloque en voces y es interpretada por los dos clarinetes, saxofón alto, y trompeta, adornada por acompañamientos armónicos elaborados por el corno y los bajos del grupo de cámara, en este caso el bombardino y saxofón barítono. Esta frase obedece al plan tonal de la tonalidad mayor llegando y resolviendo al acorde de tónica (Do mayor); el compositor sugiere repetir todo el tema a partir del compás 7 (es decir, omitiendo solo la introducción de seis compases) y pasar a una segunda casilla con un final característico y muy típico el cual consta de

tónica mayor dando así por terminada la pieza musical.

The musical score for 'El vals de la primavera' features the following instrumental parts and color-coded sections:

- Melodía (Purple):** Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Baritone (Sax. B.), and Trumpet (Tpt.).
- Acompañamiento (Blue):** Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Baritone (Sax. B.), Trumpet (Tpt.), and Baritone (Bar.).
- Motivo final en bloque (Yellow):** Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Baritone (Sax. B.), Trumpet (Tpt.), and Baritone (Bar.).
- Acompañamiento armónico (Green):** Saxophone Baritone (Sax. B.) and Baritone (Bar.).
- Motivo terminativo (Pink):** Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Baritone (Sax. B.), Trumpet (Tpt.), and Baritone (Bar.).

Ilustración 29: Compás 105- Final

Conclusiones

El trabajo musical del maestro Jesús Oriello Santiago se enfoca en diversos ámbitos de la música, desde la dirección (su principal rama), la pedagogía, y por supuesto, la composición y orquestación, por lo que su labor musical desde todas estas ramas de la música ha influido en la academia musical colombiana, y en este caso, su aporte a la música colombiana es representativo, involucrando variedad de géneros tradicionales, y en diversos formatos, con los elementos característicos de cada uno de estos.

A través del análisis de las obras “A mis amigos” (pasillo), “Danzón del río” (danzón colombiano) y “El ribereño” (bambuco fiestero), se ha evidenciado la maestría compositiva de Jesús Oriello Santiago. Su capacidad para capturar la esencia de los géneros tradicionales colombianos y adaptarlos a un contexto académico es notable. El uso del clarinete como instrumento principal en estas composiciones resalta su habilidad para explorar y expandir las posibilidades expresivas del instrumento dentro de la música tradicional colombiana.

Las obras analizadas muestran una estructura coherente y bien definida, típica de los géneros a los que pertenecen. En “A mis amigos,” la forma del pasillo se refleja en una estructura A-B-C que ofrece contraste y unidad, de igual manera “Danzón del río” emplea una forma de igual manera clara y definida pero que a su vez mantiene elementos rítmicos y melódicos característicos del danzón, lo que permite una exploración dinámica del clarinete. “El ribereño” presenta una estructura que favorece la interacción rítmica y melódica entre el clarinete y otros instrumentos, destacando la vitalidad del bambuco fiestero, lo que demanda una sensibilidad interpretativa que permita resaltar las sutilezas de cada composición.

Las composiciones del Santiago, al ser analizadas y documentadas en este trabajo, contribuyen significativamente al repertorio académico del clarinete. Ofrecen a los intérpretes y académicos material nutritivo para el estudio y la interpretación de la música tradicional colombiana. Esto no solo enriquece el repertorio, sino que también promueve la preservación y divulgación de la riqueza cultural de Colombia.

Resulta importante establecer un precedente para la divulgación de compositores nacionales. Al exaltar la obra de Jesús Oriello Santiago, se promueve un mayor reconocimiento y valoración de los compositores colombianos en el ámbito académico y más allá. Esto puede incentivar a otros músicos y académicos a explorar y documentar el trabajo de compositores nacionales y regionales, contribuyendo al enriquecimiento y difusión de la música colombiana.

Finalmente, en el ámbito interpretativo se evidencia en las obras una necesidad de adaptación en el instrumento, pues al explorar diversos géneros, cada uno con características distintas, requieren intrínsecamente aplicar un manejo de los colores sonoros al momento de interpretar, desde la sutileza y belleza del pasillo, pasando por la energía y festividad del bambuco fiestero, hasta las melodías alegres y movidas del danzón.

Anexos

Anexo 1: Link partitura “A mis amigos”

https://drive.google.com/drive/folders/1NTN2qZ1MDfzHLG11I_5suU0vVWyFRcu4?usp=drive_link

Anexo 2: Link partitura “Danzón del Río”

https://drive.google.com/file/d/1v_EEOxEGJPymaSAAYV6UOPUWMT7Z74eT/view?usp=sharing

Anexo 3: Link partitura “El ribereño”

https://drive.google.com/file/d/1WJWNyW8IYFNCNuCs_9bg-Knt6hkv5Eu2/view?usp=sharing

Anexo 8: Entrevista Realizada a Jesús Orielso Santiago por Sarith Daniela Contreras Sandoval

(2024) por medio de la plataforma WhatsApp. Comunicación Personal.

Interlocutor 1: (Pregunta 1) ¿Qué importancia le da usted al clarinete en el proceso de construcción creativa desde la mirada de las obras que usted concibe con elementos de la tradición colombiana?

Interlocutor 2: (Respuesta) Bueno pues, el clarinete es, sin lugar a dudas un instrumento solista, ¿no? que empalma muy bien, que hace grupo muy bien y se entiende muy bien con los demás, pero es un instrumento de voz cantabile, entonces en esa medida pues hay que aprovecharlo, además hay que tener muy, yo lo tengo muy muy presente junto a su registros, junto a sus colores y sus posibilidades técnicas, entonces se convierte en un muy buen objetivo y además en una muy buena motivación para escribir el clarinete, porque como te digo, las melodías en registro bajos medios o agudos siempre suena muy bien en el clarinete, y el clarinete

formando parte de una agrupación pues es fundamental, entonces para mí el clarinete es el violín pues de la orquesta, es el Clarinete en los vientos.

Interlocutor 1: (Pregunta 2) ¿Maestro, ¿usted me podría contar cómo es su proceso creativo?, es decir, cuando usted determina tiempos para la composición, ¿cuáles son en orden de importancia los elementos que usted considera más pertinentes?

Interlocutor 2: (Respuesta) Bueno, cuando yo compongo algo que tengo algo que decir que, lo compongo por dos razones: o realmente lo quiero hacer, o sea, tengo lo que nosotros llamamos pues como la inspiración de hacerlo, o tengo la necesidad de hacerlo, también es la otra razón por la cual la gran mayoría incluso de obras que he escrito ha sido por necesidad, ha sido necesidad más de corte pedagógico más que de cualquier otra índole, entonces digamos siempre voy a, pues en el transcurso, en el trasegar de mi vida y en los diferentes trabajos he necesitado tener repertorio con ciertas características que a veces no es tan fácil conseguirlas inmediatamente, o dependiendo en el lugar donde uno esté, geográfico a veces no es tan fácil, entonces uno dice: no pues aquí voy a hacer algo que de pronto me pueda servir para esto, y finalmente, la gran mayoría de mis obras han sido por necesidades pedagógicas, aquí te doy otra respuesta y es que en realidad no me considero yo un compositor sino más bien como un pedagogo que intenta suplir algunas necesidades de su ejercicio a través de la composición y de los arreglos, de orquestación y adaptación. A mí me gusta mucho, volviendo un poco a la pregunta anterior, el clarinete por lo que te decía, el clarinete tiene un registro muy amplio y muchas posibilidades, entonces el clarinete indiscutiblemente es una voz cantáble, es una voz cantante pero también puede hacer muy buenos acompañamientos, muy buenos fondos, muy buenos contrastes, muy buenas contra melodías entonces es un instrumento muy versátil en cuanto la composición realmente si es esta, realmente hay una parte de mi vida en la que he

querido componer algo y lo escribo, pero una gran parte en la que he necesitado entonces recurro ahí como a los pocos elementos que he ido adquiriendo para hacer este tipo de trabajos.

Interlocutor 1: (Pregunta 3) Bueno maestro, siguiendo con esta misma línea de la composición, y de lo que me comenta sobre esta necesidad de componer por un tema pedagógico, usted que escribe para formatos tanto pequeños como de cámara, o grandes como banda, orquesta, ¿qué grado de complejidad presenta el crear obras para formatos pequeños, es decir, grupos de cámara donde el clarinete es protagonista principal, en relación a formatos para banda sinfónica, donde el clarinete es importante, pero también existen otros instrumentos protagonistas en ese proceso creativo?

Interlocutor 2: (Respuesta) Bueno pues yo creo, espero no equivocarme, y es que siempre un grupo pequeño es mucho más exigente, los grupos grandes tienen también una exigencias, pero entre menos músicos tenga una agrupación mucho más exigente es pues el resultado que tiene que tener cada uno, el desempeño en esa agrupación, de modo que si hablamos de un dueto, de un trío de un solista o de un quinteto pues es, todos los integrantes deben estar, por así decirlo, pulcros musicalmente tienen que estar muy bien puestos, muy bien con todos sus elementos rítmicos, armónicos, melódicos, de afinación, técnicos etc... pues para que ese ensamble funcione y digamos un ensamble grande también tiene que tener estos elementos pero hay un poco más de margen de que entre varios de construya una voz, que cuando es una sola persona, entonces siempre he visto como los grupos de cámara como agrupaciones de mucha más exigencia, no quiere decir que las agrupaciones grande no la tengan, por supuesto que si la tienen, pero una reducción de una obra grande para 3, para 4 es un reto grande también entonces siempre sí, sí, me ha parecido que es y además es fundamental, ¿no? para que una agrupación grande funcione, suene muy bien, es muy conveniente que sus

integrantes hagan al interior de ella grupos de cámara para que se conozcan, para que haya esa empatía musical que se necesita desde las pequeñas células hasta formar el gran todo que serían las agrupaciones grandes, pero volviendo a la pregunta si me parecen mucho más exigentes los grupos de cámara.

Interlocutor 1: (Pregunta 4) Maestro, ahora bien, estableciendo un paralelo en la manera como se creaba música para formatos de cámara en tiempos anteriores, la mayoría de compositores, destinaban a un instrumento (clarinete 1 por ejemplo) la melodía y los demás hacían acompañamiento, en relación a hoy día, donde en cada momento hasta el instrumento menos pensado, tiene fragmentos de melodía y todos alternan, armonía, contrapuntos y más elementos de construcción sonora, ¿qué opinión tiene usted de esto estimado maestro?

Interlocutor 2: (Respuesta) Digamos que históricamente la respuesta tiene que ver como con el desarrollo técnico de nosotros los músicos, los arreglistas, los compositores. En la medida en que los compositores, en que los arreglistas, los que adaptamos, los que tenemos que ver con esto y los mismos músicos, pero sobre todo en los que producen inicialmente la parte escrita de la música, de las partituras digamos, van a avanzando en su estudio, van encontrando que hay muchas posibilidades, muchísimas posibilidades con un solo instrumento que no está destinado, usted es un instrumento armónico y va a hacer solamente armonía y usted es un instrumento melódico, va a hacer solamente melodía, sino que en la actualidad y esto lo han hecho los grandes compositores de antaño pero nosotros los vamos recurriendo es ahora y ahí incorporando esas técnicas te dan una mayor variedad además, también hay que pensarlo un poco cuando se escribe, en los músicos, en la resistencia física, en el que escucha, que no siempre tiene que ser la primera voz en el primer clarinete y nada más, y no, cuando ese primer clarinete deja de hacer su primera voz, pasa de pronto a hacer una contra melodía o un fondo y aparece otro instrumento

que no esperábamos, hay un cambio de color que se produce tanto desde la armonía como desde el timbre, en este caso sería desde el timbre, entonces nos enriquece mucho el lenguaje, lo hace más asimilable, lo hace más agradable. Yo tengo que decir que la respuesta tiene que ver es con la formación que vamos adquiriendo las personas que vamos haciendo esto y vamos encontrando muchos recursos, muchas posibilidades en los instrumentos, de tal manera que empezamos a orquestrar y a instrumentar de una manera mucho más variada y, por así decirlo, no sé si esto sea válido decir, pero como más cómodo para los músicos, más natural, un poco más descansado un poco más consiente de los momentos de acción, de relajación y todo esto; y da unas posibilidades y unos colores estupendos en los arreglos y en las bandas, pero tiene que ver con la formación. También es necesario buscar la variedad, la comodidad, y que la persona que escuche lo reciba con interés, y la persona no tiene por qué saber pero, todas esas combinaciones, esas ondas le llegan de una manera agradable, que en últimas tiene que ver con la definición que siempre se ha dicho de lo que es la música, que es una producción de sonidos agradable al oído, un poco debatible, pero sí tiene que ver con eso, con la estética; y obviamente nuestros músicos de más antaño que no pudieron tener mucha información pues, hacían lo que podían y encasillaban como roles a los diferentes instrumentos, entonces claro, uno consigue un arreglo de hace 50 años y la trompeta toca todo, el clarinete toca siempre octava arriba o cosas así que han venido cambiando en la medida que se va estudiando, en la medida que vamos escuchamos, en la medida que vamos compartiendo también, tanto en nuestros trabajos como en los trabajos de las demás personas y vamos creciendo.

Referencias Bibliográficas

- Accompás. (s.f.). *Jesús Orielso Santiago*. Obtenido de Asociación Colombiana de Compositores y Arreglistas para Bandas y Ensamblés: <https://accompas.org/index.php/compositores/14-compositores/63-jesus-orielso-santiago>
- Atehortúa, B. E. (1990). *Concierto para clarinete y orquesta*. Colombia. Recuperado el junio de 2024
- Carlos, J. (2018). *Hay que buscar escenarios que nos permitan seguir creciendo · Entrevista con Jesús Orielso Santiago*. Obtenido de Score musical: <http://www.scoremusical.net/blog/gente/7-hay-que-buscar-escenarios-que-nos-permitan-seguir-creciendo-entrevista-con-jesus-orielso-santiago>
- García, L. (2019). La influencia europea en la música latinoamericana. *Revista de musicología*, 45, 234 - 250. Recuperado el 18 de junio de 2024
- Jódar Siles, M. (2019). La sonoridad del clarinete. Una búsqueda personal. *Revista AV Notas*, N°8, 183-192.
- Martínez, P. (2018). El papel de la música y la danza en la vida social del Caribe colombiano. *Revista de Historia y Cultura*, 20, 89-110. Obtenido de <https://revistahistoriacultura.org/articulo/56789>
- Nájera, J. (2020). *Historia del Clarinete*. Obtenido de najeramusica.com.
- Panadero Moreno, J. (2020). *De 1 a 9 arreglos para clarinete basados en las bandas de viento formato pelayero*. Universidad del Bosque.
- Ramírez Uribe, C. (2020). Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX . *Cuadernos de etnomusicología*, 124-163.
- Restrepo, J. (2017). el clarinete en la música popular colombiana. *revista colombiana del Folclore*, 71. Recuperado el 18 de junio de 2024

- Rojas, F. (7 de Agosto de 2010). *Música Colombiana - Orígenes Música De Colombia*. Obtenido de TodaColombia: <https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/origenes-musica-colombiana.html>
- Ruíz Méndez, J. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. *Paideia Surcolombiana*, 13, 35-40. Obtenido de <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Sánchez Suárez, S. A. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, cultura y pensamiento*, 115-130.
- Uribe Espitia, J. (2010). *Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: Análisis y recomendaciones interpretativas*. Repositorio Universidad EAFIT, Antioquia. Medellín: EAFIT. Recuperado el 18 de junio de 2024