UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

APROXIMACIÓN ANALÍTICA E INTERPRETATIVA DE LA OBRA INÉDITA *SONATA Nº 1 "PER(A)MANECER EN DIOS" PARA CLARINETE Y PIANO* DEL COMPOSITOR RAÚL DAVID TORRES REYES

DIEGO ALEJANDRO TORRES REYES
20131098045
CLARINETE

TUTOR
MTO JOSE FERNANDO GÓMEZ

MODALIDAD DE CREACIÓN E INTERPRETACIÓN

BOGOTÁ, 17 DE ABRIL DE 2017

INDICE

- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 3
  - RESUMEN 3
  - ANTECEDENTES 3
  - JUSTIFICACION 4
  - PREGUNTA PROBLEMA 5
  - RESPUESTA 5
  - OBJETIVO GENERAL 6
  - OBJETIVO ESPECIFICO 6
  - MARCO REFERENCIAL 6
  - METODOLOGIA 9
  - VIABILIDAD 11
- VIDA Y OBRA DEL COMPOSITOR RAUL DAVID TORRES REYES 13
- APROXIMACION ANALITICA DE LA OBRA “SONATA Nº 1 PARA CLARINETE Y PIANO” 14
- APROXIMACION INTERPRETATIVA DE LA OBRA “SONATA Nº 1 PARA CLARINETE Y PIANO” 28
- CONCLUSIONES 40
- BIBLIOGRAFIA 41
- ANEXOS

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Resumen

En este proyecto se va a realizar una aproximación analítica e interpretativa de una obra inédita para clarinete y piano del compositor colombiano Raúl David Torres Reyes, llamada *Sonata Nº 1 Per(a)manecer en Dios para clarinete en sib y piano,* entablando relaciones entre el análisis y la interpretación y buscando sugerir una posible forma o un estilo de interpretación de dicha obra.

Abstract

In this project, there is an analytical and an interpretational approach of Raúl David Torres Reyes's new work called *Sonata Nº 1 Per(a)manecer en Dios para clarinete en sib y piano,* in which there are some relations established between the analysis and the interpretation, and trying to suggest a possible form of interpretation.

Palabras Clave: Análisis, Clarinete, Intepretación, Piano.

Keywords: Analysis, Clarinet, Intepretation, Piano.

Antecedentes

Al hacer un recorrido por mi proceso musical me he encontrado con que no existe un placer más grande que hacer música con las personas más cercanas. Hace algunos años tuve la oportunidad de trabajar junto a mi hermano para un montaje de la universidad donde él estudiaba. Ambos, tanto él como yo, nos encontrábamos empezando nuestros estudios universitarios, él como compositor y yo como intérprete. Fue una excelente oportunidad para intercambiar información y conocimiento de nuestras respectivas áreas del saber y para crear un nuevo nivel en nuestra relación. A partir de esa experiencia surgió una inquietud en ambos de trabajar de nuevo en un futuro cercano, dado que dicha experiencia generó en nosotros una gran alegría por poder trabajar juntos. Por otro lado, en mi recorrido musical no me he encontrado con la oportunidad de estrenar una pieza del repertorio para clarinete, lo que considero es una experiencia muy enriquecedora para mi proceso artístico y mi carrera profesional. Si bien una parte del trabajo realizado con mi hermano consistía en tocar ante un público la obra por primera vez, quedé con muchas ganas de volver a hacerlo, sólo que ésta vez quiero hacerlo en una ocasión de mayor importancia académica y profesional. Y, por último, el hecho de encargar nuevo repertorio para el instrumento estimula el trabajo de los compositores y genera vínculos y amistades que pueden beneficiar a ambos por igual; en este caso, la experiencia que tuve con mi hermano dejó grandes muestras en el desarrollo musical de cada uno de nosotros dos.

Esa experiencia tuvo lugar en el año 2012. Mi hermano cursaba el taller de composición 1 en la Universidad de los Andes, y en dicha universidad nació la idea de hacer un concurso de interpretación de obras hechas por los estudiantes de composición de esa universidad. Para dicho concurso, mi hermano inscribió una obra en la que venía trabajando desde comienzos de ese semestre. La obra se llamaba *Regret and Hope*, y era para clarinete y piano. En ese momento mi hermano habló conmigo y me preguntó si estaría dispuesto a tocar en el evento, a lo cual yo dije que sí. Me interesó mucho esa oportunidad, dado que no había tenido el privilegio de tocar ante un público previamente. Me encontraba haciendo mi primer semestre de preparatorio en la ASAB y consideré prudente hacerlo. Cuando accedí, tuve que cuadrar mis horarios para poder tener los ensayos con el pianista con el que iba a interpretar la pieza. Tuvimos en total tres ensayos, en donde pude apreciar qué era tocar junto a otro instrumento y hacer música de cámara. Cuando llegó el día de la presentación sentí que algo recorría todo mi cuerpo y era algo que no sabía que era. Luego supe, con el tiempo, que ese "algo" era los nervios previos a una presentación ante público. Llegó el momento, toqué la pieza y disfruté mucho esa experiencia. Si bien no se obtuvo el premio del concurso, aprendí qué era pararme frente a un público, tuve mi primera experiencia en música de cámara y, por, sobre todo, sentí que estaba haciendo el trabajo que debía estar haciendo

Un trabajo previo realizado por Mansilla y Wolkowicz, llamado *Edición crítica y estudio preliminar de obras musicales de Carlos Guastavino* (2011), reúne, en forma de compendio, algunas obras del compositor Carlos Guastavino que, por motivos aún desconocidos, han quedadas como inéditas. En ese trabajo los autores hacen uso de distintos métodos musicológicos, tanto nuevos como antiguos, para crear un producto que sirva para una difusión de estas obras inéditas y también provea nueva información sobre el autor y sobre las obras mismas. Este escrito se puede tomar como un antecedente al trabajo que se busca realizar dado que el material principal de ambos escritos son las obras inéditas y, a partir de ellas, se extrae información. Cabe resaltar que el análisis que ellas hacen (Mansilla y Wolkiwicz) de esas piezas es un análisis un poco superficial, a diferencia de lo que se planea hacer con la obra *Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano*, dado que ella va a ser la fuente de toda la información obtenida. Una gran similitud entre ambos trabajos es el deseo de dar a conocer las obras inéditas de determinados compositores, buscando reconocer, a una mayor escala, el nombre, y por ende la reputación, de aquellos maestros.

Justificación

Una de las razones importantes para realizar este trabajo es entregar al Proyecto Curricular de Artes Musicales un producto final que resuma en gran medida los cinco años de preparación recibidos en la Universidad, que a su vez pueda ser consultado por futuros estudiantes del Proyecto. Otra de las razones es que se hace necesario buscar oportunidades para realizar el ejercicio de música de cámara, considerando que es una parte importante en la carrera de cualquier músico que pase por la universidad. Por otro lado, se justifica hacer el trabajo teniendo en cuenta las pocas oportunidades que hay en el pregrado de poder trabajar junto a los compositores, buscando producir un resultado de óptimas calidades musicales y artísticas. De igual manera, se busca conocer más a profundidad las cuestiones

técnicas del instrumento, teniendo como propósito fundamental el poder realizar una interpretación fluida y versátil. También se busca indagar y profundizar sobre los distintos tipos de análisis que una obra puede tener. Y, por último, considero que es necesario hacer este trabajo porque es importante aprender a escribir y a fomentar un ejercicio crítico y reflexivo sobre nuestra profesión.

La realización del trabajo tiene una importancia particular para el Proyecto Curricular de Artes Musicales dado que considero que es una gran oportunidad de interactuar con un egresado de otro proyecto curricular, ofreciendo y compartiendo los conocimientos que se han adquirido a lo largo de mi proceso académico en la Universidad. Para la cátedra de clarinete de la Facultad es importante la realización del trabajo porque considero que puede llegar a ser un ejemplo a seguir para aquellos que vienen comenzando su carrera en la Universidad, que todavía no han pensado en ideas para su trabajo de grado. De manera similar, este trabajo puede ser un ejemplo para cualquier intérprete de la Universidad que se quiera enfocar en el análisis de alguna obra en particular y quiera aplicar dicho análisis a una futura interpretación de la pieza. Por otro lado, para los compositores que estudian en la ASAB puede significar una gran oportunidad de conocer el trabajo realizado por un egresado del programa de composición de la Universidad de los Andes, con el fin de observar lo que se hace afuera de la universidad en cuestiones de técnicas y estilos.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación Arte y Sociedad de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La razón por la que hace parte de esta línea de investigación es porque en éste se hace uso de procesos creativos como fuente de investigación, tales como la composición de una obra y su respectivo análisis. Adjunto a esto, también se realiza una apropiación y un consumo del arte en todas las fases de desarrollo del trabajo, especialmente en la etapa de preparación de la interpretación de la obra.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo establecer similitudes y relaciones entre la aproximación analítica de la obra, la aproximación interpretativa de la misma y el contexto social y musical del compositor de la obra, entendiendo que los tres aspectos son importantes en el proceso artístico de la obra?

RESPUESTA

Entendiendo que los tres aspectos son importantes en el proceso artístico de la obra, se buscaría apoyar los criterios interpretativos de la obra con los resultados del análisis realizado a la misma, basándose en el contexto social y musical del compositor.

OBJETIVO GENERAL

Realizar una aproximación analítica e interpretativa a la obra *Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano* del compositor Raúl David Torres Reyes, teniendo en cuenta el contexto del compositor y la relación existente entre el análisis y la interpretación con el fin de construir una propuesta interpretativa adecuada para dicha obra.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Interpretar la obra inédita *Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano*
- Analizar la obra inédita, con el fin de establecer una propuesta interpretativa adecuada para dicha obra
- Entablar vínculos con el joven compositor colombiano Raúl David Torres Reyes, fomentando el desarrollo de su trabajo
- Ampliar el repertorio del clarinete con el encargo de obras inéditas, fomentando también el trabajo de música de cámara.
- Lograr un desarrollo técnico e interpretativo con mi instrumento, ampliando y fortaleciendo mi criterio musical al momento de abordar una pieza del repertorio.
- Producir un trabajo escrito en donde se encuentre presente el análisis de dicha obra y una posible forma de interpretación de la misma.
- Realizar un concierto con público en donde se realice la interpretación de la obra.

MARCO REFERENCIAL

- Vida, obra e influencias del compositor Raúl David Torres Reyes

En este capítulo del trabajo, se plantean algunas referencias sobre el contexto musical y las influencias que ha tenido el compositor Raúl David Torres Reyes durante su proceso artístico.

En el escrito *Música y Matemáticas. De Schoenberg a Xenakis (2009),* Ibaibarriaga expone un breve recorrido histórico sobre la influencia y la relación que ha existido entre las matemáticas y la música, abordando desde los tetracordios griegos, pasando por Pitágoras, Bach y acabando en compositores de la talla de Schoenberg y Xenakis, quien fuera matemático también, quienes lograron plasmar algunos conceptos matemáticos en algunas de sus obras. Lo que busca el artículo es mostrar el cómo los compositores lograron expresar, como recurso compositivo para aplicar en sus obras, dichos conceptos. Considero que este articulo me ayuda en la elaboración de mi proyecto dado que me ayuda cómo se pueden aplicar las matemáticas en la música. El tema surge de una entrevista previa con el compositor donde él menciona que ha estado mirando varias cosas concernientes al mundo de los números, más específicamente el tema relacionado con los fractales.

Alvarado, en su artículo "LA OBRA MUSICAL DE OLIVIER Messiaen Y SU INMINENCIA TEOLÓGICA. VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS" (2013), habla sobre el compositor Olivier Messiaen y sobre cómo la fe jugo un papel muy importante en el desarrollo de su obra musical a lo largo de su vida. Aunque se hace mención de los aspectos extra musicales presentes en su obra, el articulo busca centrar todo el trabajo de Messiaen en las cuestiones espirituales que le rodeaban y le caracterizaran. Considero que el articulo me puede servir para apreciar cómo influyen los aspectos espirituales en el trabajo que un compositor puede realizar, dado que el compositor de la obra *Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano* menciona, en una entrevista previa, que tiene influencias espirituales, las cuales son la base de todo su proceso artístico y compositivo.

- Aproximación analítica de la obra "Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano"

En este capítulo del trabajo se busca plantear los aspectos analíticos de la obra, teniendo en cuenta distintas aproximaciones teóricas a la música contemporánea.

Mersman, en su escrito llamado *Método para el análisis de la música contemporánea* (1963), expone algunas bases y algunos pasos para el abordaje analítico de piezas de música contemporánea, abarcando desde los aspectos más fundamentales del análisis hasta llegar a los contextos formales y estructurales de la obra, permitiendo al interprete entender y facilitar dicha experiencia de análisis. También nos menciona un breve contexto del análisis de la música del siglo pasado, exponiendo las distintas partes que pueden incluirse en dicho análisis. Aunque el método es algo antiguo, considero que este trabajo es importante para la realización de mi proyecto porque me brinda unas bases teóricas para iniciar el proceso de análisis de la obra *Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano,* dado que dicha obra es contemporánea. Y, a partir de este escrito, poder profundizar más en los procesos de análisis de las obras contemporáneas con el fin de establecer cuál sea el proceso más adecuado para esta obra.

En el libro de Cope llamado *Techniques of the Contemporary Composer (1997)*, el autor hace una profunda explicación sobre los métodos compositivos, utilizados durante mucho tiempo por los compositores, empezando desde la armonía tonal hasta el dodecafonismo y otras técnicas del siglo XX. Este libro expone las técnicas que los compositores contemporáneos utilizan, buscando expandir los recursos técnicos ya existentes. Considero que el libro me puede ser útil para entender las técnicas que el compositor utilice en la obra *Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano,* dado que no soy muy cercano a dichas técnicas. También considero que el libro puede ser una parte importante para el análisis de la pieza al brindar información concerniente a la música contemporánea y cómo analizarla, parte que tiene una importancia significativa en el desarrollo de este trabajo.

Una forma de análisis más profunda es la que Enmanuel Peralta realiza en su tesis *Análisis rítmico melódico armónico de forma y técnico interpretativo del Concierto de Paul Creston para saxofón alto y orquesta o piano* (2014). En ésta, Peralta analiza, compás por compás, el ritmo, el esquema melódico y el

contenido armónico. Luego, con base en todo este profundo trabajo analítico, el autor construye su propia interpretación de la obra. Con los pasajes más difíciles, él sugiere estudios técnicos para ayudar a adquirir una fluidez con esas partes incómodas, que muchas veces son relacionadas con la técnica propia del instrumento (staccato rápido, glissando). Escogí esta tesis dado que me parece interesante realizar un análisis tan profundo, con el único propósito de conocer a fondo una obra tan compleja como lo puede ser un concierto para instrumento solista. Aquí, en este acercamiento analítico, se le da más importancia a la obra, refiriéndonos a todo lo que en ella se encuentra (armonía, melodía, ritmo), que al contexto que rodea la misma.

- Aproximación interpretativa de la obra "Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano"

En esta parte del trabajo se busca plantear los aspectos relacionados con la interpretación en el clarinete de la obra, explicando técnicas extendidas, digitaciones, y distintos aspectos técnicos de la obra en cuestión.

En el trabajo de grado "Análisis interpretativo de las tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa" (2014), Sánchez nos presenta un análisis interpretativo de dicha pieza, en donde sugiere una forma de interpretación que tiene en cuenta el análisis realizado anteriormente, el cual también hace parte del trabajo realizado. Considero que algo que me aporta este trabajo de grado para la realización de mi propio trabajo es la forma como describe el modelo interpretativo de dicha obra. El autor menciona con qué carácter se debe tocar la pieza, qué fragmentos tocar rápido, qué fragmentos tocar lento, qué fragmentos se deben resaltar y con qué pedazos hay que tener cuidado. Teniendo en cuenta eso, puedo construir mi propuesta de ejecución de la obra, sugiriendo algunas formas de estudio de los pasajes más difíciles y describiendo el carácter y la intención con la que la pieza debe ser tocada.

En el artículo "El clarinete contemporáneo: características, obras, grafías y recursos" (2011), Bueno y Gómez exponen algunos de los recursos técnicos más comunes utilizados en la música contemporánea, haciendo un recuento de cómo los compositores han utilizado el clarinete y han indagado en la búsqueda de nuevas técnicas del instrumento, extendiendo la versatilidad de los intérpretes. Considero que este artículo es útil para mi proyecto dado que brinda un contexto histórico de las técnicas que pueden llegar a existir en la obra "Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano" y puede llegar a ser el punto de partida para la profundización de dichas técnicas interpretativas. Considero que también brinda información importante sobre el uso del clarinete por algunos compositores importantes y famosos del siglo XX, quienes pueden llegar a ser las influencias del compositor de la obra. Otro detalle que me brinda este artículo es el poder conocer la grafía de algunas técnicas extendidas del clarinete, buscando tener herramientas para poder estar preparado al momento de abordar la obra.

En el escrito de Cristo Barrios llamado *Stravinsky y su escritura para clarinete. Dificultades técnicas y soluciones interpretativas* (2012) se realiza un análisis técnico sobre las piezas para clarinete escritas por Igor Stravinsky, realizando una contextualización del uso del clarinete por el compositor, y ofreciendo formas de estudio y formas de interpretación correctas de los pasajes técnicos más difíciles o más complejos de dichas obras. Este escrito me puede ayudar al momento de realizar las sugerencias técnicas e interpretativas de la obra una vez que el análisis haya terminado, buscando los pasajes más difíciles técnicamente hablando y sugerir formas de estudio y formas de interpretación de dichos segmentos musicales. También, teniendo en cuenta el carácter y la intención de la pieza, poder sugerir un carácter y una intención particular para la pieza sobre la cual se está trabajando.

En la tesis *Análisis Interpretativo de la obra Piezas de fantasía op. 12 (1837) para piano solo de Robert Schumann (1810-1856)* (2014), Marcia Peña realiza un análisis que se enfoca en el carácter y en la forma de dicha pieza, elementos muy importantes que están presentes en mucha música escrita desde del siglo XIX. En dicho análisis, ella establece también una forma posible de interpretación de la obra, logrando un entendimiento y un acercamiento diferente, y un poco más profundo de la pieza en su totalidad. Escogí esta tesis porque considero que dicho acercamiento realizado por la autora es una de las formas de análisis más convenientes para uno como intérprete, dado que no es tan teórico, lo cual permite una suave asimilación del análisis y una mejor comprensión de la obra. Ahora, este tipo de análisis permite fomentar un criterio más profundo de cualquier obra (en este caso las piezas de fantasía). Otra razón por la que me interesó escoger esta tesis es porque profundiza en la parte del contexto de la obra; personalmente, considero que muchas veces ese contexto es el mejor punto de partida para buscar desarrollar una correcta y una adecuada interpretación

En su tesis de grado *Propuesta Interpretativa de las* Fantasiestucke para violoncello y piano *op, 73 de Robert Schumann* (2013), Juan Mosquera plantea una posibilidad interpretativa de una pieza en particular, luego de haber hecho un análisis previo del contexto, de la armonía y de la forma de la obra en cuestión. Teniendo todos estos análisis en cuenta, el autor sugiere una forma de interpretación de la obra, ofreciendo sus propias digitaciones y sus propios arcos, y haciendo la explicación de cada una de esas elecciones. Escogí esta tesis dado que me parece muy interesante el hecho de seleccionar una obra grande del repertorio de cualquier instrumento (en este caso violoncello), analizarla y, partiendo de dicho análisis, crear una especie de cuadernillo instructivo de dicha pieza, teniendo en cuenta aspectos de contexto, de armonía y de forma. Dicho cuadernillo es un acercamiento más profundo de lo que se está acostumbrado a tener de esas grandes obras del repertorio instrumental que, aunque es imposible establecer una sola verdad respecto a ellas, requieren tener un criterio definido para su interpretación a un nivel maduro y profesional.

METODOLOGIA

Este trabajo sigue una metodología cualitativa dado que se tratan aspectos que no se pueden medir con números. Es descriptivo porque, en la parte de análisis, se hace una descripción de cómo la obra está

compuesta, hablando de materiales melódicos o armónicos. Es analítico dado que, como el titulo lo menciona, una de las partes más importantes del trabajo consiste en analizar un objeto en específico, en este caso una obra musical. También es explicativo porque en la parte de interpretación de la obra se explican algunas técnicas extendidas que pueda tener la obra. También se va a explicar la forma de interpretación escogida, basada en el análisis de la obra.

Actividades Metodológicas

- Consulta bibliográfica de textos que traten sobre las distintas clases de análisis, con el fin de seleccionar el tipo de análisis más adecuado para nuestros propósitos
- Diseño, aplicación y transcripción de una entrevista al compositor Raúl David Torres Reyes para conocer el contexto de su vida y su obra
- Encuentros con el compositor de la obra, brindando una asesoría como instrumentista y recibiendo varios consejos para la interpretación
- Asesoría de mi maestro de instrumento para construir una buena propuesta, tanto interpretativa como artística
- Construcción de la propuesta interpretativa de la obra "Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano"
- Redacción y edición escrita del análisis de la obra "Sonata No 1 "Per(a)manecer en Dios" para clarinete en sib y piano"
- Presentación del trabajo ante las instancias de la Universidad
- Corrección de las sugerencias realizadas por el jurado evaluador.

Herramientas Metodológicas

- Entrevista con el compositor Raúl David Torres Reyes
- Bitácora del proceso de preparación de la obra.

Entrevista al compositor

1. ¿Cuáles son sus influencias como compositor?
2. ¿Qué aspectos considera que son relevantes al momento de componer?
3. ¿Cómo describiría su proceso compositivo?
4. ¿Qué piensa transmitir con la obra para clarinete y piano?
5. ¿Qué lo motiva a componer, o cuál es su motivación al componer?

VIABILIDAD

Recursos Materiales

Para la realización de este trabajo se necesitan los siguientes materiales

- Un computador con acceso a internet, con procesador de texto, software de audio y video y almacenamiento disponible para guardar los videos, con el cual ya cuento y está a mi disposición cuando yo lo disponga
- Un clarinete en si bemol, con el cual también cuento a mi disposición cuando se requiera

Recursos Humanos

Para la realización de este trabajo se necesitan los siguientes recursos humanos

- Un pianista con el cual poder realizar el concierto final, el cual yo contactaré. Aún no se ha definido quién va a ser.
- Un tutor del trabajo de grado, el cual es asignado por la Universidad

Recursos Financieros

Para la realización de este trabajo se necesitan los siguientes recursos financieros

- Dinero para el pago de las sesiones de ensayo y el concierto final con el pianista, con el cual cuento, ya sea por mi trabajo o por el apoyo de mi mamá.
- Dinero para los transportes de ida a las sesiones con el tutor del trabajo en la Universidad, con el cual también cuento.

Espacios

Para la realización de este trabajo se necesitan los siguientes espacios

- Espacio para poder trabajar en mi computador al momento de producir la parte escrita del trabajo. Cuento con ese espacio en mi casa.
- Espacio para adecuar la cámara de video para grabar las etapas de preparación de la obra. Cuento también con ese espacio en mi casa
- Espacio para el estudio de la obra. Cuento con ese espacio en mi casa.
- Espacio para las asesorías con el tutor. Ese espacio sería concretado con el tutor, una vez asignado, en las instalaciones de la Universidad

- Espacio para la ejecución final de la pieza. Aun no cuento con ese espacio, pero planeo solicitar un espacio en alguna sala de conciertos aquí en Bogotá.

Tiempos

Para la realización de este trabajo se necesitan los siguientes tiempos

- Tiempo de análisis de la obra
- Tiempo de producción de la parte escrita del trabajo
- Tiempo de estudio individual de la obra
- Tiempo de asesoría con el tutor
- Tiempo de asesoría con mi maestro de instrumento
- Tiempo de trabajo con el compositor

1. Vida y obra del compositor Raúl David Torres Reyes

Músico con énfasis en violín y composición de la Universidad de los Andes. Licenciado en Filología e Idiomas con énfasis en inglés de la Universidad Nacional de Colombia.

Raúl David Torres nació en Bogotá, Colombia, el 2 de agosto de 1989. Comenzó sus estudios en música a los 10 años de edad en la Fundación Batuta. Entre el 2002 y el 2006 estudió violín en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, en donde estudió violín con los maestros Todor Harizanov y Eduardo Berrío y participó en agrupaciones como la orquesta Collegium Musicum y el Coro Universitario. Desde el 2006 cursó su pregrado en Filología e Idiomas en la misma universidad y recibió su título en el 2011.

En el año 2010 ingresó al programa de Música de la Universidad de los Andes. Allí realizó estudios de violín con los maestros Gustav Kolbe y Mauricio González, de composición acústica con la maestra Catalina Peralta y de composición electroacústica con el maestro Santiago Lozano.

En los años 2013 y 2014 obtuvo el primer puesto como intérprete (en trío y dueto) en el Concurso a la Mejor Interpretación de Estreno realizado por la Universidad de los Andes. En el 2014 participó como intérprete en el Intercambio Intercultural de Imágenes y Música IIIM entre Colombia y Alemania, llevado a cabo por el Instituto Cultural Colombo-Alemán Sprach Institute, en el que participó en un ensamble que estuvo bajo la batuta por director alemán Helmut Imig. En el 2015 ganó el II Concurso de Composición de la Universidad de los Andes.

En el área de composición ha recibido clases magistrales con Dirk Reith (Alemania), Chan Ka Nin (China/Canadá) y Rodrigo Valdéz (México). En el 2015, su obra Mientras se corre de aquí para allá, para piano, fue publicada en el disco Encuentros, de la Universidad de los Andes, que contiene obras colombianas para piano interpretadas por pianistas cubanos. Su composición de grado De lo eterno y lo que permanece, para orquesta sinfónica, fue laureada en el 2016. Sus composiciones se inspiran en temas trascendentales y espirituales estrechamente ligados a la vivencia y la fe.

Actualmente se desempeña como docente de música en el colegio bilingüe La Colina, y como docente de inglés en los cursos de extensión de la Universidad Nacional de Colombia. Asimismo, ejerce su labor de compositor de forma independiente.

Algunas de las obras que ha compuesto son las siguientes:

- La fe, para mezzzosoprano y piano (2012)
- Mientras se corre de aquí para allá, para piano (2013)
- Quebrántame, para cuarteto de cuerdas (2013)
- Christós, para violín y piano (2014)
- This is a war, and I already won, para 3 percusionistas, saxofón y tuba (2014)
- De la dicha en el tiempo y otras vicisitudes, obra electroacústica para 4 canales (2014)
- Fuerte como la muerte, el amor, para orquesta de cámara (2015)
- "De lo eterno y lo que permanece para Orquesta Sinfónica" (2015.)

2. Aproximación analítica de la obra Sonata No 1 “Per(a)manecer en Dios” para clarinete en sib y piano

Estamos en el siglo XXI. Hay muchas formas musicales que parecieran haber muerto. Según el Diccionario Oxford de la música: “*…En el sentido clásico del término [sonata] en la actualidad es un género muerto. Las sonatas de Pitpit, Henze, Maxwell Davies y Boulez guardan vínculos muy difusos con la historia pasada del género, excepto quizá por el sentido general y profundamente emotivo inherente a la palabra. Si, como declaró Schoenberg, todavía resta por escribir mucha música en do mayor, puede decirse que lo más probable es que ésta no siga la forma sonata…”*.

Teniendo esto en cuenta, algunos compositores contemporáneos como Raúl David Torres Reyes (1989) buscan retomar algunas de estas formas musicales antiguas, no pensando en el concepto del siglo XVII, o en la forma de Corelli, sino buscando renovarlo, trayendo nuevas ideas a la forma. Un ejemplo de esto es la Sonata no. 1 “Per(a)manecer en Dios” para clarinete en si bemol y piano (2016-2017)

La obra está compuesta de cuatro movimientos, los cuales son muy contrastantes el uno del otro. En cada uno de ellos el compositor hace uso de algunas sonoridades de técnica extendida que son muy frecuentes en las composiciones contemporáneas para clarinete, como frullato, glissandi, multifónicos, aleatoriedad melódica, smorzatos y vibrato de boquilla, que exige al clarinetista un gran destreza y habilidad técnica.

A continuación, se realizará un análisis de la pieza, movimiento por movimiento, resaltando las partes más importantes en cuanto a armonía, melodía, ritmo y textura se refiere:

1. Primer Movimiento

    a. Forma

Este movimiento está compuesto por 7 diferentes secciones, cada una de las cuales tiene un tempo y un carácter definido. A continuación, se presenta un diagrama donde están representadas dichas secciones.

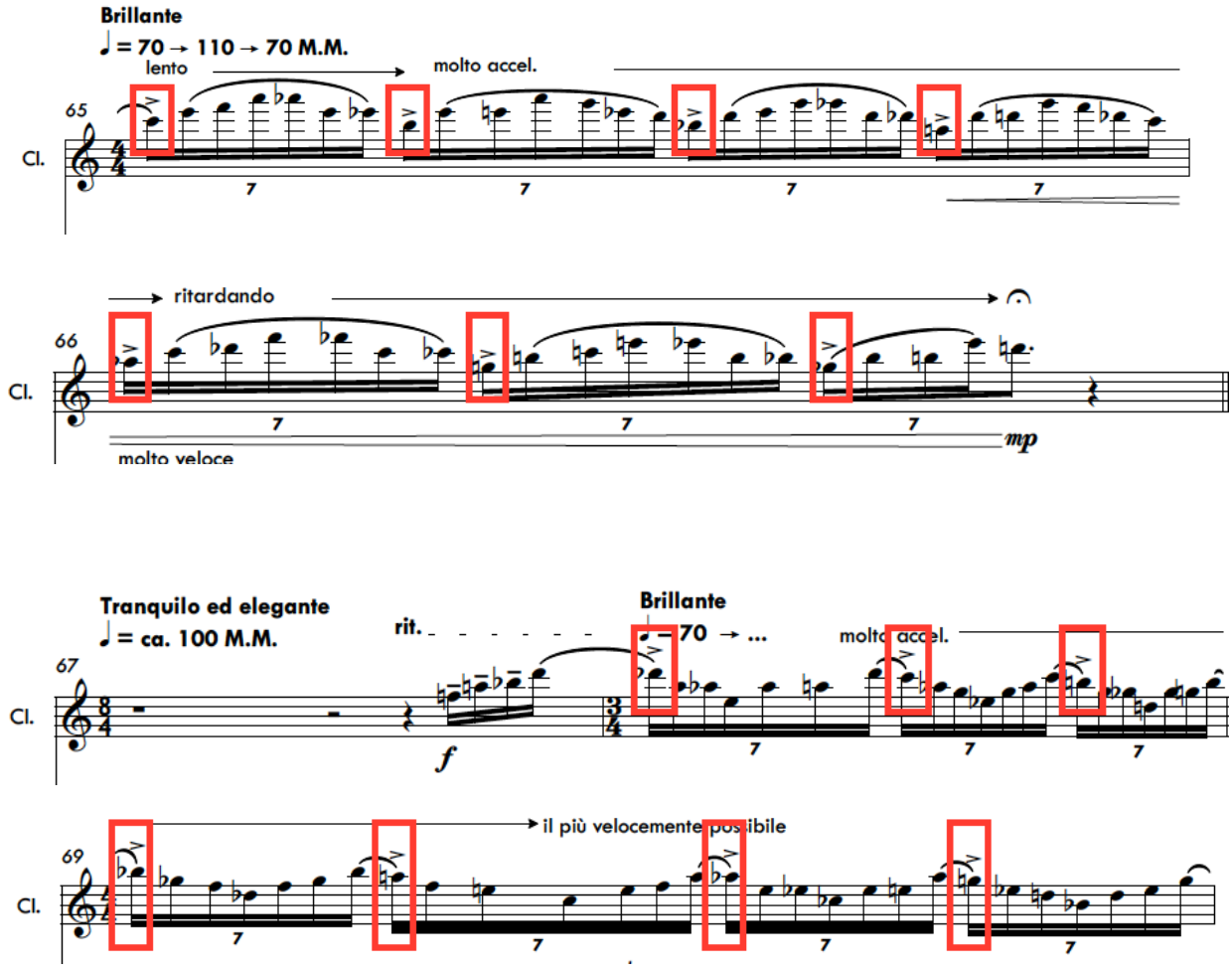


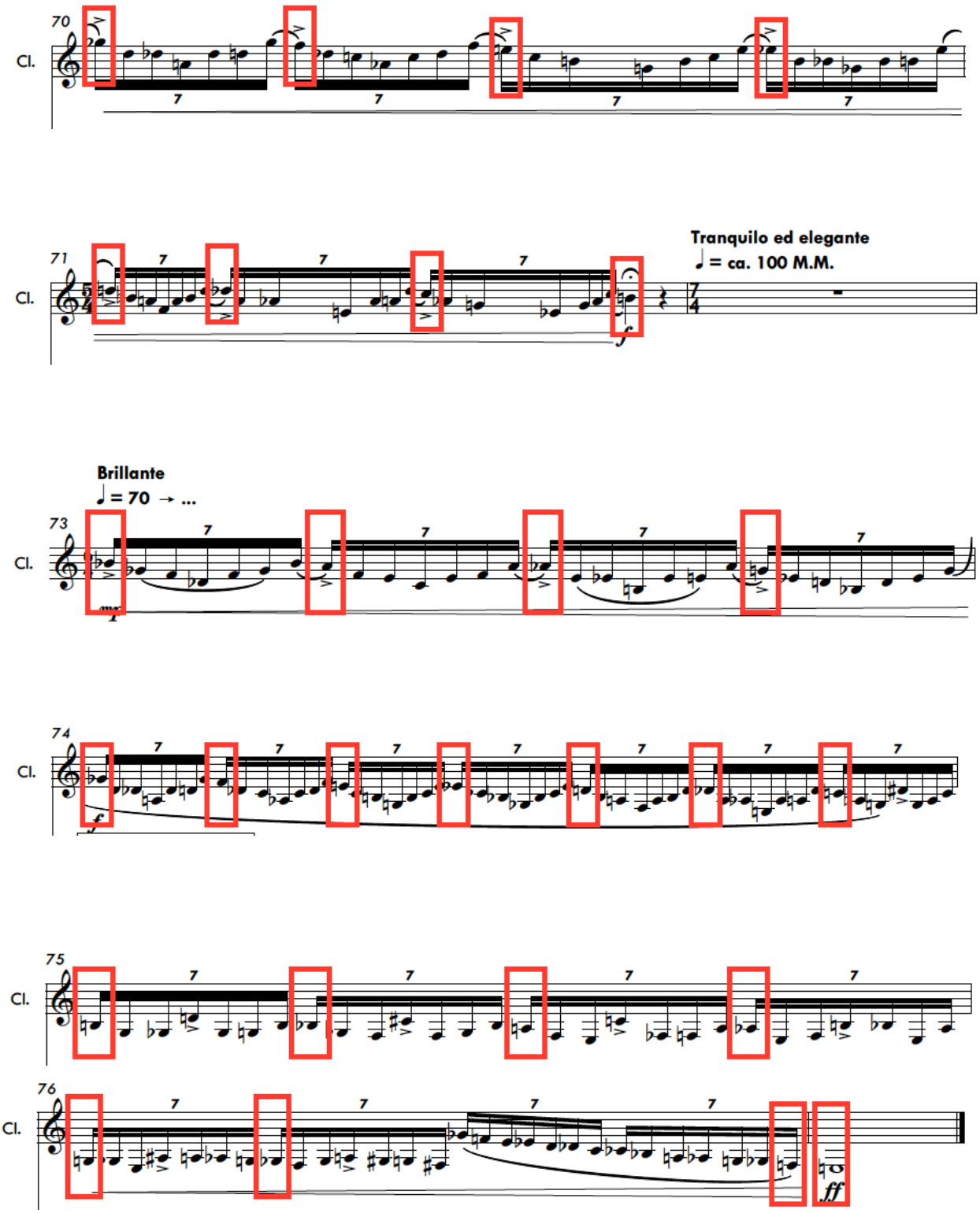
En la primera sección, el clarinete toca solo una frase melódica, que eventualmente se repetirá durante el transcurso del movimiento. Posterior a ésta, aparece una pequeña sección en donde hay un solo de piano que funciona como puente entre la primera y la segunda entrada del clarinete. Ambas secciones anteriores son muy tranquilas, en donde predominan las notas largas y las dinámicas suaves. En la próxima sección se puede apreciar un gran cambio, tanto de dinámicas como de texturas y de ritmos en ambas voces. Para la sección siguiente, tanto el clarinete como el piano presentan un tejido rítmico consistente en septillos de semicorcheas. El movimiento continúa con una ***Cadenza*** del clarinete y, posterior a ésta, se presentan dos caracteres complementarios: Una sección ***Brillante***, que se repite tres veces y una sección ***Tranquilo ed Elegante***, que se repite dos veces.

b. Ritmo y melodía

Hay una gran variedad rítmica a lo largo de todo el movimiento. Los ritmos que más predominan son las irregularidades rítmicas (septillos). A medida que el movimiento va avanzando se va aumentando la densidad rítmica, dado que en el principio del movimiento hay una mayor predominancia de notas de mayor duración, en su gran mayoría, mientras que al final sólo se aprecian grupos de septillos, uno seguido del otro. En medio de este aumento de densidad rítmica, la cadencia del clarinete cumple una función de "descanso" en cuanto a ritmo se refiere.

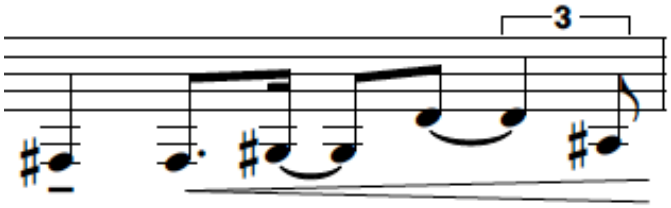
Los diseños melódicos del movimiento se basan, por lo general, en intervalos como la segunda menor, la tercera mayor y el tritono. La longitud de las melodías no es muy larga. Hay una melodía cromática implícita entre las primeras notas de cada uno de los septillos que se encuentran en las secciones ***Brillante***. Dicha melodía se muestra a continuación.





También se pueden apreciar varios motivos que el compositor emplea a lo largo de todo el movimiento. Se presentan a continuación los movimientos

- Motivo A: Presentado por el clarinete.



Este motivo tiene un contexto melódico marcado por los saltos de segunda mayor, de tritono y de tercera mayor, que van después de un primer unísono. El contexto rítmico del motivo está constituido por una negra, seguido de una corchea con punto y una semicorchea que va ligada a una corchea. Luego viene otra corchea y por último viene un tresillo de corcheas en donde las dos primeras corcheas de ese tresillo están expresadas en figura de negra. El motivo A aparece en la página 2.



Este mismo motivo, retomado también por el clarinete, se puede considerar una inversión del motivo A, dado que presenta los mismos intervalos en el mismo orden, sólo que los cambia de sentido. El motivo A es ascendente y éste es descendente. La inversión del motivo A aparece en la página 4

- Motivo B: Presentado por el clarinete

Este motivo inicia con un intervalo de tritono ascendente, seguido por un salto de Tercera Mayor descendente, luego viene un salto de tritono ascendente y termina con un intervalo de segunda mayor ascendente. En cuanto al ritmo, este motivo inicia con un quintillo de semicorcheas, en el cual las dos primeras semicorcheas están expresadas en silencio de corchea. Las siguientes dos corcheas de dicho quintillo también están expresadas como corchea. La última semicorchea va ligada con una corchea con punto. La siguiente figura es una semicorchea que se encuentra ligada también a una corchea con punto. De igual manera sucede con la siguiente semicorchea. Luego viene una corchea que termina ligada a una figura de larga duración. Igual que el motivo A, también aparece en la página 1



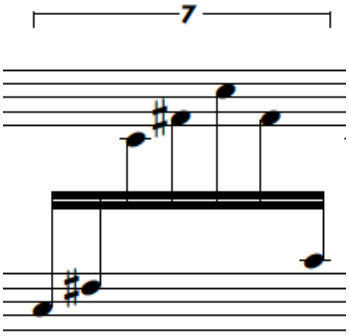


De igual manera que con el motivo A, este motivo B es retomado por el clarinete. Se va a considerar como una inversión de B, dado que también va en dirección contraria a su presentación original. Tal y como sucede con la inversión del motivo A, la inversión del motivo B aparece en la página 4.



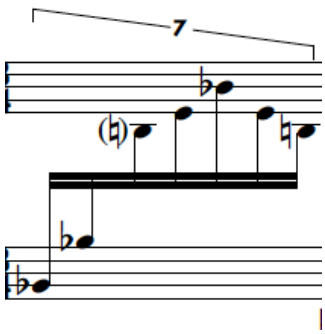
- Motivo C: Presentado por el piano la primera vez en el compás 32. Se convierte en el motivo central de una gran parte del movimiento. El diseño está constituido por un intervalo de octava justa ascendente, seguido por un intervalo de tritono ascendente. A continuación, sigue un intervalo de quinta justa ascendente, luego viene un salto de cuarta justa ascendente y cierra con dos saltos descendientes: uno de cuarta y otro de quinta justa.

Este motivo es modificado y presentado con varias disposiciones interválicas, a las cuales se van a asignar la letra C más un subnúmero conforme a la aparición del motivo.



- Motivo C1

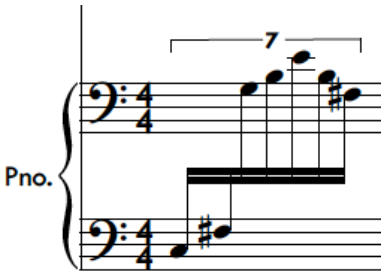
Esta variación se construye a partir de intervalos de tritono en cada una de las notas de ésta. Son 4 saltos ascendentes y 2 descendentes. Su primera aparición es en el compás 32 y luego vuelve a presentarse en los compases 34, 35, 36, 37, 38 y 39.



- Motivo C2

Aquí el diseño inicia con la misma interválica del motivo original, que es de octava justa ascendente, pero inmediatamente cambia y sigue con un cromatismo ascendente. Luego vienen un salto de cuarta justa ascendente, un salto de tritono ascendente y por último viene un salto de tritono descendente y uno de cuarta justa descendente. Aparece por primera vez en el compás 33 y luego vuelve a presentarse en los compases 35, 36, 37, 38 y 39

- Motivo C3



Esta variación al diseño melódico original se produce por la modificación de la interválica del diseño. En este caso se mantiene el intervalo inicial del motivo C1. El siguiente intervalo se construye con base en el segundo intervalo del motivo C2. Se continúa con un salto de tercera mayor, luego tres saltos de cuarta justa, uno ascendente y dos descendentes. Su primera aparición se da en el compás 34 y posterior a ésta, se repite en los compases 40, 41, 43, 45, 46, 47 y 48.

- Motivo C4



Esta variación del motivo original presenta varios cambios en comparación al motivo original y a las variaciones anteriores del mismo motivo. El primer cambio es la dirección del motivo, puesto que en este caso la dirección es descendente, mientras que los demás son ascendentes. El contexto interválico del motivo está construido por un intervalo de tercera menor, seguido de un cromatismo. Luego continúa con un intervalo de tercera mayor y prosigue con un intervalo de segunda menor y dos intervalos de segunda mayor ascendentes. El motivo es presentado por el piano y ejecutado por el mismo en los compases 49 y 50.

Todas estas pequeñas variaciones del motivo se presentan en las secciones previas a la cadencia del clarinete. Hasta este momento, el piano es el que hace la presentación de estos motivos. A continuación, se presentan las variaciones que realiza el clarinete a este diseño melódico:



- Motivo C5

Esta variación del diseño original tiene un contexto más melódico que armónico. Se empieza con un salto de cuarta disminuida (Tercera mayor), luego sigue un cromatismo, y vienen dos saltos de Tercera mayor, uno ascendente y el otro descendente. Se repite el cromatismo sólo que esta vez es descendente y también se repite el

salto de cuarta disminuida. Siempre inicia y termina en la misma nota. El motivo es presentado por primera vez en el clarinete en el compás 42 y se sigue presentando en los compases siguientes de esa sección.



- Motivo C6

Esta variación es la misma que la mencionada anteriormente, solo que la dirección de los intervalos melódicos es opuesta. Los que son ascendentes se convierten en descendentes y viceversa.

La armonía que el compositor emplea en este movimiento no se rige por los contextos tonales tradicionales. Él hace uso de una armonía por segundas, complementada también por una armonía tritonal, logrando con esto unas atmósferas más libres para que, tanto como el clarinete como el piano, puedan ejecutar los diseños melódicos.

2. Segundo Movimiento
    a. Forma

En cuanto a la forma del movimiento, este presenta la siguiente forma:

Sección A (Compás 1 – 21)	Clarinete Solo	Sección B (Compás 31 – 46)

Del compás 1 al compás 21 está la sección A. Esta sección se caracteriza por presentar una gran densidad rítmica. La siguiente sección del movimiento es una pequeña intervención del clarinete, retomando los motivos contrapuntísticos tritonales presentados por el piano durante la primera sección, y alternando con la presencia de multifónicos, que funcionan también como luminiscencias del primer movimiento. La siguiente sección, que es la sección B, se presenta desde el compás 31, e inicia con una isorritmia entre el piano y el clarinete y luego, progresivamente va empezando a retomar esos motivos contrapuntísticos, sólo que esta vez son presentados por el clarinete.

    b. Textura y melodía

Según el diccionario Oxford de la Música, la textura "se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas." Con base en esto, el segundo movimiento presenta una textura más densa que en los otros tres movimientos. Hay un gran juego contrapuntístico entre el clarinete y el piano, el cual consiste en que mientras el clarinete tiene una nota larga, el piano introduce un motivo contrapuntístico, que la gran mayoría de veces (y esto es recurrente en todo el movimiento) es basado en el tritono.

Este movimiento es único en el sentido en que presenta poco desarrollo de frases melódicas. Es un movimiento mucho más rítmico. La armonía es mayoritariamente tritonal. Hay una gran abundancia de intervalos melódicos de segunda menor, generando una sensación de unidad con el primer movimiento.

Es un movimiento contrastante en comparación a los demás movimientos que componen la pieza porque no hay un protagonismo claro ni del clarinete ni del piano.

c. Análisis de la sección A mediante la teoría de conjuntos.

En la sección A se va a utilizar un tipo de análisis específico, que es el análisis por teoría de conjuntos. Al ser este un movimiento completamente atonal, dado que carece de un centro tonal definido, se buscó una forma de análisis que permitiese encontrar similitudes dentro de ese tejido atonal. Si bien el movimiento es atonal, no se ciñe al atonalismo serialista de Schoenberg y tampoco se puede catalogar como una pieza aleatoria y para eso nos va a ayudar el análisis por teoría de conjuntos.

La teoría de conjuntos nos ofrece una posibilidad de encontrar similitudes o semejanzas en esa construcción atonal que presenta el movimiento. Según Kostka, la teoría de conjuntos nos permite redefinir la palabra "motivo", y a partir de ahí, construir una noción de unidad.[1].
Para aplicar este tipo de análisis a la pieza se tiene que definir primero cuáles van a ser los grupos (o sets) que se van a utilizar. Para este análisis, se decidió que cada compás va a ser un grupo, uniendo tanto las notas del clarinete como las notas del piano. A continuación, se presenta cada uno de los grupos escogidos, ordenados según la teoría de conjuntos lo enseña:

[1] Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of 20th Century.* 1990.


9 0 3 4 6 2 3 4 5 7 8 9 10
3
5 6 7 8 9 0 1 2 11 2 5 7 8
5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 2 3 4 5 6 7 8 9 11 8 2 4
8
3 4 6 7 9 10 2 3 4 5 6 7 8 9 100 1 2 4 5 6 7 8 9
11
10 11 1 2 3 4 5 6 7 6 7 9 111 2 3 1 4 5 8 11
14
2 3 4 6 7 9 10 0 2 3 4 5 6 7 8 9 100 2 3 4 5 6 7 8 9 10
17
0 1 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 9 11
19
2 3 4 5 6 7 8 9 11 11 4 5 7

Los números que se encuentran localizados sobre cada una de las notas salen de la siguiente manera. Siendo la nota Do el punto de partida, se le asigna el número 0. A partir de ahí se empieza a enumerar cada medio tono con un número más arriba, teniendo como resultado la siguiente forma de numeración:

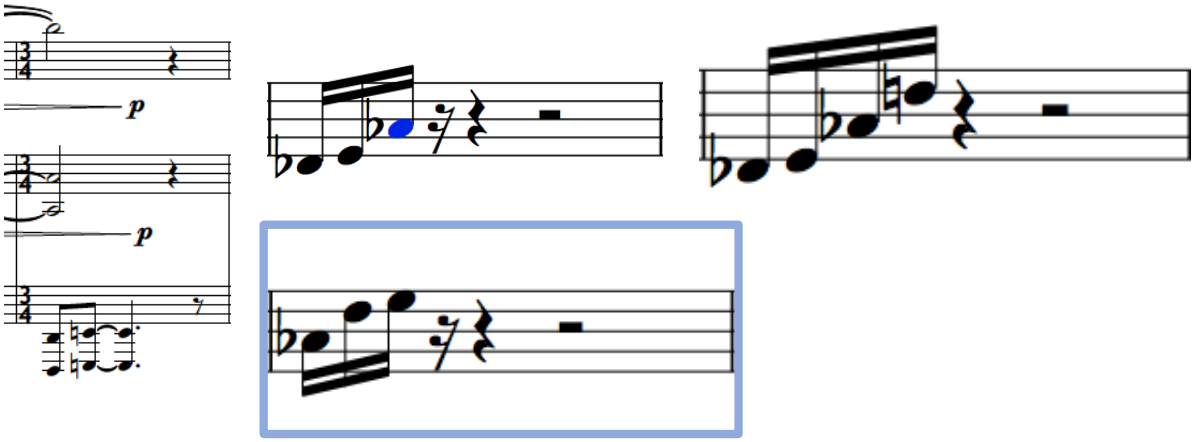
Do = 0	Fa Sostenido / Sol Bemol = 6
Do Sostenido / Re Bemol = 1	Sol = 7
Re = 2	Sol Sostenido / La Bemol = 8
Re Sostenido / Mi Bemol = 3	La = 9
Mi = 4	La Sostenido / Si Bemol = 10
Fa = 5	Si = 11

Luego de hacer todo este proceso, se empiezan a encontrar similitudes entre los distintos compases. Para eso, se necesita asignarle a cada grupo una letra en particular. Se procede a asignarle al compás 1 la letra A y así sucesivamente con cada uno de los compases. A continuación, se presentan los grupos representados en letras:

A = [9,0,3,4,6]
B = [2,3,4,5,7,8,9,10]
C = [5,6,7,8,9,0,1,2]
D = [11,2,5,7,8]
E = [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]
F = [2,3,4,5,6,7,8,9,11]
G = [8,2,4]
H = [3,4,6,7,9,10]
I = [2,3,4,5,6,7,8,9,10,0]
J = [1,2,4,5,6,7,8,9]
K = [10,11,1,2,3,4,5,6,7]
L = [6,7,9,11,1,2,3]
M = [1,4,5,8,11]
N = [2,3,4,6,7,9,10,0]
O = [2,3,4,5,6,7,8,9,10,0]
P = [2,3,4,5,6,7,8,9,10]
Q = [0,1,3,4,5,6,7,8]
R = [1,2,3,4,5,6,7,8,9,11]
S = [2,3,4,5,6,7,8,9,11]
T = [11,4,5,7]

Esta organización permite encontrar similitudes de manera más sencilla. A continuación, se mencionan algunas de dichas similitudes encontradas

- En la gran mayoría de los conjuntos predominan los movimientos cromáticos.
- El grupo F y el grupo S son exactamente los mismos. Cada uno tiene las mismas notas. Igual sucede con los grupos I y O.
- El grupo J y el grupo Q son transpositoriamente equivalentes dado que presentan el mismo *best order*, sólo que transportado medio tono. Para hallar el *best order*, se realiza el siguiente paso. Se ponen todas las notas de un conjunto (en este caso dado que los conjuntos son los mismos compases puede ser un compás) en orden ascendente, partiendo desde cualquiera de las notas de dicho grupo. A continuación, se completa la escala con la octava de la nota inicial. Teniendo esto hecho, se procede a buscar el intervalo más grande que haya en esa escala. Una vez se haya encontrado, la nota base de ese intervalo va a ser la nota a partir de la cual se construirá el *best* order, y se elimina la nota que esté repetida. Como ejemplo se va a escoger el compás 7



- Algunos de los grupos se encuentran “contenidos” dentro de otros. Por ejemplo, el grupo E contiene al grupo P, al grupo R, al grupo K. Cuando se habla de estar contenidos es que los conjuntos presentan el mismo *best order* y las mismas notas del conjunto en el cual están contenidos.

3. Tercer Movimiento

    a. Forma

El movimiento tiene la siguiente forma:

Sección A Compás 1 - 15	Sección B Compás 16 - 34	Sección C Compás 35 - 69

En la sección A el clarinete es el protagonista, realizando escalas por tonos completos mientras que el piano realiza unos acordes justo al final de cada escala del clarinete. Para la sección B, el piano realiza una labor de acompañamiento a partir de una base rítmica mientras el clarinete lleva las líneas melódicas. La siguiente sección, que es la sección C, el clarinete ejecuta un motivo de corcheas, el cual inicia en el registro bajo del instrumento y a medida que va avanzando la sección va desplazándose por las distintas octavas del mismo. A medida que se va avanzando en la sección los acompañamientos rítmicos del piano aumentan la cantidad de notas.

    b. Carácter y armonía.

A diferencia del primer movimiento, que presenta una diversidad de caracteres y tempos, y del segundo movimiento que, aunque tiene una densidad rítmica abundante sigue presentando un carácter tranquilo, el tercer movimiento de la pieza presenta un solo carácter muy contrastante, en parte definido por la velocidad del movimiento.

Este movimiento en especial proporciona ciertos aires neotonales, en comparación al primer movimiento, que presenta una armonía por segundas, y también al segundo movimiento, que es atonal.

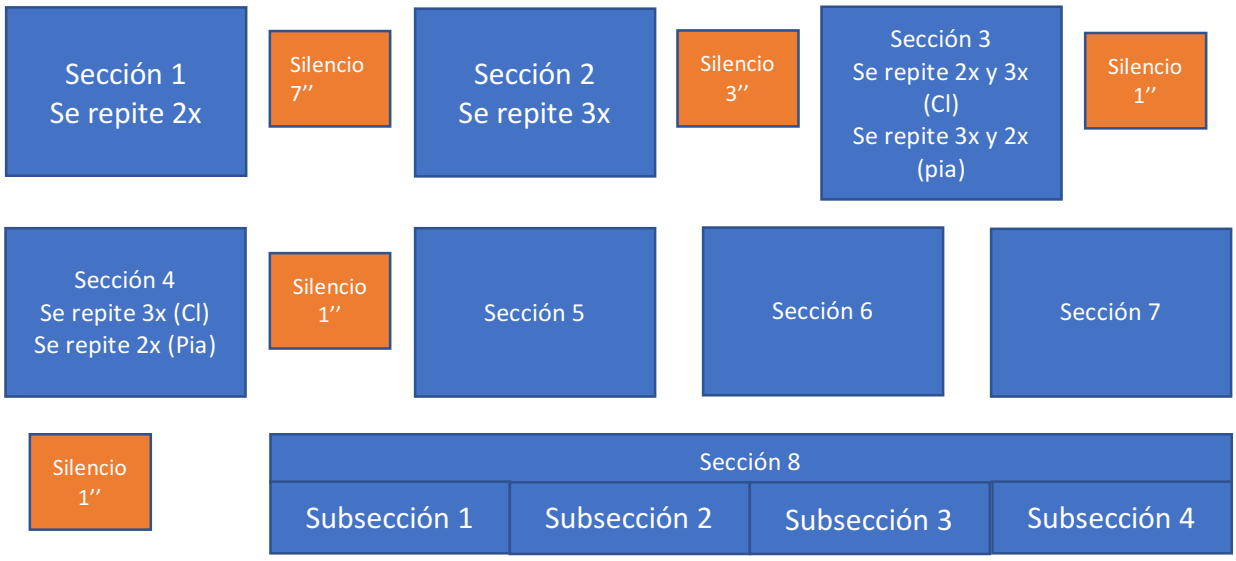
En algunas de las secciones del movimiento el manejo dinámico que le da el compositor es de forma ascendente, empezando en una dinámica *p* y terminando las secciones en una dinámica *f.*

4. Cuarto Movimiento

Este movimiento es muy único en comparación a los demás movimientos que componen la pieza. Mientras que en los otros movimientos hay una relación de simultaneidad rítmica entre el piano y el clarinete, aquí el compositor decide dejar a disposición del interprete su propio tempo, logrando con esto una atmósfera sin un tempo claro. Se podría considerar este movimiento con aleatoriedad controlada en ese aspecto. Cabe resaltar que, según Kostka, el indeterminismo puede presentarse de diferentes maneras, ya sea en tempo (como lo es este caso) o en melodías, en carácteres, en dinámicas. [2]

a. Forma

El movimiento consta de varias casillas, que se repiten un número determinado de veces; luego de cada casilla, sigue un tiempo de silencio, el cual está expresado en segundos. Son exactamente ocho secciones que componen el movimiento. A continuación, se presenta un esquema de la estructura del movimiento



[2] Kostka, Stefan. Material and Techniques of 20th Century. Page 286-287

Para complementar el análisis de este movimiento se hace el mismo procedimiento empleado en el segundo movimiento, que consiste en la enumeración de cada una de las notas, empezando con la nota do = 0. (La partitura con los números se encuentran en los anexos). Con este procedimiento realizado se pueden hallar las similitudes entre las distintas secciones. A continuación, se mencionan algunas de dichas similitudes:

- Al comparar la primera nota de cada sección, en la línea del clarinete, se puede distinguir que cada nueva sección inicia medio tono por debajo de dicha sección. A partir de la sección 3, que se presentan dos frases por sección, hay una nueva progresión, en la cual esa segunda frase inicia medio tono más arriba. A continuación, se adjunta una tabla comparativa entre las secciones, con la cual se evidencia la relación existente entre dichas notas.

Número de Sección	Primera nota de la primera Frase	Primera nota de la segunda frase	Primera nota de la tercera frase	Primera nota de la cuarta frase
1	Fa Sostenido	N.A.	N.A.	N.A.
2	Fa Natural	N.A.	N.A.	N.A.
3	Fa Natural	Si Bemol	N.A.	N.A.
4	Mi Natural	Si Natural	N.A.	N.A.
5	Mi Bemol	Do natural	N.A.	N.A.
6	Re Natural	Do Sostenido	Do Sostenido	Re Natural
7	Do Natural	Si Natural	Mi Bemol	N.A.

- Al comparar las secciones del piano, de igual manera que se hizo con las secciones del clarinete, aparece una progresión similar. Se adjunta también una tabla comparativa

Número de Sección	Mano Izquierda				Mano derecha			
	Primera nota frase 1	Primera nota frase 2	Primera nota frase 3	Primera nota frase 4	Primera nota frase 1	Primera nota frase 2	Primera nota frase 3	Primera nota frase 4
1	Do Natural	N.A.	N.A.	N.A.	La Natural	N.A.	N.A.	N.A.
2	Fa Natural	N.A.	N.A.	N.A.	Do Natural	N.A.	N.A.	N.A.
3	Do Sostenido	Re Natural	N.A.	N.A.	La Bemol	Fa Sostenido	N.A.	N.A.
4	Sol Natural	Sol Natural	N.A.	N.A.	Sol Natural	Re Natural	N.A.	N.A.
5	Fa Sostenido	La Bemol	N.A.	N.A.	Si Natural	Mi Bemol	N.A.	N.A.
6	Fa Natural	Si Natural	La Natural	Si Bemol	Fa Natural	La Natural	Mi Natural	Fa Natural
7	La Bemol	Sol Natural	Si Natural	N.A.	Mi Bemol	Re Natural	Re Natural	N.A.

- En la sección 8, que es la más larga de todo el movimiento, encontramos varios diseños melódicos presentes a lo largo de esta sección que se repiten con frecuencia, a diferencia de los diseños melódicos de las distintas casillas previas. Al siguiente diseño melódico lo vamos a llamar A. Se presenta a continuación:



Este motivo aparece en la subsección 1 de la sección 8 y se presenta seis veces más durante las tres subsecciones restantes, manteniendo la misma disposición interválica. Cabe resaltar que este motivo es sólo presentado en la línea del clarinete. En la línea del piano se encuentra otro diseño melódico, al cual se le va a asignar la letra B



Este motivo se presenta dos veces en la sección 8 de este movimiento, exactamente en la subsección 1, 2 y 3.

Otro motivo presente en esta sección 8, que aparece en las subsecciones 2, 3 y 4, aparece como puente entre el motivo A. Ese motivo se va a llamar C



Para finalizar el movimiento, el compositor emplea una pequeña Coda de dos compases, en la cual el clarinete y el piano van en unísono, tanto rítmico como melódico.

3. Aproximación Interpretativa de la obra Sonata No 1 “Per(a)manecer en Dios” para clarinete en sib y piano

El análisis interpretativo de la pieza es uno de los puntos principales del trabajo. En esta parte del trabajo se van a realizar algunas sugerencias al momento de abordar la pieza en el instrumento; esto con el objetivo de facilitar el proceso de montaje. También se van a realizar algunas sugerencias para el fraseo de la pieza, todo con el fin de construir una propuesta interpretativa sólida y consistente.

Nota aclaratoria: Todas las sugerencias realizadas tienen que ir acompañadas de un trabajo técnico previo dado que la obra es de una alta exigencia en este aspecto.

- Primer Movimiento

La pieza inicia en la nota más grave del instrumento en una dinámica de pianissimo (*pp)*. Para lograr una adecuada emisión de la nota, teniendo en cuenta el registro de la misma, se sugiere mantener bien estable la columna de aire. El hecho de tener la dinámica que tiene no significa que la nota no deba tener cuerpo. Se recomienda también no utilizar la lengua para articular la nota, esto con el fin de evitar que ésta suene acentuada y teniendo en cuenta el matiz solicitado.

Durante los primeros dos compases la dinámica y el registro se mantienen. El tempo de la pieza (negra= 45) puede generar una pérdida en el pulso, motivo por el cual se sugiere estudiar todo ese pasaje en corcheas. Al momento de la interpretación es importante seguir pensando en las corcheas, pero pensando el fraseo en negras, para lograr una fluidez de la frase. La articulación de las notas este pasaje debe ser lo más larga posible, buscando mantener la duración entera de cada nota. Tener mucho cuidado en no confundir el ritmo de corchea con punto y semicorchea con el ritmo de tresillo de negra y corchea. En cuanto al crescendo escrito en ese segundo compás se recomienda no empezar a crecer sino hasta la corchea antes del último tiempo.

El tercer compás inicia con una nota con acento. El acento debe ser dentro de la dinámica escrita y también debe corresponder al crescendo que se realizó el compás anterior. Se recomienda hacer el acento de aire y no de lengua. A partir de ese acento se debe realizar el diminuendo escrito hasta una dinámica de mezzo piano (*mp).* Para ese compás, que tiene varios ritmos basados en semicorcheas, se sugiere pensar todo ese pasaje en esta figuración; esto con el fin de diferenciar bien entre el quintillo de semicorcheas, la corchea con punto y semicorchea y las corcheas. Otro detalle a tener en cuenta es el rango de matices, dado que esta frase acaba en un matiz inferior al que aparece en el comienzo de la obra.

En el compás cuatro y en el compás cinco aparecen, por primera vez en la obra, los multifónicos. Para poder obtener el multifónico deseado es imprescindible realizar un estudio aparte de la obra, dado que éstos pueden llegar a ser difíciles de producir. Para aprender a ejecutar un multifónico hay que tener la posición clara y definida. En este caso, el compositor provee las posiciones. Lo primero que hay que hacer es soplar la posición dada y mirar cómo se comporta. Algunos armónicos de esos multifónicos salen con mayor facilidad y otros no salen tan fácil. Una vez que se ha logrado obtener el multifónico, hay que buscar darle prioridad a los sonidos que se requieran. Por lo general los sonidos que deben sobresalir más vienen marcados con una cabeza de nota más grande. Si hay algún caso en donde la posición dada por el compositor no funciona, o no es la correcta, se pueden buscar más posiciones, y para eso, se recomienda consultar el método de Philip Rehfeldt llamado New Directions for Clarinet. Cabe resaltar que todas las

posiciones de los multifónicos fueron revisadas y todas funcionan adecuadamente. La revisión fue hecha con un clarinete Buffet R13.

En la sección Enérgico, que viene después de un breve solo del piano, el clarinete se encuentra en el registro sobreagudo, llevando el protagonismo de la sección. Para lograr una adecuada vocalización de esas notas es necesario mantener la garganta bien abierta y enfocar el aire desde la parte trasera del paladar. Nunca se debe pensar en apretar. Otro método de estudio para los sobreagudos es el estudio de los armónicos, el cual desarrolla una facilidad para la emisión de las notas en ese registro.

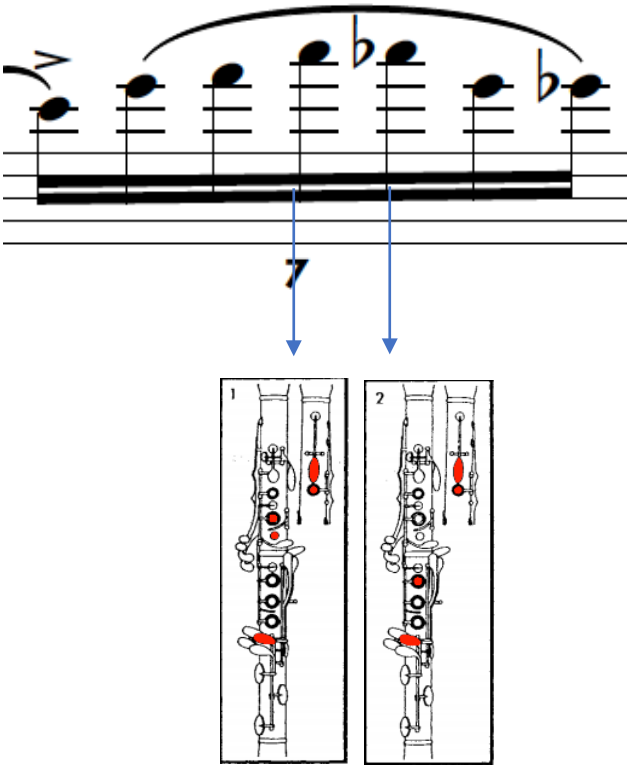


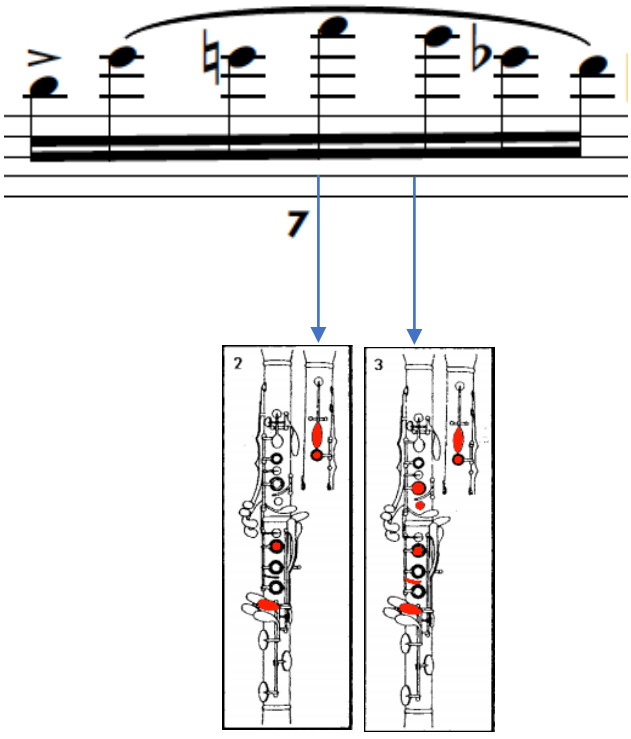
A partir del compás 42 empiezan a aparecer unos pasajes rápidos, que a simple vista pueden parecer enredados. Para poder realizar una correcta interpretación de estos pasajes se aconseja estudiar cada grupo individualmente, buscando las posiciones más cómodas. El estudio de cada grupo debe ser lento, pensando bien en cada movimiento de los dedos. Se recomienda iniciar el estudio de cada grupo a una velocidad de negra=50 y realizar 10 repeticiones, luego aumentar dos puntos la velocidad (52, 54, 56…) y hacer la misma cantidad de repeticiones. Luego de tener cada grupo bien estudiado por separado, se recomienda volver a estudiar a la velocidad de negra=50, sólo que esta vez hacer todos los grupos seguidos. Y realizar el mismo ejercicio de aumentar la velocidad.

Las sugerencias interpretativas para la cadencia son las siguientes: Dado que la cadencia está escrita en notación gráfica es importante saber que no hay una duración exacta de cada nota. Es importante mantener también una intensidad constante hacia el do sostenido sobre agudo, que es el primer punto climático de la cadencia. Para una correcta ejecución de las *appoggiaturas* escritas se recomienda estudiar, tanto la *appoggiatura* como la nota real, como si fueran dos corcheas. Esto con el fin de obtener una claridad en ambas notas. Empezar este estudio lento y progresivamente ir avanzando en velocidad.

Una parte importante de la cadencia es el manejo adecuado de las dinámicas. Para eso, hay que tener muy claro el rango dinámico. Se recomienda estudiar toda la cadencia en varias dinámicas (primero *ff,* luego *f,* y asi sucesivamente). Esto se sugiere con el fin de tener bien definidos todos los matices y poder realizar los contrastes que la pieza requiere. Otro aspecto importante en la cadencia es la diferencia que debe haber entre la nota con una emisión normal y la misma nota con *frullato*. El mismo no debe afectar la correcta emisión de la nota. Se debe mantener la garganta abierta y se sugiere realizarlo con la lengua, sosteniendo la columna de aire.

Para los pasajes posteriores a la cadencia, que requieren velocidad y se encuentran en el registro sobreagudo del instrumento se sugieren las siguientes posiciones para una cómoda ejecución:


7
1
2


7
2
3

Para la última parte del movimiento se sugiere lo mismo que se ha sugerido para los pasajes rápidos anteriores a la cadencia. Empezar el estudio en negra =50 y hacer 10 repeticiones de cada grupo. Seguido a esto, aumentar en dos puntos la velocidad del metrónomo y realizar el mismo número de repeticiones. Continuar así hasta llegar a la velocidad indicada en la partitura (Negra=70). Luego de hacer todo ese proceso con cada grupo individual, se realiza el estudio de todos los grupos juntos. De nuevo, se inicia el proceso en negra=50 y de igual manera que los procedimientos anteriores se realizan 10 repeticiones y se aumenta en dos puntos la velocidad del metrónomo.

Se sugiere iniciar en ese tiempo dado que es un tiempo cómodo para la correcta ejecución de los septillos. Al momento del estudio de los pasajes se sugiere estudiar de manera relajada. No es adecuado estudiar tensionando los dedos, dado que esto impide el movimiento rápido de los mismos.

Como última recomendación en este movimiento, una vez realizado el proceso de montaje de la pieza, se sugiere tocar todo el movimiento completo para tener una noción clara de cómo suena seguido y no por secciones. Es imprescindible tener los tempos muy claros y muy definidos antes de empezar a ensayar con el pianista, dado que el nivel de ensamble de la pieza es alto. Para el ensamble con el pianista se sugiere estudiar con metrónomo para cuadrar las distintas poliritmias presentes a lo largo del movimiento.

- Segundo movimiento

Este movimiento es de los más difíciles en cuanto a la parte interpretativa se refiere, dado que, si bien el tempo escrito es de negra = 70, las figuraciones escritas le dan sensación de agilidad. Es importante tener mucho cuidado con los distintos ritmos escritos. Para lograr esto se sugiere el estudio con metrónomo, iniciando en el tempo de negra=50. En la medida de lo posible, se sugiere poner el metrónomo con subdivisión de corchea.

Una sugerencia importante para el estudio de la sección A es dividir el movimiento por partes o secciones. A continuación, se presentan las secciones en las cuales se ha dividido el movimiento, teniendo en cuenta que cada sección termina con un silencio.

Primera sección de estudio



Segunda sección de estudio.





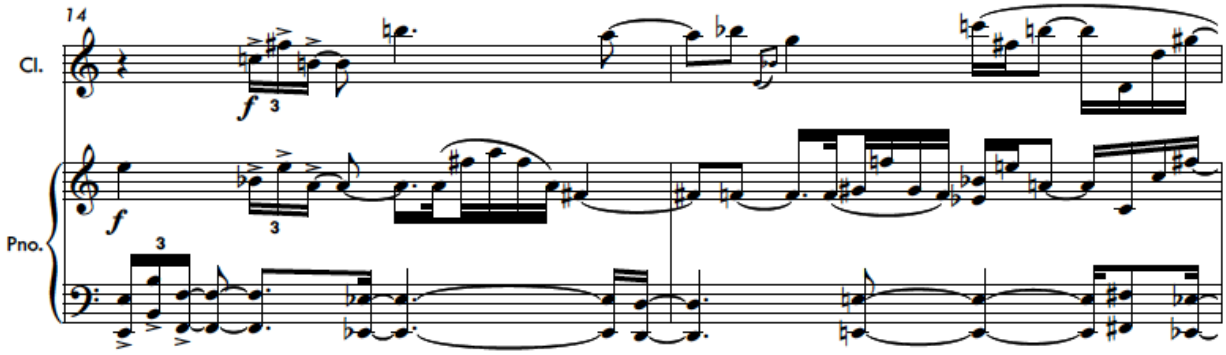
Tercera sección de estudio

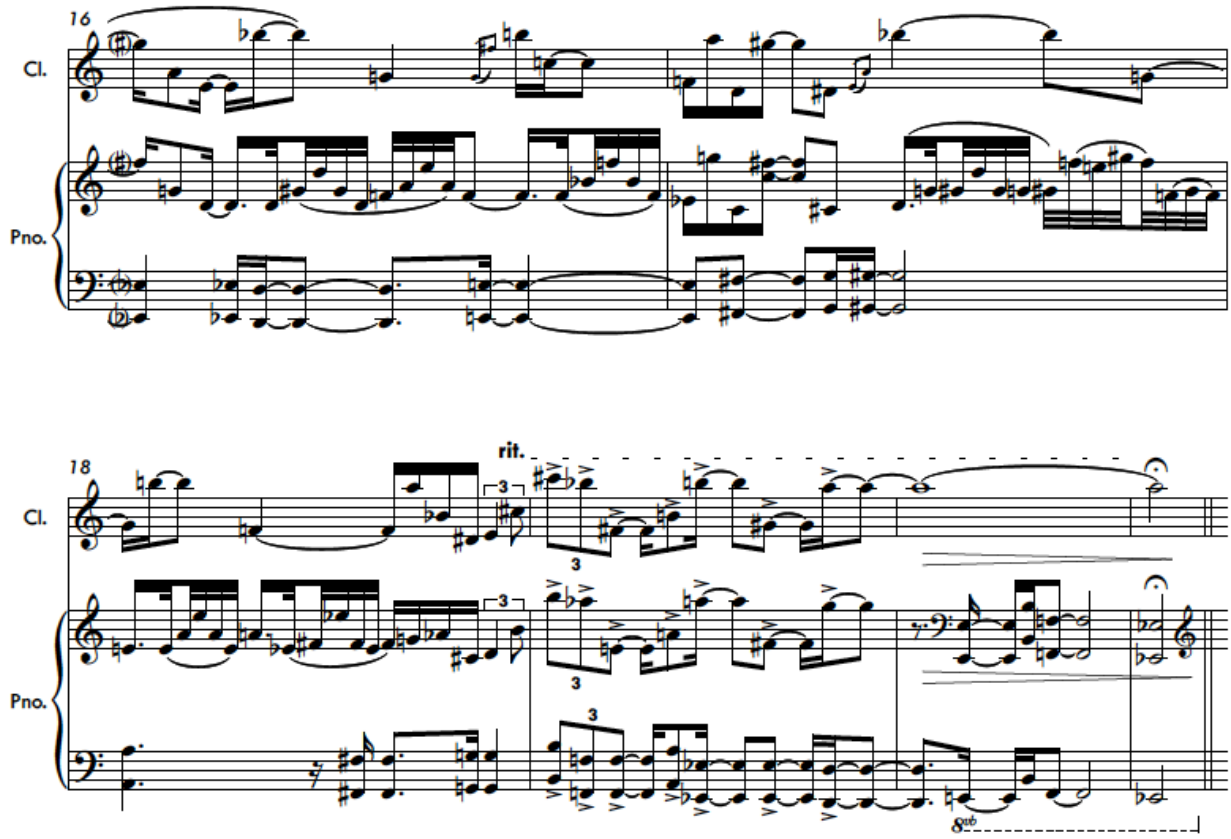






Cuarta sección de estudio





Al comienzo del estudio se sugiere tocar todo en una dinámica *f*. Esto con el fin de poder abordar el estudio del ritmo y no pensar en las dinámicas o en los matices escritos. Una vez el ritmo del movimiento este correcto y haya comodidad al momento de interpretar, se puede pensar en poner las dinámicas y los matices y las demás cosas que complementen la partitura.

En los fragmentos donde se presenten las *acciacaturas* se sugiere estudiar, de manera separada, esas notas, pensando en que salgan bien claras y bien precisas esas notas. De igual manera se sugiere el estudio lento para cuadrar bien las notas, las digitaciones de los dedos y que haya comodidad al momento de realizar la interpretación. Se sugiere iniciar este estudio, con metrónomo, en un pulso de negra = 50. Hacer cada repetición 10 veces seguidas antes de aumentar la velocidad del metrónomo. Al momento de hacer el aumento del tempo es importante no aumentarlo más de 5 puntos cada vez. Continuar haciendo lo mismo hasta llegar al tempo solicitado por el compositor (negra = 70).

Para lograr una correcta ejecución de los saltos interválicos grandes se sugiere el estudio de los armónicos en el instrumento. Este ejercicio se sugiere con el fin de tener facilidad en todos los registros. Como en la pieza esos saltos aparecen tanto articulados como ligados, se sugiere también estudiar intervalos de sexta ligados y empezar a estudiarlos ligados. Buscar una correcta emisión de las notas y evitar golpes o acentos innecesarios.

En la parte de la cadencia del clarinete, que se encuentra en el compás 22, se sugiere abordar cada multifónico por separado. También se sugiere abordar cada grupo de semicorcheas por separado. Luego,

después de haber abordado tanto el multifónico como el grupo de semicorcheas por separado, estudiar los dos juntos.
Para la siguiente sección se recomienda definir bien las dinámicas, dado que el diminuendo escrito empieza en un *p* y desciende hasta un *ppp.* Como hay una indicación de duración en segundos, es importante tener esa indicación presente al momento de realizar la ejecución de la nota. Para lograr eso, se recomienda estudiar la nota con metrónomo en 60.

En el resto del movimiento se repiten los mismos motivos rítmicos que han sido ejecutados desde el comienzo. El único detalle nuevo que aparece es el glissando en el compás 45. Para lograr una correcta ejecución del glissando es importante realizar algunos ejercicios de varios tipos de glissando. El primer ejercicio se realiza con los dedos y consiste en que poco a poco se van levantando los dedos. Es importante mantener la emisión del aire mientras se realizan estos ejercicios. Otro ejercicio para practicar los glissandi se realiza con la garganta. Lo que se busca es abrir y cerrar la garganta al momento de producir una nota. Luego de haber realizado ambos ejercicios por separado se juntan ambos ejercicios. Una nota aclaratoria importante es que este ejercicio es sólo para practicar esta técnica.

- Tercer Movimiento

Como se ha mencionado anteriormente, este movimiento es muy ágil y de mucha velocidad. Para una correcta ejecución de las escalas y de los pasajes de mayor velocidad se recomienda el estudio a una velocidad lenta. En este caso se sugiere comenzar el estudio de las escalas a un tiempo de negra = 80 y hacer 10 repeticiones de cada una de las escalas. Posterior a esto, se sugiere aumentar 5 puntos en la velocidad del metrónomo hasta llegar a la velocidad indicada en la partitura. Esto con el fin de asegurar los pasajes, para que salgan bien limpios y con todas las notas en orden. Después de tener las notas seguras, se recomienda estudiar con el metrónomo marcando el pulso de blanca. Este ejercicio se recomienda con el fin de pensar el movimiento a dos y no a cuatro. Se recomienda iniciar este ejercicio de estudio en un pulso de blanca = 50.

Para las secciones donde hay notas cortas o acentuadas se recomienda que al momento de realizar el estudio lento del movimiento la acentuación y la articulación de esas notas debe ser larga. A medida que se vaya aumentando la velocidad la duración de esa articulación va a ir disminuyendo. La acentuación debe ser con aire y no con la lengua; esto con el fin de evitar la agresividad en dichas acentuaciones.

En la segunda sección del movimiento, que es cuando aparece la dinámica *pp* por primera vez, se debe buscar una articulación que sea bien definida, para lograr el contraste que el compositor pide entre lo que es ligado y lo que es articulado. Al igual que en los otros movimientos, se debe tener muy bien definidas las dinámicas. Como la gran mayoría del movimiento tiene una dinámica *f,* las secciones que tienen una dinámica *p* generan un gran contraste.

- Cuarto Movimiento

Para este movimiento se recomienda tener los tempos bien definidos al momento de tocar la pieza. Si bien el compositor da cierta libertad para escoger los tempos, se recomienda estudiar con metrónomo cada una de las casillas que componen el movimiento desde la primera indicación de tempo escrita para

cada una de las casillas por el compositor hasta la última. Una vez se hayan estudiado estas casillas en todos los tempos se puede escoger el tempo que el intérprete considere apropiado.

Cabe resaltar que, como se explicó anteriormente en el análisis teórico del movimiento, el clarinete y el piano no van en simultaneidad de tempo. Teniendo esto en cuenta, es importante para el inicio de cada sección conocer bien cómo es la parte del piano y también es muy importante no buscar ir al mismo tiempo del piano.

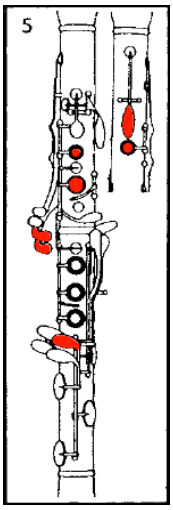
Por lo general, en este movimiento, el clarinete se desplaza sobre el registro agudo – sobreagudo del instrumento. Teniendo esto en cuenta es importante que todas las notas sobreagudas no salgan apretadas. Para lograr esto se recomienda el estudio de los sobreagudos a partir de los armónicos. Este ejercicio permite lograr una emisión clara y libre para llegar a esos registros del instrumento.

Hacia la parte final del movimiento se encuentran unos pasajes en el registro sobreagudo y con una articulación definida por el compositor. Para lograr una buena ejecución y articulación de estos pasajes es importante que la lengua no sea puesta sobre la caña con mucha fuerza ni mucha presión. Debe ser lo más suave posible, siempre y cuando la articulación se sienta y se perciba. También es importante mantener firme la columna de aire, dado que sin ésta es imposible lograr una clara articulación en ese registro del instrumento.

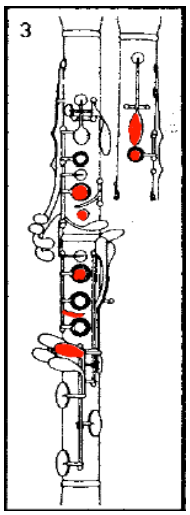
Para dichos pasajes se sugiere a continuación la siguiente digitación. Sólo se adjunta la posición de las notas sobreagudas.



- Para el Fa Sostenido

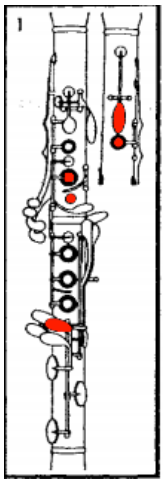


- Para el Re Sostenido

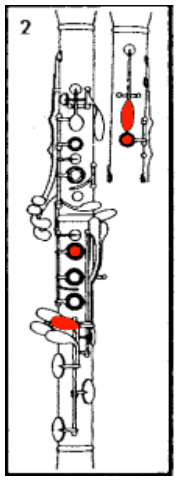




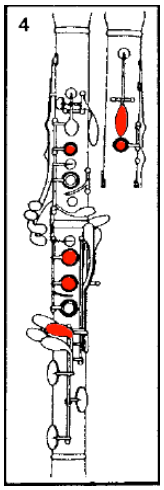
- Para el La Natural



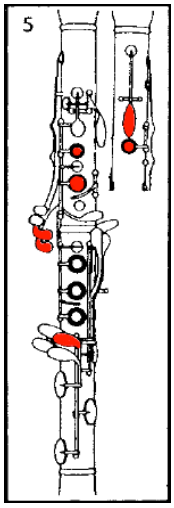
- Para el La Bemol



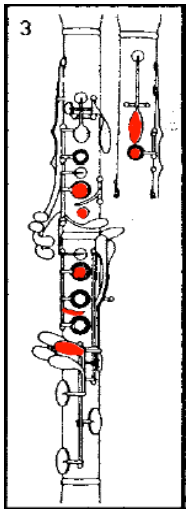
- Para el Sol Natural



- Para el Fa Sostenido

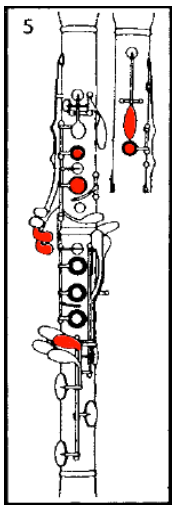


- Para el Mi Bemol

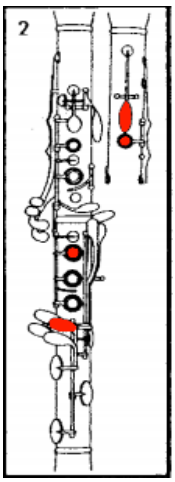




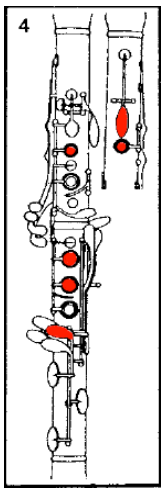
- Para el Fa Sostenido

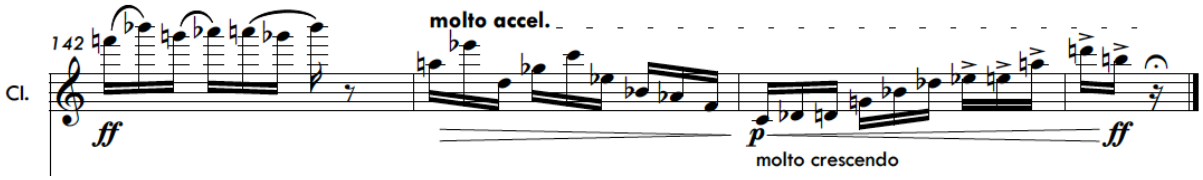


- Para el Sol Sostenido

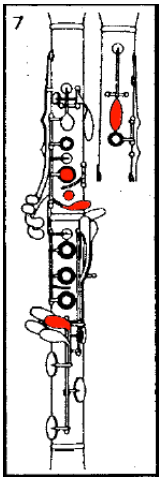


- Para el Sol Natural

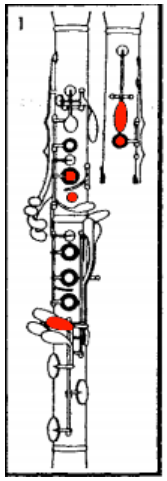




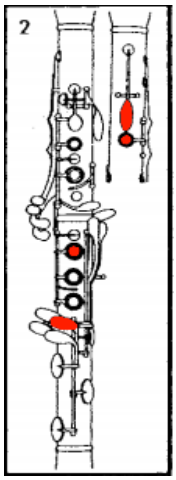
- Para el Si Bemol



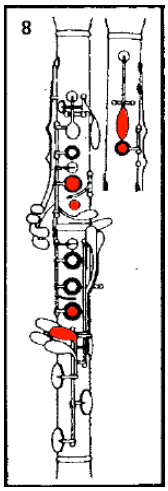
- Para el La Natural



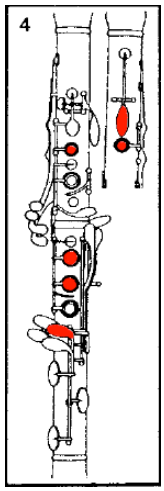
- Para el La Bemol



- Para el Mi Bemol



- Para el Sol Natural



CONCLUSIONES

Una de las conclusiones más importantes que salen después de haber realizado este trabajo consiste en comprender la estrecha relación que hay entre el análisis y la interpretación de una obra. Al conocer la estructura de una obra, el manejo de los motivos, de los ritmos, y de muchos otros aspectos que salen después de hacer el análisis de la obra, se puede entender mejor la obra y, al lograr esto, se puede construir una propuesta interpretativa sólida y definida, que fue uno de los objetivos del trabajo.

Otra conclusión importante del trabajo es resaltar el estrecho vínculo que existió entre el compositor y el intérprete. Fue un proceso donde se pudo conocer más a fondo la labor que realizan los compositores, lo cual conllevó al conocimiento más profundo del instrumento, puesto que era necesario estar preparado para cubrir y resolver las dudas que el pudiera tener sobre la acústica y la mecánica del instrumento, el funcionamiento del mismo en cuanto a la facilidad de digitación de algunos pasajes en determinados registros.

Otra conclusión que surge de la realización de este escrito es haber conocido e indagado sobre algunos temas que eran desconocidos o muy poco tratados por mí. El investigar sobre las distintas técnicas de análisis para poder analizar algunas partes de la obra. Tener una cercanía con las sonoridades de técnica extendida, las cuales han sido muy lejanas para mí. Todas estas cosas han contribuido al crecimiento de mi proceso musical, no sólo como clarinetista sino como un músico íntegro.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, J. (2013). *La obra musical de Olivier Messiaen y su inmanencia. teológica. Vingt regards sur L'enfant-Jésus.* Revista NEUMA, 1, pp.62-78. [Consultado el 12 de abril de 2016 en la página http://musica.utalca.cl/DOCS/neuma/2013-vol6-1/62-79.pdf]

Barrios, C. (2012). *Stravinsky y su escritura para clarinete. Dificultades técnicas y soluciones interpretativas.* Sinfonías Virtual., [online] (22). [Consultado el 15 de marzo de 2016 en la página http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/stravinsky_escritura_clarinete_barrios.php

Bueno, A. Y Gómez, S. (2011). *El clarinete contemporáneo: Características, obras, grafías y recursos.* [online] [Consultado el 15 de marzo de 2016 en la página http://ommalaga.com/Gabiralia/GabiCSMM/PER/El_Clarinete_contemporaneo_caracteristicas_y_recursos.pdf]

Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer.* Belmont, CA London: Schirmer Books Prentice Hall International.

Ibaibarriaga, I. (2009). *Música y Matemáticas. De Schoenberg a Xenakis.* Grupo de Música Contemporánea de Bilbao. [Consultado el 12 de abril de 2016 en la página http://www.sectormatematica.cl/musica/Musica%20y%20Matematicas%20De%20Schoenberg%20a%20Xenakis.pdf]

Mansilla, Silvina L., Wolkowicz, Vera. *Edición crítica y estudio preliminar de obras musicales de Carlos Guastavino [en línea]*. Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La Investigación Musical a partir de Carlos Vega", 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Universidad Católica Argentina. [Consultado el 26 de octubre de 2015 en la página http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/edicion-critica-estudio-obras-guastavino.pdf]

Mersmann, H. (1963). *Método para el análisis de la música contemporánea.* Revista Musical Chilena, 17 (83), p. 37-54. [Consultado el 15 de marzo de 2016 en la pagina http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/2545/2466]

Mosquera, Juan. 2013. *Propuesta Interpretativa de las Fantasiestucke para violoncello y piano op, 73 de Robert Schumann*. Bogotá: Inédito, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Peña, Marcia. 2014. *Análisis Interpretativo de la obra piezas de fantasía op. 12 (1837) para piano solo de Robert Schumann (1810-1856).* Bogotá: Inédito, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Peralta, Enmanuel. 2014. *Análisis rítmico melódico armónico de forma y técnico interpretativo del concierto de Paul Creston para saxofón alto y orquesta o piano.* Bogotá: Inédito, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sánchez, Leonardo. 2014. *Análisis interpretativo de las tres piezas para clarinete de Blas Emilio Atehortúa.* Bogotá: Inédito. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Javeriana.