

INFLUENCIAS DEL PASILLO Y EL BAMBUCO EN DOS OBRAS PARA
CLARINETE DE MARIO GÓMEZ-VIGNES Y ROBERTO PINEDA DUQUE:
RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

SANDRA EUGENIA SANCHEZ CUERVO

Monografía presentada como requisito para optar al título de Magíster en Música

Asesor: Mg. JAVIER ASDRUBAL VINASCO



MEDELLIN

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2010

TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE ILUSTRACIONES	4
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I: EL ANÁLISIS EN FUNCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN.....	11
1.1 CONTEXTO	13
1.2 LA OBSERVACIÓN SIGNIFICATIVA	14
1.2.1 Dimensiones.....	14
1.2.2 Cuatro elementos contributivos	14
1.3 EVALUACIÓN DE LA INFORMACIÓN	16
1.4 GENERACIÓN DE RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS.....	17
CAPÍTULO II: EL BAMBUCO EN LA SONATINA PARA DOS CLARINETES EN SI BEMOL DE ROBERTO PINEDA DUQUE.....	18
2.1 EL BAMBUCO COMO SÍMBOLO DE IDENTIDAD NACIONAL	19
2.2 PINEDA DUQUE: EL ECLECTICISMO COMO TENDENCIA NATURAL..	22
2.3 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA.....	24
2.3.1 Breve descripción del primer y segundo movimiento.....	24
2.3.2 El bambuco en el tercer movimiento.....	31
2.3.3 Recomendaciones interpretativas.....	43
CAPÍTULO III: EL PASILLO EN LA SONATINA PARA CLARINETE Y PIANO DE MARIO GÓMEZ-VIGNES.....	47
3.1 EL PASILLO: DEL SALÓN DE BAILE A LA IDENTIDAD NACIONAL	48
3.2 MARIO GÓMEZ-VIGNES: LA LIBERTAD COMPOSITIVA.....	51
3.3 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA.....	53
3.3.1 Breve descripción de los movimientos <i>Allegro Moderato e con brio, Andante assai Moderato, y Presto</i>	53

3.3.2	<i>Influencia del pasillo en el tercer movimiento de la Sonatina para clarinete y piano.....</i>	61
3.3.3	<i>Recomendaciones interpretativas.....</i>	67
	CONCLUSIONES	69
	BIBLIOGRAFÍA	70

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Compases 1 a 5 Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)	24
Ilustración 2: Compases 8 a 10 Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)	25
Ilustración 3: Compases 15, 16 y 17, Primer movimiento Sonatina para dos clarinetes,(Pineda Duque 1976).	25
Ilustración 4: Inicio de la Sonatina para dos clarinetes en si bemol,(Pineda Duque 1976)	26
Ilustración 5: Tres compases finales del allegro, primer movimiento Sonatina para dos clarinetes,(Pineda Duque 1976).	27
Ilustración 6: Compás 17, inicio del allegro, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).....	27
Ilustración 7: Sonatina para dos clarinetes,(Pineda Duque 1976).....	28
Ilustración 8: Compás 20, allegro del primer movimiento, Sonata para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	28
Ilustración 9: Compás 81, allegro, primer movimiento Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	28
Ilustración 10: Segundo movimiento, Adagio, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).....	30
Ilustración 11: Tres últimos compases, Segundo movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	31
Ilustración 12: Sección A del tercer movimiento Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	32
Ilustración 13: Fragmento de las sección B del tercer movimiento Allegro Giocoso, compases 38 a 57. Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	32
Ilustración 14: Fragmento puente o transición sección C, compases 72 a 84, Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).....	33

Ilustración 15: Cadencia del Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	33
Ilustración 16: Segundo puente o transición, Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)	34
Ilustración 17: Sección D del tercer movimiento Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	34
Ilustración 18: Compases 1 a 4 del Tercer movimiento, Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes (Pineda Duque 1976)	35
Ilustración 19: Fragmento de "El Republicano", compositor Luis A. Calvo, versión guitarra, tilpe y bandola	36
Ilustración 20: "El Sotareño" de Francisco E. Diago, versión Jesús Oriello Santiago	36
Ilustración 21: Compases 7 y 8, Tercer Movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)	37
Ilustración 22: Sección A, "El Sotareño", de Francisco Diago, arreglo de Jesús Oriello Santiago	38
Ilustración 23: Compases 9 a 12, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	38
Ilustración 24: Compases 22 a 25, tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	39
Ilustración 25: Compases 32 a 37, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	40
Ilustración 26: Compases 38 a 41, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes,(Pineda Duque 1976).	40
Ilustración 27: Compases 46 a 48, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	41
Ilustración 28: Fragmento de la sección D, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	42
Ilustración 29: Final del tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).	43

Ilustración 30: Digitación si bemol,(Opperman 2004, 14).....	45
Ilustración 31 Digitación Mi bemol ⁵ , (Opperman 2004, 16)	45
Ilustración 32: Digitación Re bemol ⁵ , (Opperman 2004, 17).....	45
Ilustración 33: Digitación Sol bemol ⁵ , (Opperman 2004, 19).....	46
Ilustración 34: Compases 1 y 2 Allegro moderato e con brio, Sonatina para clarinete y piano (Gomez-Vignes 1966).	54
Ilustración 35: Compases 11 a 14, Allegro moderato e con brio, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).	55
Ilustración 36: Compases 17 a 27, Allegro moderato e con brio, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).	56
Ilustración 37: Compases 38 a 43, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).	57
Ilustración 38: Compases 47 a 54, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).	58
Ilustración 39: Compases 59 a 62, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)	58
Ilustración 40: Compases 63 a 67, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)	58
Ilustración 41: Compases 77 a 80, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)	59
Ilustración 42: Compases 169 a 191, Presto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	60
Ilustración 43: Compases 192 a 199, Presto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)	60
Ilustración 44: Compases 206 a 223, Presto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).	60
Ilustración 45: Introducción del tercer movimiento, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966)	61
Ilustración 46: Sección A, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	62

Ilustración 47: Interludio, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	62
Ilustración 48: Fragmento de la sección B, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966)	63
Ilustración 49: Fragmento de la cadencia, Allegretto con moto, Sonatina para dos clarinetes,(Gomez-Vignes 1966).....	63
Ilustración 50: Compases 1 a 6 de "La gata golosa", pasillo(García s.f.)	64
Ilustración 51: Compases 91 a 93 Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	64
Ilustración 52: Compases 94 y 95 allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	65
Ilustración 53: Compases 94 a 98, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	65
Ilustración 54: Compases 99 a 102, Allegretto con moto, , Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	66
Ilustración 55: Compases 104 a 109, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).....	66
Ilustración 56: Compases 110 a 121, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).....	66
Ilustración 57: Digitación Sol ⁵	68

INTRODUCCIÓN

Colombia cuenta con compositores académicos que han enriquecido su lenguaje creador con los ritmos, las sonoridades y arpegios particulares y propios de la música tradicional; pero a su vez, estos mismos compositores han enaltecido la música nacional dándola a conocer en otras latitudes y en diferentes formatos, sea para instrumento solista con acompañamiento (orquesta o conjunto de cuerdas), grupo de cámara o solista vocal con acompañamiento.

Guillermo Uribe Holguín, Luis Antonio Calvo, Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, Roberto Pineda Duque, por citar algunos compositores de principios del siglo XX, y Mario Gómez-Vignes, Blas Emilio Atehortúa, Francisco Zumaqué, Andrés Posada, Diego Vega, entre otros, han utilizado recursos como la fantasía, la sonatina, la sonata, la rapsodia, y otras formas musicales –formas europeas a las que tuvieron acceso durante su formación académica- para plasmar en sus obras musicales vestigios de identidad nacional.

Para principios del siglo XX, en Colombia se tenía al torbellino, al pasillo y al bambuco como los aires musicales nacionales. Se encuentran reseñas históricas en las que el pasillo se consideraba el aire típico para ser interpretado al piano o en grupos de cámara y el bambuco era el ritmo típico para la canción.¹ Pero para mitad del siglo XX se consolidan el pasillo, y especialmente el bambuco como los géneros musicales representativos de una identidad nacional.

El clarinete también tiene su historia propia en las páginas creadoras de los compositores colombianos, pues además de porros, cumbias y gaitas, fandangos,

¹ Véase Bermúdez, Egberto “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”, Revista Credencial Musical, 1999. Publicación digital BLAA

jotas y currulaos –aires propios del litoral atlántico y del pacífico-, se hallan fantasías, sonatinas y sonatas escritas para este instrumento, unas con una marcada influencia de pasillo y bambuco, otras con un tinte más académico pero en donde podríamos hallar rasgos característicos de estos géneros nacionales. Por ello veo la necesidad de iniciar una labor investigativa sobre obras académicas nacionales para clarinete y, precisamente, en esta monografía busco contextualizar las piezas, en los aspectos histórico y social como estilístico, de tal manera que el clarinetista estudiante o profesional pueda encontrar una herramienta que le ayude a superar el límite entre la simple ejecución y la interpretación.

Esta monografía se centra en dos obras del siglo XX, cuya característica principal es ser obras de cámara escritas en la segunda mitad de dicho siglo. En ambas existe una marcada influencia académica en la que se destaca el lenguaje musical de la época, pero, a su vez, se vislumbra cierta influencia de aires tradicionales nacionales.

La *Sonatina para dos clarinetes en Si bemol*, de la que se tiene versión en registro fonográfico realizado por la Universidad EAFIT, hasta la fecha no se han encontrado datos de que hubiese sido nuevamente interpretada desde su estreno; la *Sonatina para Clarinete y Piano*, se ha interpretado en pocas ocasiones y se conocen dos registros fonográficos.

Aunque se darán algunas pautas interpretativas generales de ambas piezas, busco hacer un análisis y, posteriormente, el rastreo de la posible influencia de aires tradicionales, específicamente del bambuco en el Tercer Movimiento de la *Sonatina para dos clarinetes* de Roberto Pineda Duque y del pasillo en el Allegretto con Moto de la *Sonatina para Clarinete y Piano* de Mario Gómez-Vignes, teniendo en cuenta los siguientes aspectos: contextualización del movimiento (*Antecedentes - entorno histórico*), análisis de cada movimiento desde los aspectos de melodía y ritmo, teniendo en cuenta las categorías y estados propuestos por LaRue (*Observación*) y, finalmente, se procede a hacer un análisis comparativo mediante la observación de patrones rítmicos hallados en las piezas

tradicionales y los patrones rítmicos establecidos en las piezas académicas, con el objeto de rastrear influencias rítmicas del bambuco y el pasillo, obtener conclusiones y proponer recomendaciones interpretativas (*Evaluación*).

CAPÍTULO I: EL ANÁLISIS EN FUNCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN

Para el análisis que se propone en esta monografía, se tendrán en cuenta el planteamiento teórico de Jan LaRue expresado en su libro “Análisis del estilo musical” cuyo enfoque analítico se basa en la contextualización, la observación y evaluación de una obra en cuestión. Una vez aplicadas estas etapas, se podrán obtener resultados, conclusiones y recomendaciones. Aquí, la explicación de cada uno de los pasos:

1.1 CONTEXTO

Consiste en la ubicación de la obra dentro de un entorno histórico. Para ello se deben tener en cuenta los antecedentes de la obra como las composiciones de la época – del mismo compositor y/u otros compositores - , y las tendencias compositivas de la época en que fue escrita, entre otros datos.

1.2 LA OBSERVACIÓN SIGNIFICATIVA

Es el paso central del análisis del estilo. Se define como significativa porque en esta etapa, se seleccionan los datos y se priorizan aquellos que caben dentro de los parámetros u objetivos trazados para el análisis y se descartan aquellos que pueden alejarnos de dichos objetivos.

En la observación significativa se tienen en cuenta los siguientes puntos:

1.2.1 Dimensiones

- Pequeñas dimensiones: Motivos, semifrases, frases.
- Dimensiones medianas: Período, Párrafo, Sección.
- Grandes dimensiones: Movimiento, obra o grupo de obras.

1.2.2 Cuatro elementos contributivos

- Sonido
- Armonía
- Melodía
- Ritmo

Hay también un quinto elemento, el crecimiento, que combina los elementos anteriores. El “crecimiento” también se puede definir como la interacción de los elementos anteriores. Según el mismo LaRue, el crecimiento es: “el elemento coordinador, el que controla y combina, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos de movimiento y forma”(LaRue 2004, 8).

El elemento “crecimiento” se estratifica, según el movimiento, en:

- Estados generales de cambio: *Estabilidad*, permanencia o ausencia de cambio (en una tonalidad, en un ritmo, en un pasaje temático, etc.); *Actividad local*, o cambios que vuelven al punto de partida o que repiten algún tipo de ciclo, y *Movimiento direccional* o incremento constante y acumulativo en la frecuencia o grado de cambio(LaRue 2004, 10-11).
- Tipos específicos de cambio: Ya sean estructurales u ornamentales.

Según la forma, en:

- Articulación: Staccato, ligadura de fraseo, portato, etc.
- Cuatro opciones de continuación:
 - Recurrencia: repetición, retorno después del cambio
 - Desarrollo: variación, mutación
 - Respuesta: en el sonido, forte respecto a piano, tutti respecto al solo; En Armonía, tónica frente a dominante, mayor frente a menor; en Melodía, ascenso frente a descenso, grados conjuntos frente a saltos; en ritmo, estabilidad frente a actividad, proporción entre módulos.

1.3 EVALUACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Es el paso del análisis en el que se identifican las características de la obra que son pertinentes al análisis propuesto. A su vez, este paso da origen a un último que será nombrado “generación de recomendaciones”. En la evaluación de la información se tienen en cuenta aspectos como:

- Logro del crecimiento (movimiento, forma, control)
- Equilibrio entre unidad y variedad
- Originalidad
- Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad.

1.4 GENERACIÓN DE RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

Estas recomendaciones que se generan, se derivan del análisis realizado con los tres pasos anteriores.

**CAPÍTULO II: EL BAMBUCO EN LA SONATINA PARA DOS
CLARINETES EN SI BEMOL DE ROBERTO PINEDA DUQUE**

2.1 EL BAMBUCO COMO SÍMBOLO DE IDENTIDAD NACIONAL

El bambuco era uno de los géneros musicales más difundidos y ejecutados en la región andina. Inicialmente interpretado en grupos de cuerdas andinas y en la chirimía o la cucamba, rápidamente se convirtió en repertorio obligado para las reuniones de salón y en las bandas u orquestas de vientos. Ana María Ochoa propone la siguiente definición de bambuco:

Sin duda alguna, el bambuco es el género musical folclórico más difundido en la región andina colombiana. En términos generales, los rasgos más claramente identificados en el bambuco son los de su carácter polimétrico en el cual se superponen rítmicamente duraciones binarias y ternarias, se suceden articulaciones melódicas también binarias y ternarias, y se presentan con frecuencia síncopas producidas por retrasos melódicos al cambiar de armonía y de compás.(Ochoa G. 1997)

Coincide Ochoa con Guillermo Abadía Morales al exponer que el bambuco es el género musical folclórico mas difundido en la región andina, pues Abadía Morales asevera que se encuentra en trece departamentos del país: “Antioquia, los Santanderes, Cundinamarca, Risaralda, Quindío, Tolima, Huila, Caldas, Cundinamarca, Boyacá, parte oriental del Valle, Cauca y Nariño” (Abadía Morales, Compendio General de Folklore 1983).

Explica Ochoa que el bambuco puede ser: cantado, forma canción, en formato de solista, dueto, coro; o instrumental, en formato de chirimía, estudiantina, banda, trío instrumental o instrumento solista. Prueba de ello es el extenso repertorio de bambuco canción que se encuentra en el saber empírico de nuestros músicos populares, en las chirimías caucanas, en las estudiantinas y tríos vocales e instrumentales que hacen gala de sus cualidades interpretativas en los festivales y concursos populares.

En un país pluriétnico como Colombia, es normal encontrar vertientes de un mismo género musical en diferentes regiones; adaptaciones de un mismo patrón rítmico cuya variedad es dada por la organología, el desplazamiento de las acentuaciones, el tempo, los textos, entre otros. Tal es el caso del bambuco como género que puede ser identificado en la juga y el currulao, el bambuco viejo, el bambuco guambiano, e inclusive en el golpe del joropo. Esta puede ser otra prueba del por qué el bambuco sea el género musical más difundido en Colombia. Desde el aspecto histórico, en tiempos de la colonia, se vislumbraba en el ambiente musical de Colombia, la hegemonía de ciertos aires que por sus características de índole político-social (relación con la burguesía o relación con la clase baja) y cultural (transculturización de aires musicales) eran símbolos que identificaban un pensamiento nacionalista. En el interior del país, se gestaba un movimiento independentista en contra de la corona española, y el aire de bambuco se perfilaba como el emblema musical de aquel espíritu. Al respecto, Carlos Miñana Blasco nos expone: “Se necesitaba algo criollo, algo local, del gusto popular, con fuerza rítmica y percutiva para enardecer los ánimos en la batalla, que no tuviera ese “sabor” de lo español o de los blancos, pero que tampoco fuera exclusivo de los negros o de los indígenas... Definitivamente tenía que ser algo “nuevo”, algo mestizo y eso lo cumplía el bambuco” (Miñana B. 1997).

Aunque, en principio, el bambuco fue identificado con la clase campesina de la sociedad, y posteriormente tuvo un carácter militar -pues la banda de la milicia tocaba bambucos para “animar” a los combatientes en la batalla-, logró paulatinamente establecerse como legítimo símbolo nacionalista, convirtiéndose en un aire musical más urbano a mediados del siglo XIX. Prueba de ello es su integración a las orquestas de salón en las que se reelaboró de una manera algo más virtuosística. Pero no sólo el bambuco fue considerado nacionalista pues, para principios del siglo XX, como se observará posteriormente, ya se consideraban el torbellino, el pasillo y el bambuco como los aires musicales nacionales. Al respecto, se encuentran reseñas históricas en las que el pasillo era

el aire típico para ser interpretado al piano o en grupos de cámara y el bambuco era el ritmo típico para la canción(Bermúdez 1999, 8-10). Pero también es claro que dicho proceso fue lento puesto que, inicialmente, el bambuco era directamente relacionado con el pueblo (y por lo tanto considerado por la burguesía como un aire vulgar) mientras que el pasillo se consideraba elegante y propio para ser interpretado en los salones de la alta sociedad.

Pese a que en la actualidad el término “nacionalista” no se podría aplicar solamente al bambuco, puesto que el colombiano de nuestra época se identifica con varios aires o géneros musicales de nuestro país, tampoco se puede negar la importancia histórica y la repercusión social, política y cultural que el bambuco ha tenido en la construcción de identidad en nuestra sociedad.

2.2 PINEDA DUQUE: EL ECLECTICISMO COMO TENDENCIA NATURAL

Roberto Pineda Duque, oriundo de Santuario, Antioquia, nació el 29 de agosto de 1910. Quienes han estudiado la vida y obra de este maestro coinciden en aseverar que fue el “incomprendido de su época”². Dio muestras de interés por la música a los doce años. Inició sus estudios en el Instituto de Bellas Artes de Medellín donde recibió clases de composición con Carlos Posada Amador y, de piano con Joaquín Fuster. Tuvo la oportunidad de viajar a estudiar a Bogotá con José Rozo Contreras y Carlo Giacchino quien fue persona clave para iniciar al maestro Pineda Duque en las nuevas tendencias sonoras de la época. Además, viajó a Nueva York para estudiar composición con el maestro Vincent Persichetti en la Julliard School durante cuatro meses. Se desempeñó como organista en las iglesias de San José y el Poblado en Medellín, y en la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves en Bogotá.

Todas estas experiencias le abrieron un mundo de posibilidades compositivas. El maestro Pineda Duque se desarrolló entre el estilo clásico en la forma (sonatas, sonatinas, conciertos) y el modernismo en la estructura de su lenguaje. Sus obras vocales, de tinte religioso, están escritas, según estudiosos de sus obras, en un lenguaje generalmente consonante, mientras que sus obras instrumentales se mueven entre la politonalidad y el dodecafonismo. Sin embargo en cuanto a la forma se puede anotar que es conservador al utilizar la sonata, la sonatina o los conciertos con movimientos contrastantes (rápido-lento-rápido).

Aunque mostró influencias compositivas de vanguardia a partir de una formación académica, su obra no puede desligarse de sus raíces nacionales pues, paralelo a obras dodecafónicas como la “Suite dodecafónica para violín y piano”, se encuentra el pasillo “Sutatenza”, una obra escrita para banda en forma de fantasía. En este mismo estilo encontramos “Atardecer en mi pueblo” que es una

² Aquí me refiero al trabajo que ha realizado el profesor Luis Carlos Rodríguez quien ha recopilado datos concernientes a la vida y obra del maestro Pineda Duque desde su trabajo como historiador en el grupo de investigación INTERDIS.

fantasía Rapsódica para clarinete y banda sinfónica sobre temas de Carlos Vieco. De ahí que, en esta monografía, se defina al maestro Roberto Pineda Duque como un compositor ecléctico que combina de manera magistral las formas clásicas con las tendencias modernas de su época, sin olvidar jamás sus raíces musicales.

2.3 CONTEXTUALIZACION DE LA OBRA

La Sonatina para dos clarinetes en si bemol data del 26 de julio de 1976, a escasos catorce meses de la muerte del compositor, ocurrida el catorce de noviembre de 1977. Es contemporánea del “*Veni Sancte Spiritum*” para cuatro voces mixtas, de la “*Fantasía No. 1 para orquesta*”, y del “*Preludio Scherzo y final*” para cuatro saxofones.

En general, la obra está escrita en un lenguaje moderno, utilizando como recurso compositivo el dodecafonismo, y la disonancia como elemento fundamental en lo armónico; consta de tres movimientos: *Moderato-Allegro*, *Adagio*, y *Allegro Giocoso*. Cada movimiento o gran dimensión está dividido en dos o tres dimensiones medias (forma binaria o ternaria), con diferentes diseños tanto rítmicos como métricos y melódicos, que la hacen una obra interesante y digna de entrar en el repertorio clarinetístico de enseñanza profesional.

2.3.1 Breve descripción del primer y segundo movimientos

El primer movimiento consta de dos dimensiones medias: Un *Moderato* que puede observarse como una introducción de dieciséis compases en un lenguaje dodecafónico que no alcanza a ser serialista. Cada clarinete tiene un espacio de cuatro compases para exponer su idea. Se sugiere entonces para esta primera parte que el primer clarinete mantenga la dinámica *mf* en el Re becuadro hasta la entrada del segundo clarinete para evitar la sensación de corte de la frase (Ilustración 1).

I

Roberto Pineda Duque
Bogotá, Julio 26 de 1976

Clarinet in B \flat I

Clarinet in B \flat II

Ilustración 1: Compases 1 a 5 Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)

A partir del compás 8, ambos clarinetes se unen para crear un diseño melódico en el que la repetición rítmica de dos semicorcheas-corchea-cuatro semicorcheas  se convierte en el motivo rítmico principal de esta introducción, sin perder de vista su lenguaje atonal. Se propone que las notas sostenidas se ejecuten en *decrescendo* para dar importancia al juego rítmico propuesto por el compositor.



Ilustración 2: Compases 8 a 10 Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)

En el compás catorce, el diseño melódico de ambos clarinetes se mueve en bloque, a una distancia de segunda. Por tal motivo se sugiere articular rigurosamente el *staccato*, y la acentuación debe pensarse como un impulso de aire desde el vientre bajo, no sólo como un golpe de lengua.

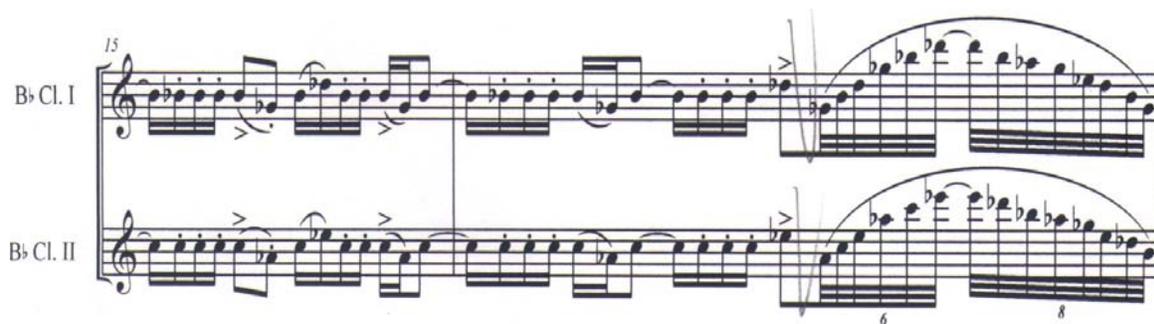


Ilustración 3: Compases 15, 16 y 17, Primer movimiento Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

El contorno melódico de dicho *Moderato* se muestra en forma de valle por sus constantes “subidas y bajadas” melódicas, pero con un recurrente uso de la combinación dos corcheas, cuatro semicorcheas.

El *Allegro* es una extensa y animada sección en la que ambos clarinetes se mueven en bloque y generalmente a una distancia de tercera. Es una sección que está en continuo crecimiento de tensión³: en cuanto al diseño melódico, aunque tenga repetidas escalas descendentes, constantemente está buscando encumbrarse hasta las notas reb⁵, mib⁵ y fa⁵; respecto al diseño rítmico, igualmente da una sensación de crecimiento en cuanto a los cambios de tensión constantes propuestos en la variación rítmica del grupo de cuatro semicorcheas, todo ello reforzado con una dinámica que migra del *piano* al *forte* de manera súbita.

Sólo hasta el compás 78 se puede vislumbrar una caída hacia el reposo pero con el objeto de llegar a una *coda* animada que retoma el tema rítmico del principio de este *allegro*, y, para finalizar, emplea un efecto de calma que se da en la ampliación de la duración de las figuras hasta llegar a un *rallentando* real en el compás 88. Concluye con un *morendo* que utiliza el mismo motivo melódico expuesto en el principio del *Moderato* a manera de aceleración rítmica. Veamos las comparaciones:

- Inicio del *Moderato*:

The image shows a musical score for two Clarinet in Bb staves. The top staff is labeled 'Clarinet in Bb I' and the bottom 'Clarinet in Bb II'. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'. The music consists of a melodic line in the first staff and rests in the second staff.

Ilustración 4: Inicio de la Sonatina para dos clarinetes en si bemol,(Pineda Duque 1976)

³ Jan LaRue plantea que en el estado de tensión se tienen en cuenta las acentuaciones, las articulaciones, las intensidades. Cualquier patrón rítmico es, de hecho, un estado de tensión al hacer una variación del continuum rítmico.

- Final del movimiento Moderato-Allegro:



Ilustración 5: Tres compases finales del allegro, primer movimiento Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

Es recurrente el uso de semicorchea con puntillo-fusa $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ como en su ampliación de negra con puntillo corchea, $\text{♩} \text{♩}$ y la variación rítmica de dos semicorcheas corchea ligada a semicorchea ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) del siguiente tiempo, por dos corcheas corchea ligada a semicorchea ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

- Diseño rítmico en semicorchea con puntillo-fusa, compás 17 del primer movimiento:



Ilustración 6: Compás 17, inicio del allegro, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

- Variación del diseño rítmico en corchea-silencio de semicorchea-semicorchea, y su ampliación en negra con puntillo-corchea en compases 36 y 37 del primer movimiento.



Ilustración 7: Sonatina para dos clarinetes,(Pineda Duque 1976).

- Variación rítmica de figura de dos semicorcheas corchea ligada a semicorchea del siguiente tiempo:

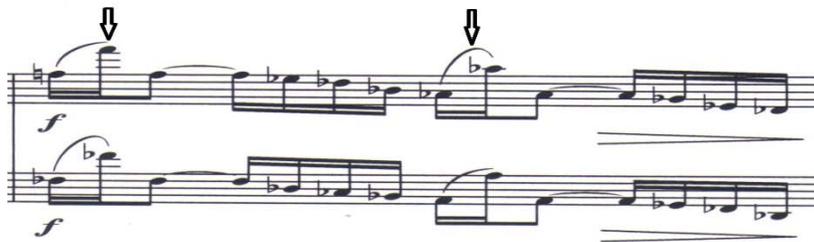


Ilustración 8: Compás 20, allegro del primer movimiento, Sonata para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

- Variación rítmica del diseño anterior:



Ilustración 9: Compás 81, allegro, primer movimiento Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

Se recomienda sostener el tempo del *Più Animato* hasta el compás 88 para finalizar con una real calma en decrescendo.

El *Segundo Movimiento* es un *Adagio* escrito en tres partes o dimensiones: la primera dimensión o sección A consta de 31 compases y en ella se destacan el uso del intervalo de segunda y las disonancias. El crecimiento en el diseño de esta sección está representado en la dinámica, la métrica y el ritmo:

En cuanto a la dinámica, se observa un crecimiento de piano hacia el *mezzo forte* en los primeros ocho compases, para sostenerse en este último hasta el final de esta sección.

Respecto a la métrica, en los primeros seis compases se alternan en proporción de dos a uno, el compás ternario y el binario respectivamente. A partir del compás 8, la proporción es de uno a tres, pero esta vez comienza con el compás binario y luego el ternario (seis compases en dos cuartos y dieciocho compases en tres cuartos).

En lo concerniente al ritmo, mientras el *continuum* es estable de acuerdo con la indicación *Adagio*, el diseño rítmico muestra un crecimiento que pasa de la corchea al tresillo, y del tresillo a la agrupación de cuatro semicorcheas. A esto se suma el crecimiento del diseño melódico que generalmente es ascendente y reposando en notas largas. Se concluye entonces que esta primera sección es una continua construcción de la tensión rítmica, melódica y dinámica. (Ilustración 10).

relación metronómica 3 / 4 2 / 4
 relación dinámicas
 relación continuum con el ritmo

Sonatina II

Ilustración 10: Segundo movimiento, Adagio, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

El compás 31 funciona aquí como una transición hacia la sección B, que va desde el compás 32 al 50, en donde al cambio de compás a 2 / 4 se agrega la indicación de un breve *Animato*. Esta sección B recurre a diseños rítmicos que ya han sido presentados en el *Allegro* del primer movimiento de la Sonatina.

Finaliza este segundo movimiento con una tercera y última sección C que se asemeja a una cadencia compartida por ambos clarinetes. Este segundo movimiento utiliza también, en sus dos últimos compases, elementos presentados al inicio del *Moderato* introduciendo aquí una ornamentación como variación, además de escribirse una octava arriba (Ilustración 11).



Ilustración 11: Tres últimos compases, Segundo movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).⁴

Este *Adagio* presenta una recurrencia constante hacia las fusas como recurso de tensión rítmica y un diseño melódico en constante crecimiento hacia el registro sobreagudo del clarinete.

2.3.2 El bambuco en el tercer movimiento

Continuando con el concepto de las dimensiones que propone LaRue, podemos dividir el tercer movimiento de la “Sonata para dos clarinetes” de R. Pineda Duque en las siguientes secciones medianas:

SECCIÓN A: Compases 1 a 31 con su repetición (Ilustración 12).

SECCIÓN B: Compases 32 a 71 (Ilustración 13)

SECCIÓN C: { PUENTE O TRANSICIÓN: Compases 72 a 84 hacia la (il. 14)
 CADENCIA : Compases 85 a 97 (il.15)
 PUENTE O TRANSICIÓN: Compases 98 a 105 (il. 16)

SECCIÓN D: Compases 106 a 127 (il.17)

⁴ En los compases del recuadro se halla parte del tema inicial del moderato del primer movimiento con una variación rítmica y a la octava. Ver ilustración 1 para establecer la similitud.

Allegro giocoso

B♭ Cl. I
B♭ Cl. II

Ilustración 12: Sección A del tercer movimiento Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

B♭ Cl. I
B♭ Cl. II

Ilustración 13: Fragmento de las sección B del tercer movimiento Allegro Giocoso, compases 38 a 57. Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

71

PUENTE O TRANSICIÓN

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

76

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

sfz

mf

mf

Ilustración 14: Fragmento puente o transición sección C, compases 72 a 84, Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)

82

Cadenza

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

86

B♭ Cl. I

90

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

94

B♭ Cl. II

f

mf

p

dim.

Ilustración 15: Cadencia del Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

98
B♭ Cl. I
B♭ Cl. II
f
p
103
B♭ Cl. I
B♭ Cl. II
f

Ilustración 16: Segundo puente o transición, Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)

108
B♭ Cl. I
B♭ Cl. II
f
112
B♭ Cl. I
B♭ Cl. II
ff
115
B♭ Cl. I
B♭ Cl. II
ff
118
B♭ Cl. I
B♭ Cl. II
ff
122
B♭ Cl. I
B♭ Cl. II
ff
Stacc.
accel.
Stacc.
accel.

Ilustración 17: Sección D del tercer movimiento Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

Visto de otra manera, el diseño del movimiento es el siguiente:



Se puede establecer así que el ritmo de cada sección está bien definido:

La sección A inicia con un diseño rítmico de seis corcheas que es propuesto por el primer clarinete. El segundo clarinete lo sigue con el mismo diseño, el cual puede ser catalogado como un estado de tensión en cuanto a la articulación (staccato) y a la dinámica (forte). Esta pequeña dimensión muestra un primer diseño temático acorde con la propuesta de dirección de la tensión, es decir, acentuación de la primera y cuarta corcheas; así mismo, el contorno melódico propuesto por el compositor impone naturalmente pensar en fuerte-débil-débil, tal como se ve en la figura 18:



Ilustración 18: Compases 1 a 4 del Tercer movimiento, Allegro Giocoso, Sonatina para dos clarinetes (Pineda Duque 1976)

A partir del análisis comparativo, se observa que este diseño rítmico de seis corcheas es el mismo patrón rítmico utilizado en el acompañamiento del tiple para un bambuco instrumental o vocal (fig. 19). Así mismo, este esquema es usado por la percusión en arreglos de bambuco para banda (ilustración 20)

Score

El Republicano

Bambuco

Luis A. Calvo
Versión: Fernando "Chino" León

Allegro

Ilustración 19: Fragmento de "El Republicano", compositor Luis A. Calvo, versión guitarra, tilpe y bandola⁵

El Sotareño · 4

Ilustración 20: "El Sotareño" de Francisco E. Diago, versión Jesús Oriello Santiago⁶

De tal manera, se puede plantear que Pineda Duque intenta, en este último movimiento, recrear las percusiones de bambuco desde sus primeros compases; por lo tanto, es importante que ambos clarinetes ejecuten el staccato bien definido

⁵ Arreglo de Fernando "Chino" León. Imagen tomada de archivos en PDF de la página www.bandolitis.com

⁶ Edición Ministerio de Cultura, 2009.

y acentuando de manera natural la primera y la cuarta corcheas del esquema tal como sería el golpe “aplatillado”⁷ de tiple y el golpe de maraca en un bambuco tradicional.

Entre los compases 5 y 8 agrega ligadura de prolongación que, viéndose este diseño de manera horizontal, se puede traducir en la desaparición del tiempo fuerte del compás, una vez prolongada la blanca con punto hasta la primera corchea del siguiente, como se ve en la ilustración 21:



Ilustración 21: Compases 7 y 8, Tercer Movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976)

Este motivo rítmico se puede considerar como otro elemento sustraído del bambuco, pues, la ligadura de la blanca con puntillo con la primera corchea del siguiente compás no es otra cosa que la omisión del silencio de corchea en el primer tiempo binario. Sin embargo, si se observa este patrón de manera vertical, se sigue produciendo el mismo efecto sonoro de acentuación de la primera y cuarta corchea del compás, como se presenta al principio de este movimiento.

Si se observa, entonces, de manera horizontal, parece indicar que es la recreación del patrón rítmico del golpe de guitarra en el acompañamiento de trío instrumental en el que mientras el tiple ejecuta seis corcheas consecutivas, la guitarra inicia su intervención con un silencio de corchea seguido por cinco corcheas que se intercalan entre acordes y bajos (ilustración 19).

⁷ Este golpe “aplatillado” consiste en tocar las cuerdas con el dedo anular mientras que con la primera falange del dedo pulgar se matiza el sonido produciendo uno nuevo menos metálico. Esto si el golpe es hacia abajo. Cuando el aplatillado se hace hacia arriba, la uña del pulgar produce el sonido mientras que la primera falange del dedo anular produce el mismo efecto explicado anteriormente.

Así mismo podemos hallar este diseño rítmico en la escritura para madera baja o en los bronce en arreglo de bambuco escrito para banda. Ver figura 22:

Ilustración 22: Sección A, "El Sotareño", de Francisco Diago, arreglo de Jesús Oriello Santiago⁸

En el compás 9 se encuentra la interposición del tema que se analizó en la figura 18, con una nueva interacción rítmica expresada en el silencio de *negra, negra, negra* (♩ ♩ ♩) en el ámbito de unísono aumentado. A ello se suma el nuevo estado de tensión generado por la articulación sugerida para cada negra y el uso del unísono aumentado (Ilustración 23):

Ilustración 23: Compases 9 a 12, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

⁸ Edición Ministerio de Cultura

Este intervalo se repetirá durante los nueve compases siguientes, presentándose en diferentes variaciones de tensión en cuanto a ritmo, articulación, desplazamiento del acento y dinámica.

Finalizando la sección A, se identifica un nuevo diseño rítmico en el que, mientras el primer clarinete continúa su discurso en seis corcheas, el segundo clarinete propone un motivo rítmico basado en la figuración de negra con ligadura de expresión hacia la corchea ♩. Este motivo, por su carácter, se hace más pausado y expresivo. Ambos diseños se intercalan entre los dos clarinetes durante doce compases, otorgando a este período un carácter de transición. En esta transición parece que el compositor quisiera continuar recreando el diseño rítmico de tiple en uno de los clarinetes (ilustración 24).



Ilustración 24: Compases 22 a 25, tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

Es importante aclarar que mientras el clarinete primero ejecute las corcheas bien definidas en staccato -estableciendo el ritmo “abambucado”, que consiste en acentuar la primera y cuarta corchea-, el segundo clarinete debe hacer una interpretación más expresiva a su diseño, articulando ligeramente la negra y haciendo un sutil apoyo diafragmático en la misma para destacar el acento binario. La sección B comienza con la reelaboración del esquema rítmico ternario del bambuco (tres negras), al cambiar éste por el uso de dos *dosillos* en el compás con ligadura entre la segunda corchea del primer *dosillo* y la primera corchea del segundo (ilustración 25)

Ilustración 25: Compases 32 a 37, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

El compositor utiliza este recurso rítmico de la siguiente manera: el primer clarinete expone el diseño rítmico, y un compás más tarde interviene el segundo clarinete una octava más abajo, para conducirnos paulatinamente a un estado de clímax generado por el manejo de saltos amplios y acentuados que contrastan con las semicorcheas virtuosísticas propuestas en estricto *legato*, reduciendo los valores y subdivisiones rítmicas propias del compás de 6/8 (ilustración 26)

Ilustración 26: Compases 38 a 41, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes,(Pineda Duque 1976).

En el compás 46 agrega un nuevo elemento: se observa por primera vez un indicio de “consonancia” por terceras, pues ambos clarinetes se mueven en el mismo diseño rítmico a una distancia de tercera, ya sea mayor o menor. Sin embargo, por el carácter de este tercer movimiento y la escritura atonal del mismo, dicha consonancia puede pasar por alto pues el interés radica principalmente en el juego rítmico (Ilustración 27).

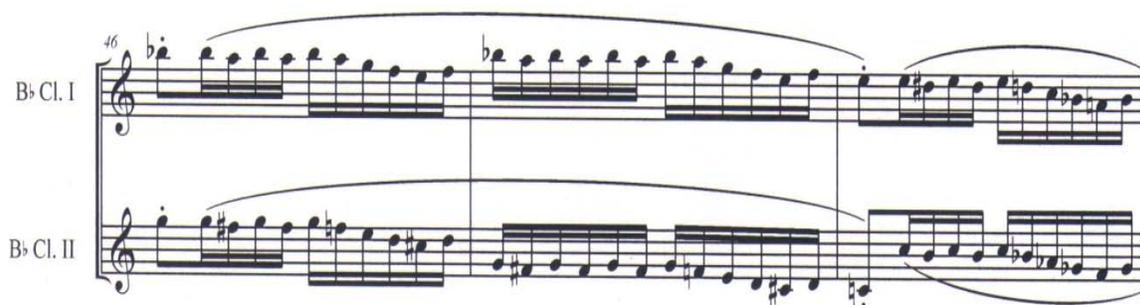


Ilustración 27: Compases 46 a 48, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

Se puede definir esta sección (compases 32 a 71) como una disputa de diseños rítmicos que desembocan de manera enérgica y a través de un estado de transición, a una cadencia que comparten los dos clarinetes y que hace alusión a el diseño rítmico de semicorcheas (sección C)

Pese a que en esta sección no se hallan vestigios claros de bambuco (en patrones rítmicos típicos) la métrica y la acentuación en el *continuum* deja entrever su manifestación.

Se recomienda a los clarinetistas ejecutar las semicorcheas en un estricto *legato*; unificar las respiraciones para enfatizar el efecto de bloque por terceras; exagerar las acentuaciones escritas por el compositor; y eliminar el acento de la primera corchea de compás cuando viene con ligadura de expresión para desplazar el acento natural del 6/8, convirtiéndose en síncopas que son frecuentemente utilizadas por el bambuco.

Refiriéndose a la cadencia, se recomienda una respiración profunda al primer clarinete quien inicialmente la expone; apoyarse en el *mib* para conducir el arpeggio de *mib menor* hacia el *fa*. Interpretar el diseño rítmico de semicorcheas de manera expresiva y libre, de tal forma que contraste con los acentos, articulaciones y ritmo propuestos por el compositor para el segundo clarinete.

La última sección, o sección D del movimiento, es una recopilación de todos los elementos rítmicos, de tensión y de tesitura que han sido expuestos y desarrollado lo largo del movimiento (ilustración 28).

Ilustración 28: Fragmento de la sección D, Tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

Esta re-exposición de diseños cumple el objetivo de recrear otro estado de clímax que no resolverá hasta el último compás del movimiento. En el compás 112 retoma el protagonismo la consonancia de terceras propuesta en semicorcheas, esta vez haciendo uso, además, de la escala cromática para desembocar en el diseño de tres negras. Este diseño lo repite dos veces más, siendo la última repetición una indicación de clímax melódico pues el primer clarinete se remonta hasta un *sof*⁵.

El compositor prepara la conclusión del movimiento con un *staccato* que evoca el inicio del movimiento esta vez escrito a la octava, reforzando aún más el clímax de tensión, ya no reflejado en semicorcheas sino en el registro melódico, en el *accelerando*, en el uso del *staccatissimo* sobre el *Do*⁵ del clarinete primero y el *La*⁴ del clarinete segundo, y en la recuperación del uso del intervalo de segunda que es reforzado por un calderón sobre el *Mib*⁵ del primer clarinete y el *Reb*⁵ del segundo clarinete.

Finaliza el movimiento, y la obra en general, de manera enérgica con el mismo intervalo de segunda que ha sido protagonista a lo largo de esta gran dimensión,

pero esta vez dos octavas abajo y con un final conclusivo de dos negras más silencio de negra (ilustración 29).



Ilustración 29: Final del tercer movimiento, Sonatina para dos clarinetes, (Pineda Duque 1976).

Dado que es una recapitulación de todos los diseños rítmicos contemplados durante todo el movimiento, se propone a los clarinetistas tener en cuenta todas las indicaciones y recomendaciones propuestas durante el análisis.

2.3.3 Recomendaciones interpretativas

La Sonatina para dos clarinetes en si bemol del maestro Roberto Pineda Duque, es una obra de alto grado de dificultad, que requiere un buen dominio de la técnica clarinetística, pues es recurrente el uso de saltos de intervalos amplios en *legato*, el uso de *sforzandos*, del *staccato* y de frases amplias que exigen a los intérpretes un buen manejo de la respiración.

Frente a aquellos aspectos técnicos que representan dificultad en el momento de interpretar la obra, se propone:

- a. Durante la interpretación de la obra en general se recomienda especial cuidado en las dinámicas propuestas por el compositor pues los niveles que usa son contrastantes y exigentes.
- b. Lograr un buen ensamble, teniendo en cuenta la homologación de articulaciones, respiraciones y fraseo, pues dado su lenguaje dodecafonista, y el movimiento en bloque de ambas voces, pues cualquier desfase de las voces pone en evidencia la falta de preparación o ensamble de la obra.

- c. Dada su complejidad, se recomienda que la obra sea interpretada por estudiantes de niveles avanzados o clarinetistas profesionales.

En cuanto al tercer movimiento, si bien no puede llamársele “Bambuco”, ya que en cuanto a la forma y la armonía no cumple estrictamente los parámetros de este ritmo, se puede establecer una clara influencia de este género por las siguientes razones:

- a. La indicación *Allegro giocoso* del inicio del movimiento y la indicación métrica en 6/8 remiten a los bambucos instrumentales de carácter vivo, jocoso o festivo⁹.
- b. La recreación de patrones rítmicos de bambuco utilizados en el acompañamiento armónico, como es el caso de la guitarra y el tiple.
- c. El desplazamiento de los acentos que forman las síncopas, frecuentemente usadas por el bambuco, hace referencia también a este género.
- d. La superposición de duraciones binarias y ternarias.

Por lo tanto, se recomienda a los intérpretes:

- a. Establecer claramente el tempo vivo o festivo desde el inicio del movimiento.
- b. Enfatizar en la primera y cuarta corchea del diseño rítmico de seis corcheas para asemejarse mejor al diseño de bambuco en el tiple y a su golpe “aplatillado”.
- c. En el frecuente uso de la ligadura, generalmente como síncopa, ejecutar dicha ligadura un poco más corta para dar el carácter de bambuco.

⁹ Entendiéndose el término “festivo” como “movido” o “vivo”. Es una referencia similar a la que se hace con el pasillo “voliao” o “fiestero”

- d. Se sugiere a partir del compás 38 al 61 y del 106 al 113, estudiar las semicorcheas por grupos de a tres con el fin de ensamblar la figuración de dosillos con la de seis semicorcheas.
- e. Se recomienda finalizar este movimiento enérgicamente, siendo coherente con el carácter alegre y vivo que desde un principio es propuesto por el compositor. Para ello es necesario interpretar claramente el *acelerando* propuesto por Pineda Duque, sostener el calderón del penúltimo compás y finalizar con dos negras cortas y enérgicas.

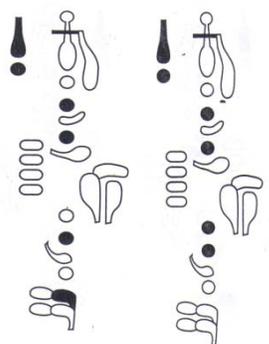
En cuanto a digitaciones técnicas que pueden mejorar la interpretación, se propone:



A partir del compás 37 se sugiere que el primer clarinete ejecute el *Sib4* con la siguiente digitación que muestra la ilustración.

Este Si bemol debe ejecutarse con esta misma digitación hasta el compás 44. Se sugiere el uso de esta misma durante todo el pasaje musical.

Ilustración 30: Digitación si bemol,(Opperman 2004, 14)

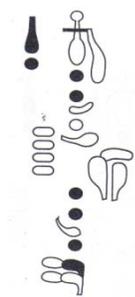


En el compás 72 se recomienda ejecutar el *mib⁵* y *reb⁵* con digitación auxiliar para evitar movimientos “anti técnicos”. Igualmente se sugiere esta recomendación para el segundo clarinete.

Mib⁵ (31) Reb⁵ (32)

Ilustración 31 Digitación Mi bemol⁵,(Opperman 2004, 16)

Ilustración 32: Digitación Re bemol⁵,(Opperman 2004, 17)



Existen diferentes digitaciones para ejecutar el *solb*⁵ que se encuentra ubicado en el compás 86 y que está a cargo del primer clarinete. Sin embargo, dada la complejidad del pasaje se sugiere ejecutar este pasaje con la digitación propuesta en la ilustración, seguido de las digitaciones sugeridas anteriormente, para las notas que le siguen.

Ilustración 33: Digitación Sol bemol ⁵,(Opperman 2004, 19)

**CAPÍTULO III: EL PASILLO EN LA SONATINA PARA CLARINETE Y PIANO DE
MARIO GÓMEZ-VIGNES**

3.1 EL PASILLO: DEL SALÓN DE BAILE A LA IDENTIDAD NACIONAL

El pasillo, escrito en forma ternaria, es un aire que proviene del vals europeo y que fue adoptado por diferentes países de Suramérica (Colombia, Venezuela y Ecuador) bajo diversos nombres. Inicialmente, su incidencia musical se dio en los salones de baile, pero luego este vals se tornó más rápido y exigente para los bailarines, adoptando ciertos cambios en la rítmica, lo cual propició que se hiciera atractivo a la clase mestiza del país.

A nivel histórico, Guillermo Abadía Morales nos explica que el pasillo hace su aparición en Colombia hacia 1800, cuando la clase alta, o burguesa, buscaba también un símbolo musical que identificara su condición cortesana (Abadía Morales, Compendio General del Folclor 1983). Tal como se explicó en el capítulo sobre el bambuco, esta clase social no quería verse relacionada con ningún aire musical que tuviese vínculos con la clase popular, como el torbellino, el bambuco o la guabina. Fue entonces cuando se adoptó al vals europeo, adaptándole ciertos cambios rítmicos.

Explica también Abadía Morales que el pasillo fue: “sufriendo una paulatina influencia de otros aires, pues al pasar a los estratos populares recibió elementos del bambuco haciéndose cadencioso” (Abadía Morales, Compendio General del Folclor 1983); de tal manera que resulta difícil diferenciar, en algunos casos, si una melodía pertenece al género bambuco o al pasillo. Inclusive argumenta que el repertorio de pasillos sobrepasó rápidamente el del bambuco que se consideraba un aire más extendido.

Jaime Cortés dice que para mediados del siglo XIX los géneros musicales considerados esenciales como parte de la identidad nacional eran pasillo y bambuco. Además dice que para aquella fecha los pasillos tenían forma binaria, y se basaban en el esquema rítmico de acompañamiento de negra con puntillo, corchea y negra; posteriormente se agregó una introducción y una coda, propios del vals europeo (Cortés 2000).

De la misma forma, Rubén Darío Gómez explica sobre los orígenes del pasillo que

El pasillo uno de los aires musicales más característicos de las comunidades mestizas de la región andina colombiana, se originó hacia comienzos del siglo XIX cuando una nueva clase social burguesa semifeudal sintió la necesidad de llevar a los salones de baile un ritmo que representara su gusto por los patrones culturales europeos y que planteara una diferencia ante las expresiones consideradas plebeyas, como lo eran el bambuco, el torbellino o la guabina(Gómez 2008).

Pero, dado que a partir de esta definición podría deducirse que, tanto social como políticamente, fueron aires musicales antagónicos, Gómez nos expresa: “Más adelante se dio un proceso de proyección casi a la inversa y de los refinados salones capitalinos pasó a las plazas públicas dando nacimiento al pasillo fiestero, muy popular en las bandas de viento de entonces y que se ha mantenido durante años, especialmente en el espacio de la retreta y el baile popular”(Gómez 2008).

Ellie Anne Duque explica que el músico Jesús Pinzón Urrea define el pasillo como una danza rápida (negra=160-208) de carácter virtuoso (Duque 1980). Aparece predominantemente en modos mayores y aunque sus ritmos son muy sincopados, se transcribe generalmente en 3/4. En versión instrumental del pasillo es común omitir los tiempos tercero y sexto en el acompañamiento para que la melodía aporte la síncopa.

El pasillo puede ser vocal, con acompañamiento de piano, o en el formato serenata compuesto por guitarra, tiple y requinto y es denominado “pasillo lento”, mientras que el pasillo instrumental es vivo, alegre y virtuosístico y se le denomina “pasillo fiestero”. A este mismo pasillo fiestero se le puede nombrar de diferentes maneras, dependiendo de la región; por ello no es de extrañar que se le encuentre también como pasillo “voliao”, pasillo “arriao”, pasillo “arrebatao”, entre otros apelativos que buscan realmente es catalogar su carácter veloz, gracioso y pícaro cuando es bailado.

El pasillo instrumental se puede encontrar en diversos formatos: a nivel popular, se halla en formato estudiantina o conjunto de cuerdas. También se puede hallar

en arreglos para banda sinfónica, cuartetos de cuerda, instrumento solista con acompañamiento y orquesta sinfónica. Para la ejecución del pasillo se considera indispensable la percusión de cucharas que, según Abadía Morales, llenan su función de cencerros o castañuelas.

Según Hernán Darío Castrillón, el pasillo se acompaña en métrica de 3/4 en la guitarra, pero es mucho más cómodo pensar el acompañamiento del tiple en 6/8 (Castrillón 1997).

Diversos autores han escrito acerca de la apropiación popular de este aire musical pese a su origen europeo. Algunos han expresado que no alcanzó a ser símbolo nacionalista como lo fue el bambuco. Pese a ello, no se puede negar que el pasillo ha sido, es y será parte esencial de la identidad cultural de nuestro país. Que nuestros campesinos lo adoptaron, se apropiaron y encarnaron en él su idiosincrasia. Que nuestros compositores han aprovechado este aire musical para crear grandes piezas instrumentales y vocales que dejan en alto el nombre de nuestro país y que marcan esa diferencia existente entre el pasillo colombiano, el pasillo ecuatoriano y el vals venezolano.

3.2 MARIO GÓMEZ-VIGNES: LA LIBERTAD COMPOSITIVA

Gómez-Vignes, chileno nacido en Santiago en 1934, reside en Colombia desde hace cincuenta años.

Inició sus estudios musicales en 1945 bajo la tutoría de Ana Gómez Francke, tía suya. En 1950 ingresó al Conservatorio de la Universidad de Chile pero en 1954 decidió convertirse en un autodidacta de la composición. Se radicó en Colombia, inicialmente en Cartago (Valle-1960) y luego en Medellín en 1963, después de realizar un viaje por distintos países suramericanos. Durante su paso por Medellín surgen importantes obras suyas, además de haber figurado como profesor de Armonía y Director de la Orquesta de cuerdas del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, y director del coro de las Empresas Públicas de Medellín. Desde 1981 vive en Cali.

Se ha desempeñado como docente de Composición, Armonía, Contrapunto e Historia de la Música en las Universidades de Antioquia, Pontificia Bolivariana, del Valle, del Cauca, EAFIT y Autónoma de Bucaramanga.

Como investigador en musicología su trabajo más importante se denomina "Imagen y obra de Antonio María Valencia", obra en dos tomos publicada en 1991, que mereció el Premio "Robert Stevenson" de Musicología (Mención Honorífica) en Washigton D.C. 1993, otorgado por la CIDEM-OEA.

El compositor considera que su obra ha sido influenciada por Debussy, Brahms, Stravinsky, Hindemith y Bãrtok.

Algunas de las obras que el maestro Gómez-Vignes considera entre las más importantes son: la "*Fantasía y fuga*" para piano (1963), la "*Sonata para violín y piano*" (1964), la "*Sonata para clarinete y piano*" (1966), "*Metamorfosis Sinfónica de un intervalo de segunda*" (1968).

Respecto a su trabajo compositivo y los elementos folclóricos que puedan influenciar su obra, el maestro Gómez-Vignes se define como un compositor libre de apegos a alguna escuela, así mismo expresa que:

Si las necesidades constructivas me piden dodecafonismo, uso dodecafonismo, si me pide ambientes de color complejo, uso clusters o cualesquier otra técnica, aún el diatonalismo; no creo que ello sea un desdoro [...] En cuanto a lo folclórico, no acostumbro a utilizar ni estilizar este tipo de temas. Con respecto a si mi música se inscribe dentro del contexto latinoamericano me tiene sin cuidado. YO SOY LATINOAMERICANO, por lo tanto me expreso como lo que soy, sin buscar asumir poses ni actitudes postizas. Es lo mismo que si me preguntaran si al hablar tengo acento chileno: por supuesto que sí... Nací y me crié en Chile¹⁰.

¹⁰ Todas las notas biográficas del compositor Mario Gómez-Vignes fueron transcritas de la pagina http://www.eafit.edu.co/EafitCn/CienciasYHumanidades/Pregrados/Musica/mario_gomez_vignes.htm, consultada el 16 de abril de 2010.

3.3 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

Esta obra se puede definir como una pieza escrita en cuatro dimensiones medianas que se unen por estados de transición. Cada dimensión es contrastante respecto a la otra: *Allegretto Moderato e con brio*, *Andante assai moderato*, *Allegretto con moto* y *Presto*.

La obra está compuesta en un lenguaje que el mismo compositor define como pantonalista y libre. Escrita en 1966 por encargo del clarinetista antioqueño Pedro Nel Arango, fue estrenada el seis de diciembre del mismo año por el compositor en el piano y Pedro Nel Arango en el clarinete.

En palabras del mismo compositor:

[...] el clarinetista Pedro Nel Arango, profesor, a la sazón, como yo, del Conservatorio de la Universidad de Antioquia –así se llamaba en esa época-, me pidió con gran insistencia que escribiera algo para él. El resultado de esta petición fue esta Sonatina para clarinete y piano, compuesta en los meses centrales del año 1966. Formalmente la obra consta de cuatro movimientos básicos sin la solución de continuidad encadenados uno a otro por puentes o transiciones, como la breve *cadenza* del clarinete que une el tercero y el cuarto movimientos¹¹

3.3.1 Breve descripción de los movimientos *Allegro Moderato e con brio*, *Andante assai Moderato* y *Presto*

El primer movimiento *Allegro Moderato e con brio*, que en adelante llamaremos primera dimensión mediana, está compuesta por 37 compases que se pueden subdividir en un primer período que va del compás 1 al 18; un segundo, que inicia

¹¹ Tomado de la entrevista que el compositor Andrés Posada Saldarriaga hace al compositor Mario Gómez-Vignes, reseñada en la presentación de la publicación de su “Sonatina para Clarinete y Piano”, edición del fondo editorial Universidad EAFIT, ISBN: 958-9041-45-0, en febrero de 2000.

en el compás 19 al 30, y los últimos seis, 31 a 37, son presentados por el compositor como un estado de transición hacia el segundo movimiento.

El piano es el encargado de exponer el primer diseño rítmico que hace parte del primer período de este primer movimiento, que está propuesto en dos compases, uno binario (4/4) y otro ternario (3/4). Este diseño ritmo es vigoroso: en una dinámica *forte*, inicia con silencio de corchea, seguido de semicorchea con indicación de staccato. La utilización de fusas seguidas de semicorcheas hace que este diseño se muestre con gran energía al público auditor.



Ilustración 34: Compases 1 y 2 Allegro moderato e con brio, Sonatina para clarinete y piano (Gomez-Vignes 1966).

El clarinete expone el mismo diseño rítmico con una pequeña variación en la melodía. El mismo juego métrico de 4/4 3/4 continúa hasta el compás siete, donde cambia a 4/4-2/4, es decir, binario-binario. Mientras el clarinete elabora un contorno melódico ondulado o en valle, pero siempre encumbrándose a la tesitura aguda del instrumento y dando especial importancia a los saltos de cuarta, quinta y octava, el piano hace uso de un lenguaje de armonía cuartica¹².

Todo esto genera un crecimiento de dinámica, ritmo y conducción melódica que desemboca en un estado de tensión que no alcanza su calma sino hasta el compás 17 donde se establece el 4/4 como métrica del movimiento para proponer el segundo período o párrafo.

¹² Si bien, la mano izquierda del piano ejecuta octavas generalmente, esta voz general cuartas con la melodía de la mano derecha. A su vez la mano derecha utiliza arpeggios ascendentes en saltos de cuarta.

contorno melódico en forma de valle

11

11

13

13

saltos de cuarta aumentada y quinta disminuida

Ilustración 35: Compases 11 a 14, Allegro moderato e con brio, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).

Y es allí mismo donde el tema del segundo período es presentado en unas corcheas que transforman el vigoroso primer período en un “juguetón” segundo período. Este nuevo carácter se acentúa con el cambio constante de dinámica - de piano a *sforzando* ó de *piano* a *crescendo* -. Aquí el papel predominante lo siguen jugando los saltos de cuarta en el clarinete (ilustración 35).

A partir del compás 27, es bien marcado el contraste rítmico de negra con doble puntillo, semicorchea y blanca, como preparación calma hacia la transición al segundo movimiento.

The image shows a musical score for measures 17 to 27. It consists of three systems, each with a clarinet staff and a piano staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'poco rit.' and 'a tempo'. Dynamic markings include *f*, *pp*, *p*, and *sfz*. The piano part features arpeggiated chords and block chords, with some notes circled in red. The clarinet part has melodic lines with slurs and accents.

Ilustración 36: Compases 17 a 27, Allegro moderato e con brio, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).

El *Andante Assai Moderato* se inicia después de los siete compases de transición, que marcan un claro contraste entre aquellos dos períodos que conformaban el primer movimiento y lo que viene en el segundo. Dado el cambio de tempo se puede pensar en igualar la negra del primer movimiento con la corchea del segundo para así dar el carácter contrastante deseado por el compositor. Este segundo movimiento está dividido en tres períodos: el primero, entre el compás 38 al 48; el segundo, del compás 49 al 58; el tercero, del compás 59 al 80; y un estado de transición que va del compás 81 al 90 como preparación al tercer movimiento, que será motivo de análisis posterior. En el primer período, nuevamente es el piano el encargado de hacer la introducción al movimiento mediante una aceleración del ritmo, siempre usando el recurso de las cuartas y las quintas - ya sean justas, disminuidas o aumentadas - como base armónica, tanto en los arpeggios presentados en semifusas como en los acordes que se exponen a

través de negras, corcheas o semicorcheas posteriormente. El clarinete a su vez presenta un primer tema en el que el salto de cuarta o de quinta también es protagonista y se manifiesta generalmente en el uso de las negras.



Ilustración 37: Compases 38 a 43, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).

En el compás 49, donde se inicia el segundo período, el clarinete dibuja un relieve descendente, mientras que el piano re-expone el tema ya presentado por el clarinete a partir del compás 39 (Ilustración 38).

En el compás 55, el piano re-expone el motivo de principio del movimiento para que el clarinete nuevamente explote el uso de cuartas y quintas pero esta vez con el valor agregado del *glisando*.

En el compás 59 (Ilustración 39), mientras el clarinete genera un estado de tensión desde los aspectos rítmico, dinámico y de contorno melódico, el piano expone el tema que será desarrollado por ambos instrumentos a partir del compás 65, donde el elemento fundamental vuelve a ser el intervalo de cuarta (Ilustración 40).

El piano retoma el tema expuesto por el clarinete en el compás 39

Ilustración 38: Compases 47 a 54, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).

Ilustración 39: Compases 59 a 62, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

★ movimiento invertido ↓ distancia de cuarta

Ilustración 40: Compases 63 a 67, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

Este movimiento transcurre en una dinámica de *piano* que le da un carácter misterioso con un contraste súbito a *forte* en el compás 71, que pronto comienza a disminuir con el objeto de preparar la transición hacia el tercer movimiento del cual se hablará posteriormente. El diseño recurrente de este movimiento en el aspecto rítmico es el uso de las ocho semicorcheas en el compás de 4/8 con variaciones de dos corcheas y cuatro semicorcheas.

Para la transición hacia el tercer movimiento, el compositor sostiene el continuum en el piano (4/8) mientras que el clarinete, dada su escritura, genera un estado de tensión pues el contorno melódico parece desplazar el acento hacia un compás de 5/8 (3/8 + 2/8)



Ilustración 41: Compases 77 a 80, Andante assai moderato, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

El *Presto*, cuarto movimiento de esta obra musical, escrito en 3/8 parece recordar uno de los esquemas del ritmo yámbico o de la danza en forma de Gigue utilizados en la música barroca, además de implementar la forma fuga, propia también del lenguaje musical del período barroco. Aunque este movimiento o dimensión se prepara once compases antes con un 6/8, es sólo a partir del compás 173 donde el clarinete expone el tema. En el compás 184, la mano derecha recibe el sujeto y en el compás 195 es la mano izquierda la encargada de presentarlo (Ilustraciones 42 y 43).

En el compás 206 se inicia un estrecho entre el clarinete y la mano derecha del piano, mientras la mano izquierda va en movimiento contrario (ilustración 44).

En el compás 235 se observa el movimiento en bloque de ambos instrumentos para continuar con un diálogo pregunta-respuesta que desemboca en un juego de voces que aunque tratan de desligarse del ritmo inicial propuesto, éste logra prevalecer hasta el brillante y exigente final.

169
accel.
174
164
164
toma
Presto
glucoso
tema en la mano derecha

Ilustración 42: Compases 169 a 191, Presto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).

192
192
tema en la mano izquierda

Ilustración 43: Compases 192 a 199, Presto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

206
206
216
216

Ilustración 44: Compases 206 a 223, Presto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966).

3.3.2 Influencia del pasillo en el tercer movimiento de la Sonatina para clarinete y piano

Este movimiento o dimensión mediana se puede subdividir en las siguientes pequeñas dimensiones o secciones

INTRODUCCIÓN: Compases 91 a 95 que cumplen la función de introducción (figura 44)

SECCIÓN A: Compases 96 a 113 (ilustración 45)

INTERLUDIO: Compases 114 a 126 (ilustración 46)

The image displays a musical score for the introduction of the third movement, measures 88 to 95. The score is written for Clarinet (treble clef) and Piano (grand staff). The tempo is marked 'Allegretto con moto'. The key signature is one flat (B-flat major for the piano part). The score is divided into two systems. The first system (measures 88-95) includes the text 'Introducción:' above the staff, 's i n ' a l l' below the clarinet staff, and 'poco rit.' below the piano staff. The second system (measures 96-95) includes 'mf grazioso' above the clarinet staff, 'stacc.' below the piano staff, and 'sempre stacc.' and 'poco cresc.' below the piano staff. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

Ilustración 45: Introducción del tercer movimiento, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

104

104

mezza voce

110

110

p

legatissimo

p

Ilustración 46: Sección A, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966)

116

116

stacc.

122

122

mf espressivo

dolce

p

Ilustración 47: Interludio, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966).

SECCIÓN B: Desde el compás 127 con anacrusa a 143 (fig. 48)



Ilustración 48: Fragmento de la sección B, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

CADENCIA: Compases 144 a 161



Ilustración 49: Fragmento de la cadencia, Allegretto con moto, Sonatina para dos clarinetes, (Gomez-Vignes 1966).

En un diseño horizontal se vería de la siguiente manera:

INTRODUCCIÓN – SECCIÓN A – INTERLUDIO – SECCIÓN B – CADENCIA

La *introducción* está antecedida por una corta cadencia de diez compases escritos en 3 / 4 y en figuración de negra corchea, como preludio a la introducción como tal que comienza en el compás 91. Con indicación “mezzo forte” y “grazioso” la pieza

remite al espíritu festivo de los pasillos “voliaos”.¹³ A pesar de que en el compás 94 tiene un breve cambio hacia la métrica de 4 / 4, el diseño rítmico del piano continúa expresando el esquema métrico de 3 / 4 que, a su vez, nos remite al acompañamiento de aire de pasillo. A continuación, un fragmento de “La gata golosa” del compositor Fulgencio García, comparado con un fragmento del *Allegretto con moto*, con el fin de establecer similitudes respecto a la escritura tradicional del pasillo, y la escritura usada en la sonatina:



Ilustración 50: Compases 1 a 6 de "La gata golosa", pasillo(García s.f.)



Ilustración 51: Compases 91 a 93 Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966)

¹³ En el ambiente popular, el pasillo “voliao” se refiere a aquel pasillo virtuoso y alegre que exige al intérprete o intérpretes excelente manejo técnico de su instrumento, y al bailarín destreza y resistencia suficientes para realizar las figuras coreográficas con gracia.



Ilustración 52: Compases 94 y 95 allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

En la sección A, que se inicia en el compás 96, se observa claramente la intención de diseñar un esquema melódico-rítmico similar al del pasillo, pues se utilizan recursos como corcheas en grado conjunto en la melodía, y en el acompañamiento, el mismo tratamiento de corcheas pero con un contorno melódico que parece dar importancia a la tercera y sexta corcheas, tal como es propio del pasillo en acompañamiento de tiple.



Ilustración 53: Compases 94 a 98, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

En el compás 100, el acompañamiento en el piano acentúa la primera y cuarta corcheas –similar al acompañamiento de bambuco- pero el clarinete es el encargado de establecer el ritmo de pasillo con una frase que maneja la figuración de manera muy similar a la utilizada en este aire tradicional. De igual manera, el compositor utiliza en el clarinete otro recurso bastante recurrente en el pasillo que es la síncopa (Ilustraciones 54 y 55).

Ilustración 54: Compases 99 a 102, Allegretto con moto, , Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966)

Ilustración 55: Compases 104 a 109, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano,(Gomez-Vignes 1966)

Así mismo, durante este período utiliza el recurso de hemiola pues, aunque escrito en 3 / 4, agrupa las figuras de manera tal que se siente la métrica en 2 / 4, recurso que es una oportunidad para el clarinetista de tomar buen aire para poder interpretar el exigente pasaje técnico que le sigue.

Ilustración 56: Compases 110 a 121, Allegretto con moto, Sonatina para clarinete y piano, (Gomez-Vignes 1966)

El interludio y la sección B reciben el mismo manejo rítmico que la sección A. Se observa en la partitura, además, que mientras uno de los dos instrumentos presenta el diseño rítmico sincopado, el otro va en corcheas, en silencio de negra dos negras, dos negras con puntillo o dos corcheas dos negras, figuración rítmica atípica en el pasillo pero naturalmente muy utilizada en los aires tradicionales de Colombia y América Latina.

La cadencia que se inicia en el compás 146, es preludiada por la re-exposición del primer tema del *Allegro moderato e con brio* en el piano; e igualmente, el clarinete lo retoma dando un giro inesperado, tanto en la aumentación del ritmo como en el recurso de arpegio de séptima disminuida. En el compás 149 utiliza el ritmo de semicorchea-corchea-corchea, que pareciera ser la premonición del cuarto movimiento; en esta figuración están claramente diferenciadas las dos voces, una superior que desciende de manera cromática, mientras que la voz inferior asciende de igual forma (figura 49).

En el compás 158, el compositor trae nuevamente el motivo inicial de la obra, esta vez una cuarta abajo; cada vez acorta más el motivo; utilizar solamente la cola de éste para dar inicio al estado de transición hacia el cuarto y último movimiento de la obra, que ya fue tratado dentro de esta monografía.

El allegretto con moto es un movimiento que, pese a su influencia de pasillo, no puede adoptar este nombre como tal pues en cuanto a la forma difiere bastante de este aire musical tradicional de Colombia.

3.3.3 Recomendaciones interpretativas

Esta obra es compleja técnicamente, exige una gran resistencia y concentración de los intérpretes –clarinetista y pianista-.

Por su lenguaje y exigencia técnica, requiere que el intérprete sea un clarinetista profesional o estudiante de últimos niveles de pregrado.

Es una obra vigorosa, contrastante desde todo punto de vista –tempo, rítmica-dinámica, contornos melódicos-, con indicaciones interpretativas muy puntuales como staccato y sforzandos.

En el aspecto técnico se recomienda:

- a. Inicialmente se debe trabajar el primer período de la obra en pulso de corchea, para lograr exactitud rítmica en el ensamble con el piano.
- b. Los *glisandos* ubicados a partir del compás 55 se deben tocar in tempo.
- c. Definir muy bien la agrupación de las corcheas con la articulación para poder dar el sentido de la hemiola a partir del compás 112, hacer una corta respiración después del compás 113 para tomar las progresiones de cuartas con suficiente aire y apoyo.
- d. Se recomienda además ejecutar el sol⁵ de este pasaje con la siguiente digitación:



Ilustración 57: Digitación Sol⁵
, (Opperman 2004, 20)

- e. En el presto, después de exponer el sujeto de la fuga, el clarinete debe bajar su dinámica para dejar que el piano re exponga el mismo sujeto. Es a partir del compás 206 cuando el clarinetista podrá subir el nivel de su volumen progresivamente hasta llegar al fortísimo final.

CONCLUSIONES

Después de haber analizado estas dos obras desde el aspecto rítmico y el contorno melódico, en especial, el *Allegro giocoso* de la Sonatina para dos clarinetes en Si bemol del compositor Roberto Pineda Duque, y el *Allegretto con moto* de la Sonatina para clarinete y piano del compositor Mario Gómez-Vignes – movimientos en los cuales se pretendía hallar influencias de pasillo y bambuco - se puede llegar a las siguientes conclusiones generales:

- a. Ambas obras son de alta complejidad y exigencia técnica e interpretativa; requieren una buena preparación y madurez musical de los intérpretes.
- b. Son obras que deben estar dentro del repertorio obligado de clarinete en el ámbito nacional.
- c. Ambas obras utilizan rasgos estilísticos desde el aspecto rítmico y desde los contornos melódicos, propios de los géneros bambuco y pasillo.
- d. Ello obedece a que ambos compositores, aunque con formación académica, no pueden desligarse de sus raíces colombianas y latinoamericanas.
- e. No se puede denominar bambuco al tercer movimiento, *Allegro giocoso*, de la Sonatina para dos clarinetes en Si bemol de Roberto Pineda Duque, pero tampoco se puede desconocer la clara influencia de este género en su creación.
- f. No se puede denominar pasillo al tercer movimiento, *Allegretto con moto*, de la Sonatina para clarinete y piano de Mario Gómez-Vignes, pero se puede afirmar que tiene una clara influencia de este aire tradicional colombiano.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio General de Folklore*. Vol. 112. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983.

Barreiro Ortiz, Carlos. «El compositor antioqueño Roberto Pineda Duque, ¿el último maestro de capilla?» *Revista Artes*, Julio - Diciembre 2007: 33-36.

Bermúdez, Egberto. «Un siglo de música en Colombia: ¿entre el nacionalismo y el universalismo?» *Credencial Historia*, 1999: 8-10.

Castrillón, Hernán Darío. «El pasillo: forma y estilo, guía para el análisis de la forma musical.» Medellín, 1997. 36-38.

Cortés, Jaime. «Polémica sobre lo nacional.» *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. 2000. <http://www.hist.puc.cl/iaspmla.html> (último acceso: 16 de abril de 2010).

Duque, Ellie Anne. «Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos de sentimiento popular.» Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1980.

García, Fulgencio. «La gata golosa.»

Gómez, Rubén Darío. «El pasillo: una mirada desde la tradición.» *Bandas*, abril-junio 2008: 12.

Gómez-Vignes, Mario. *Sonatina para Clarinete y Piano*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1966.

LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books, 2004.

Miñana B., Carlos. «Los caminos del bambuco en el siglo XIX.» *A contratiempo*, nº 9 (1997): 7-11.

Ochoa G., Ana María. «Tradición, género y nación en el bambuco.» *A contratiempo*, 1997: 34-44.

Opperman, Kalmen. *The new extended working range for clarinet, a comprehensive fingering guide*. New York: Carl Fischer, 2004.

Pineda Duque, Roberto. *Sonatina para dos clarinete en Si bemol*. Julio de 1976.