

---

# Recital: El Rol del Clarinete Solo en la Música Contemporánea

---

**Andrés Fabian Sepúlveda Rojas**

Universidad de Granada

[andres.9508@hotmail.com](mailto:andres.9508@hotmail.com)

<https://orcid.org/0009-0002-9782-9482>

Fecha

Publicado: 22-10-2024

Cómo citar este trabajo

Sepúlveda, A. (2024). Recital: El Rol del Clarinete Solo en la Música Contemporánea. *Revista Iberoamericana de Educación Musical*, 1(1), 11-36. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13965733>

Artículos originales

*RIEM*, 1(1), 11-36. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13965733>  
Sepúlveda, A. (2024). Recital: El Rol del Clarinete Solo en la Música...

## Resumen

El repertorio para clarinete solo del siglo XX ha desarrollado un lenguaje que día a día se expande de tal manera que las posibilidades tanto compositivas como interpretativas, mantienen a los instrumentistas en una constante exploración, gracias a esto los clarinetistas se mantienen a la expectativa de superar los límites técnicos tradicionales del instrumento. De esta forma el intérprete busca no solo explorar en los campos técnicos del clarinete sino también en las temáticas interpretativas diseñadas por los compositores los cuales se dedicaron a experimentar las diversas sonoridades del clarinete.

Por medio de este documento, se busca trabajar obras para clarinete solo, las cual permiten exponer al intérprete composiciones contemporáneas, que le otorgan a la música una personalidad, exaltando las capacidades técnicas e interpretativas del músico, las cuales fueron exploradas a través de la carrera, gracias a la exigencia de los docentes de la Universidad Industrial de Santander.

A través de esta propuesta, se busca trabajar el repertorio para clarinete solo, el cual permite exponer al intérprete composiciones contemporáneas, que le otorgan a la música una personalidad, exaltando las capacidades técnicas e interpretativas del músico, además, en el documento se presentan los análisis de las obras, los cuales buscan reconocer la forma y los elementos de composición, se pretende que sean usados por el intérprete como recurso interpretativo y técnico, para así comprender de una manera completa el mensaje que el compositor quiso plasmar en ella y de esta manera realizar una mejor interpretación de las obras.

## Introducción

Cualquier sonido puede suceder a cualquier otro sonido, cualquier sonido puede sonar simultáneamente con cualquier otro sonido o sonidos, y cualquier grupo de sonidos puede ser seguido por cualquier otro grupo de sonidos, lo mismo que cualquier grado de tensión o matiz puede darse en cualquier medio bajo cualquier clase de acento o duración. (Persichetti, 1961).

La música contemporánea innova las propuestas interpretativas, logrando generar sensaciones tanto en el intérprete como en el oyente; ya que en el siglo XX se generan cambios en el mundo del arte y esto se da, gracias al contacto con diversas culturas.

En la música se verán reflejados los cambios sociales y la gran variedad de estilos musicales vanguardistas que se irán sobreponiendo durante este siglo, generando cambios en la estética de las composiciones.

El cambio de la unificación de estilos y técnicas en el lenguaje musical, se hacen evidentes en la pluralidad de los compositores, ya que cada uno busca su propio lenguaje para expresarse. El ritmo adquiere un gran protagonismo y el lenguaje tonal una progresiva reinención.

En este trabajo se abordará el repertorio para clarinete solo de compositores del siglo XX como lo son: Igor Stravinski, Pendereki, Blas Atehortua, Cahuzac, Jorge Pinzón.

Según menciona Álvarez, (2014) antes del siglo XVIII existían instrumentos populares de forma cilíndrica y corta, con lengüeta batiente, cortada en la misma caña de la boquilla, o separada y atada a ella. Estos eran los instrumentos conocidos como “Chalumeau”, y a finales del s. XVII el constructor de instrumentos Johann Denner comenzó con sus trabajos para actualizar y mejorar este tipo de instrumentos. Desde la estructura original del “Chalumeau” Denner varió los tubos cilíndricos construyéndolos en madera, los dividió en diferentes secciones, ajustó el pabellón de forma cónica y aumentó la longitud del tubo hasta llegar a los cincuenta centímetros. También hizo cambios en el sistema de embocadura, suprimiendo la cánula que tenían los instrumentos anteriores y dejando la boquilla con la caña para tener contacto directo con el instrumentista, con esto se consiguió mayor facilidad y flexibilidad a la hora de interpretar.

El “Chalumeau” contaba con un total de siete agujeros (tres en la mano derecha y cuatro para la mano izquierda, porque uno era para el dedo pulgar). Denner añadió dos orificios uno al lado del otro que se accionaban a través del dedo meñique de la mano derecha. Además, añadió dos llaves, una para el meñique y otra para el índice de la mano izquierda. Con estas nuevas llaves se conseguía el Si 3 con el tubo abierto y bajar hasta el Fa grave cuando estaba todo tapado. A este instrumento se le identificó con el nombre de clarito (pequeña trompeta) y está expuesto en el Museo Nacional de Baviera, en Munich. (Álvarez, 2014)

El nombre de clarinete no se ve hasta el año 1732 en el “Musikalische Lexicon oder Musikalische Bibliothek”, que es la primera colección musical bibliográfica editada en Leipzig por Johann Gottfried Walter (1684-1748). A partir de este momento el clarinete empieza a incluirse en diferentes obras al ser un instrumento con más posibilidades que el “Chalumeau” inicial. Compositores como Joseph Faber, maestro de capilla de Anvers, lo utiliza ya en 1720 y por esta época también aparece en algunas obras de Vivaldi, como el coro “Plena nectare” del oratorio sacro militar “Juditha Triumphans” (1716). Johann Melchior Molter fue maestro de capilla de Bade Durlach y sobre el año 1765 utilizó el instrumento de tres llaves para los primeros conciertos de clarinete, que aun conservaban un sonido típico del clarino o clarín. (Álvarez, 2014)

En el año 1748 aparece una reseña en el Berron´s Worchester Journal donde se menciona al instrumento. Después de esto, el clarinete se escuchó al año siguiente en el estreno de la Opera Zoroastro de Rameau en París. En 1751 Rameau lo vuelve a incluir en su Opera Acante et Céphise y pocos años después entrará a formar parte de la Orquesta de Mannheim. A partir de este momento el papel de clarinete irá en crescendo y compositores como Stamitz y Mozart le dedicaran algunos de sus conciertos (Garcés, 1991. p 13-17).

En cuanto al desarrollo instrumental, el clarinete fue inventado hacia el año 1690. Según todos los datos que sobre él se tienen, aparece como su inventor el fabricante de instrumentos de viento, Johann Christoph Denner (Leipzig, 1655, Núremberg), a partir de las innovaciones que hizo desde el antiguo “Chalumeau”. En un principio, este instrumento constaba de un tubo cilíndrico con siete agujeros, pero muy poco tiempo después se le practicaron dos

nuevos agujeros que se abrían y cerraban por medio de dos espátulas o llaves, que se accionaban por medio del índice y pulgar de la mano izquierda. Sobre el año 1701, el hijo de Denner, alargó el tubo, añadiéndole una nueva llave, con la que se obtenía el mi grave. (Álvarez, 2014)

Poco tiempo después, Joseph Beer (1749-1811) insertó dos nuevas llaves, obteniendo el Fa# grave- Do# del tercer espacio y sol# grave- re# de cuarta línea. En el año 1791, X. Lefebvre (1763- 1829) añadió una sexta llave obteniendo el Do# grave - sol# del primer espacio adicional encima del pentagrama, estábamos ante el clarinete de seis llaves. J. F. Siniot, le añadió una séptima llave, con la que se conseguía llegar hasta el sol agudo. Este fabricante publicó una tabla donde explicaba las novedades y posiciones para tocar este instrumento. (Álvarez, 2014)

El clarinetista H. Bareman, tocaba ya en el año 1809, con un clarinete de diez llaves fabricado por Greisling de Berlín. Dos años después, el gran artista Iván Müller, presentó su clarinete con trece llaves, el cual marcó un notable progreso en la evolución del instrumento. (Álvarez, 2014).

El éxito obtenido con este revolucionario sistema fue enorme, imponiéndose su uso hasta el extremo que aún hoy con importantes perfeccionamientos, se usa en muchos países, como Alemania, Austria y Rusia entre otros. Theobald Boehm fue básico para la evolución del clarinete, aunque sus avances se vieron reflejados en un primer momento únicamente en la flauta travesera. Tras estudiar el sistema propuesto por el constructor alemán, profesor de clarinete H. Klosé y el fabricante de instrumentos Augusto Buffet comienzan a aplicar el sistema Boehm en el clarinete, corrigiendo de esta forma muchos defectos de fabricación y sonoridad que tenía el instrumento de trece llaves, facilitando la ejecución de algunos pasajes que hasta entonces habían sido considerados impracticables. Aunque el clarinete de sistema Boehm de anillos móviles tiene muchas ventajas frente al clarinete de trece llaves, tardó en implantarse en Francia (cuna de este instrumento), hasta que se hizo obligatorio su uso en el Conservatorio de París y en el Ejército. Finalmente se impuso con algunas mejoras, como la llave para conseguir el Mib grave, la llave número cuatro doble, la llave Re y el Mib y Sib de horquilla con la mano izquierda (Garcés, 1991. p 17-18).

**Tabla 1.**

*Literatura relacionada*

<p>Exigencias del repertorio para clarinete solo de la segunda mitad del siglo XX y su repercusión sobre el intérprete.</p>	<p>El repertorio para clarinete solo de mediados del siglo XX hasta nuestros días evidencia la evolución del lenguaje musical; una vez que, dentro del marco de las nuevas técnicas de composición y el estilo de cada compositor, surgen nuevas exigencias para con el intérprete quien debe ahora reinventarse y traspasar los límites de la ejecución más tradicional. (Borregales, 2011). Esta investigación expone el repertorio para clarinete solo, de la segunda mitad del siglo XX, generando la necesidad al intérprete de reinventar sus destrezas técnicas.</p>
<p>Las Técnicas Extendidas En El Clarinete Del Repertorio Español (1970-1990): Estudio Analítico Comparativo.</p>	<p>Debido a mi formación como clarinetista, la redacción del Trabajo Fin de Grado me ofreció una buena oportunidad para investigar acerca de mi instrumento desde un punto de vista más teórico que práctico. (Álvarez, 2014).</p>
<p>Tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa: Análisis para la interpretación y estrategias técnicas de estudio.</p>	<p>El trabajo tiene como objetivo realizar un análisis de las Tres Piezas Para Clarinete Solo Op. 165 No.1 de Blas Emilio Atehortúa cuyos resultados y principales hallazgos serán sustento para la propuesta de una serie de estrategias interpretativas y técnicas para el estudio y la ejecución de la obra. (Littfack, 2015) El anterior proyecto hace un aporte significativo, ya que está enfocado a las Tres Piezas Para Clarinete Solo del compositor Blas Emilio Atehortúa, de la cual realiza su análisis y busca estrategias para su estudio.</p>
<p>Análisis Interpretativo De Las Tres Piezas Para Clarinete De Blas Emilio Atehortúa.</p>	<p>Al realizar un análisis formal e interpretativo de una obra, se pretende entender con mayor claridad y precisión lo que se va a interpretar, buscando en cada sección y objeto de análisis, obtener argumentos acordes al estilo y al género abordado que permitan una mejor</p>

interpretación y desenvolvimiento artístico por parte del instrumentista. (Sánchez, 2014).

Música para clarinete solo de compositores colombianos: Catálogo con comentarios

La música para clarinete solo, como género musical, ha ganado popularidad de la mano de las tendencias y enfoques estéticos que inundaron la composición musical en el siglo XX, así como de la exploración técnica que permitió un enriquecimiento en el lenguaje propio del instrumento. (Salazar, 2015)

Recital: El clarinete como instrumento solista en la música erudita latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

El presente proyecto de grado plantea la selección, el análisis y la interpretación de cinco de las piezas más representativas de la música latinoamericana escritas durante la segunda mitad del siglo XX. El objetivo principal es evidenciar los resultados adquiridos por el intérprete durante su proceso de formación instrumental, en el cual se abordaron obras de diferentes autores, permitiendo así también conocer e interpretar diversos estilos musicales. (Mantilla, 2015).

Este proyecto aborda composiciones latinoamericanas escritas en siglo XX, resaltando la música erudita latinoamericana en la cual expone compositores tales como Osvaldo Lacerda, Andres Posada, entre otros.

## Compositores

### Krzysztof Penderecki.

Krzysztof Penderecki nació el 23 de noviembre de 1933 en Dębica (Polonia). Recibió clases de violín y piano a una edad muy temprana e ingresó al Conservatorio de Cracovia cuando tenía 18 años. A partir de 1954, estudió composición con Artur Malewski y Stanislas Wiechowicz en la Academia de Música de Cracovia, donde posteriormente fue nombrado profesor en 1958. Un año después, Penderecki ganó los tres premios disponibles en el II Concurso de Jóvenes Compositores de Varsovia. Con la primera actuación de Anaklasis para 42 instrumentos de cuerda en el Festival de Donaueschingen en 1960, se convirtió en parte

de la vanguardia internacional. Penderecki ganó una reputación con un público más amplio con el estreno de la Pasión de San Lucas en la Catedral de Münster en 1966. (Anónimo, s.f).

El compositor polaco enseñó en Folkwang Hochschule en Essen desde 1966 hasta 1968. Su primera ópera *The Devils of Loudon* basada en un libro de Aldous Huxley se estrenó en la Ópera de Hamburgo en 1969. En 1972, Penderecki fue nombrado rector de la Academia Estatal de Música en Cracovia y también enseñó en la Universidad de Yale en los Estados Unidos de 1973 a 1978. Penderecki ganó una reputación internacional como director de sus propias composiciones y otras obras. (Anónimo, s.f).

Penderecki compuso varias de sus obras en recuerdo de catástrofes en el siglo XX. *Threnos* para 52 instrumentos de cuerda, compuesto en 1960, está dedicado a las víctimas de la bomba atómica lanzada en Hiroshima y el concierto para piano *Resurrection* fue compuesto como reacción a los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001. Para Penderecki, estas asociaciones en contenido no son simplemente un concepto abstracto, pero también en su coloración tonal instrumental y sonidos dramáticos emocionalmente comprensibles para los oyentes. Extensas asociaciones político-sociales también se pueden encontrar en el Réquiem Polaco que comenzó en 1980 con la composición de la *Lacrimosa* que está dedicado a Lech Walesa. El compositor dedicó otros movimientos de este trabajo a las víctimas polacas de Auschwitz y al levantamiento de Varsovia en 1944. Esto fue complementado por el *Ciaccona* in memoriam Johannes Paul II en 2005 que conmemoró al Papa polaco. (Anónimo, s.f).

### **Blas Emilio Atehortua.**

Blas Emilio Atehortúa comenzó a estudiar música con profesores privados desde los 9 años; a los 12 ingresó al Conservatorio de Bellas Artes de Medellín, y a los 16 surgieron sus primeros ensayos como compositor: pequeños preludios para piano u otros instrumentos. (Perdomo, 1980)

En 1951 se consagró a los estudios de armonía con el profesor Bohuslav Harvanec y con él mismo siguió viola y violín. Tres años más tarde estudió armonía y contrapunto con el padre salesiano Andrés Rosa, quien entonces ejercía en Medellín. Por esta misma época, perteneció a la banda departamental, encargado de los timbales. Luego viajó a Bogotá y se matriculó en el Conservatorio Nacional. (Perdomo, 1980).

Él cursó armonía con Antonio María Benavides, contrapunto con el director del plantel, Fabio González Zuleta, morfología musical con Andrés Pardo Tovar y orquestación para banda con José Roza Contreras. Fue secretario del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales del Conservatorio, y al mismo tiempo realizó interesantes investigaciones sobre etnomusicología. En 1963 ganó, en concurso internacional, una beca para perfeccionar sus estudios en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires. Allí fue alumno de Alberto Ginastera, director del Centro, de Aaron Copland, Olivier Messiaen, Ricardo Malipiero y con otros músicos de fama internacional. (Perdomo, 1980)

Regresó a Colombia en 1968 para dedicarse al profesorado por cuenta de la Organización de Estados Americanos (OEA). En 1970 se hizo cargo de la Dirección del Conservatorio de Popayán y a mediados de 1972 se posesionó como director del Conservatorio de la Universidad de Antioquia. (Perdomo, 1980).

### **Louis Cahuzac.**

Cahuzac nació el 12 de julio de 1880 en Quarante, un pequeño pueblo al suroeste de Francia, de joven mostró una notable aptitud para la música. Su padre, un músico amateur en la banda local, le dio sus primeras lecciones de clarinete.

En 1894 comenzó a estudiar música en el Conservatorio de Toulouse, donde estaba aceptado como alumno del clarinetista Felix Pages. (Sanders, 1995). En 1898, Cahuzac recibió el premio Deuxieme y en 1899, recibió el Premier con un voto unánime de los jueces. El jurado había sido particularmente impresionado por su admirable tono y pureza de estilo. Cahuzac además estudiado Composición musical en Toudou con Paul Vidal. (Sanders, 1995).

### **Igor Stravinsky.**

Compositor ruso, posteriormente de nacionalidad francesa (1934) y estadounidense (1945). Uno de los compositores más interpretados e influyentes del siglo XX, sigue siendo uno de los más polifacéticos. Un estudio de su trabajo aborda automáticamente casi todas las tendencias importantes en la música del siglo, desde el neonacionalismo de los primeros ballets, a través del nacionalismo experimental más abrasivo de los años de la Primera Guerra Mundial. (Walsh, 2001).

### **Jorge Humberto Pinzón**

El compositor Colombiano Jorge Humberto Pinzón Malagón (Monquirá, Boyacá, 10 de enero de 1968) inicio su formación musical en teoría y oboe en la Escuela Superior de Música de Tunja para continuar luego en Rusia en el prestigioso conservatorio Tchaikovsky de Moscú, donde se graduó en oboe y composición. Al finalizar sus estudios viajó a Lima (Perú) donde trabajo como primer oboe de la Orquesta Filarmónica de esa ciudad. Desde hace varios años se desempeña como docente en composición, teoría y orquestación en la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas de Bogotá. (Anónimo, 2012).

Su repertorio como compositor es amplio y diverso e incluye obras sinfónicas, de cámara, vocales y para banda sinfónica. Cabe destacar Reflejo sinfónico, pieza con la que ganó el III Concurso de compositores colombianos con la Orquesta Sinfónica de Colombia en 2002, y el Concierto para trombón y orquesta, cuyo estreno realizó en 2005 la Orquesta Filarmónica de Bogotá. En sus composiciones, Pinzón se interesa en métodos del siglo XX como el cromatismo tonal fluctuante, el modalismo, el serialismo y el dodecafonismo, a la vez que integra los ritmos latinoamericanos. (Anónimo, 2012).



## Análisis de las obras

Para el análisis las obras fueron tomados en cuenta proyectos de grado, artículos, y el libro de Armonía del Siglo XX (Persichetti, 1961). A continuación, se explica la metodología tenida en cuenta para los análisis:

- Identificar los contextos sociales e históricos y las causas por la cual fue compuesta la obra.
- Analizar la obra tomando en cuenta los elementos compositivos utilizados por el compositor.

### Krzysztof Penderecky: Prelude.

El Prelude para clarinete solo fue dedicado al compositor británico Paul Patterson en el 40 Aniversario y fue publicada en 1988. Uno de los requisitos para tocar este Prelude es oír *Lacrimosa* No. 10 del Réquiem polaco del compositor Penderecky en donde se debe seguir cuidadosamente la soprano. Estas piezas comparten la relación con el dramatismo tanto en los inicios de las obras como en sus finales.

### Análisis del Prelude del compositor Krzysztof Penderecky.

En la exposición del Prelude las primeras notas aparecen separadas mediante silencios lo cual genera en el oyente una expectativa generada por la tensión que generan los silencios y a partir de esto las células rítmicas se unen conformando motivos más grandes a partir de tres o más elementos conformados, lo anterior se puede observar en la figura 1.

#### Figura 1.

*Exposición. Tomado de Penderecky, Prelude.*



En la siguiente sección el compositor compensa con fraseos más complejos que en el inicio de la obra, vinculando ligaduras y notas picadas, esto con el fin de proponer un relieve con carácter alegre y animado que se logra a partir del staccato en conjunto con los tresillos de semicorchea en donde fluyen con carácter meditativo y ascienden mediante saltos cada vez mayores, como se puede observar en la figura 2.

**Figura 2.**

*Tresillos de semicorchea. Tomado de Penderecky, Prelude.*



Otro elemento para destacar de la obra es el uso del tremolo para resaltar la melodía y los recursos técnicos del instrumentista como la agilidad y la precisión; esto se puede observar en la figura 3.

**Figura 3.**

*Tremolo. Adaptado de Penderecky, Prelude.*



El final se desarrolla mediante un motivo de tresillos de semicorchea, recurso que se ha reiterado durante toda la pieza, y siendo usado en esta sección para llegar al clímax por medio de una secuencia que asciende y resuelve por medio de una glissando llegando por este medio a un Do sobre agudo del clarinete, esto se puede observar en la figura 4.

**Figura 4.**

*Tresillos de semicorchea. Tomado de Penderecky, Prelude.*



Para finalizar el compositor expone elementos del inicio buscando con esto destensar el carácter de la sección anterior y buscar concluir por medio de notas separadas por silencios, como se puede observar en la figura 5.

**Figura 5.**

*Elementos del inicio. Tomado de Penderecky, Prelude*



### **Blas Emilio Atehortua: Tres Piezas Para Clarinete Solo**

El clarinetista venezolano Valdemar Rodríguez le encargó al maestro Blas Emilio Atehortúa esta obra, la cual fue publicada en 1990 y dedicada al clarinetista argentino Luis Rossi.

Siendo así, las Tres Piezas Para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortua (ver Apéndice B) se han convertido en una obra obligatoria para los clarinetistas latinoamericanos ya que esta, propone desafíos técnicos e interpretativos.

Como lo menciona Sánchez (2014) las tres piezas para clarinete solo se componen de tres movimientos: Toccata, Passacaglia y Rondo las cuales son formas antiguas del barroco y del clasicismo siendo estas una fuente de inspiración para el compositor de escribir piezas enriquecidas con elementos compositivos del Siglo XX tales como el uso de tritonos, dodecafonismo y cromatismos.

Primer movimiento: Toccata. Una pieza destinada principalmente a mostrar la destreza manual, a menudo de forma libre y casi siempre para un instrumento de teclado solo. (Caldwell, 2001).

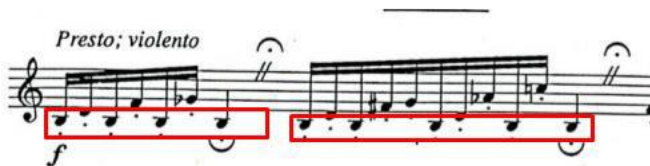
**Forma del primer movimiento.** El primer movimiento presenta una forma en tres partes **A B A'** las cuales presentan cambios en su carácter.

**Elementos de la parte A.** Los elementos más recurrentes de esta parte **A** son los pedales, los acordes disminuidos y técnicas de adición y disminución.

**Los pedales.** Este elemento utilizado por el compositor se encuentra en el primer y último movimiento, que parte desde una nota base y por medio de la utilización de intervalos que pueden variar desde una tercera menor hasta una catorceava, buscando con esto variar la textura melódica de la pieza como se puede observar en la figura 6.

**Figura 6. Pedales.**

*Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



Al igual en la aparte A al final se encuentra un pedal con la nota Sib el cual tiene la función rítmica que genera una sensación ternaria en este motivo.

**Acordes Disminuidos.** Es notorio el acorde de Si disminuido el cual se convertirá en el material sonoro que el compositor usará de manera recurrente en todo el movimiento. En el primer motivo son utilizados el Si, Re y Fa natural y en el siguiente es añadido en Lab y así de esta manera es completado el acorde mencionado, este se puede observar en la figura 7.

**Figura 7.**

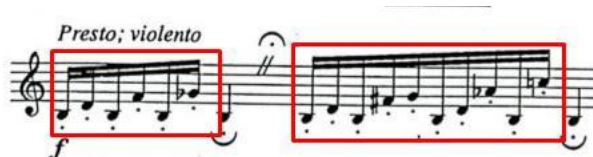
*Acorde Disminuido. Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



**Técnicas de adición y sustitución.** Como lo menciona Sánchez (2014). Estas técnicas empleadas por Blas Emilio Atehortúa consisten en el número áureo el cual determina el número de figuras en la siguiente frase como se observa en la *figura 8*, se hace evidente que las 6 semicorcheas del primer motivo se multiplican por el número áureo el cual es 1,618 donde como resultado es 9.8 el cual se aproxima a 10 semicorcheas como se nota en el segundo motivo.

**Figura 8.**

*Técnica de adición. Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



Según Sánchez (2014) para la sustitución rítmica el motivo de la imagen consta de 6 semicorcheas que se dividen por el número áureo dando 3 y estas se dividen de nuevo con el número áureo dando 2 y se vuelve a dividir con el número áureo dando como resultado 1, lo anterior se puede observar en la figura 9.

**Figura 9.**

*Técnica sustitución. Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



Parte B. Notamos en esta parte un cambio de carácter el cual hace contraste en el movimiento haciendo referencia a la indicación de *Andante Espressivo*, disminuyendo con esto la energía y tensión de la parte A.

En la figura 10, se notará señalado con claridad elementos tales como cromatismos, tritonos y cambios de registro.

**Figura 10.**

*Cromatismos, tritonos y cambios de registro. Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



Parte A'. Los elementos expuestos en esta parte son los mismos que en la parte A, tales como los tritonos, acordes disminuidos, técnicas de adición y sustracción

Segundo movimiento: *Passacaglia*. En la música de los siglos XIX y XX, un conjunto de variaciones bajo tierra u ostinato, generalmente de un carácter serio; en las fuentes más antiguas, un ritornello corto e improvisado entre las estrofas de una canción. (Silbiger, 2001)

La melodía principal de la *passacaglia* está escrita de manera postserialista la cual es una técnica de composición del siglo XX de modo que se puede seccionar en cinco frases, las

cuales están construidas con elementos destacados al igual que la primera pieza como son los tritonos, acordes disminuidos y los cromatismos.

En la figura 11, serán señalados los tritonos que hacen parte de la frase y los que conectan a cada fragmento.

**Figura 11.**

*Tritonos que hacen parte de la frase y los que conectan a cada fragmento. Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



Los acordes disminuidos se exponen trasfigurados por elementos antes expuestos, tales como la utilización de tritonos y cromatismos. En la figura 12, serán señalados los acordes de La disminuido, Mi disminuido y Do# disminuido.

**Figura 12.**

*Acorde de La disminuido, Mi disminuido y Do# disminuido. Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



**Tercer movimiento: Rondo.** Lo que ahora se identifica como el rondó vocal con un tema recurrente en la tecla tónica que crea el patrón básico **ABACA**. Las arias identificadas por cualquiera de estos términos tienden a expresar momentos de alta intensidad emocional, a menos que sean seleccionados para un efecto cómico específico (Neville, 2001).

El tercer movimiento presenta una forma de Ritonello A, Ritonello B, Ritonello C, Ritonello D y Coda.

Blas Emilio Atehortua utiliza en su último movimiento elementos característicos de sus dos primeros movimientos tales como los cromatismos, los tritonos, los pedales. Esto con el fin de dar continuidad con las ideas plasmadas en los anteriores movimientos.

**Materiales usados**

A. En la figura 13, se observan los Tritonos.

**Figura 13.**

*Tritono. Adaptado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



B. El compositor hace uso de sus técnicas de adición como en el primer movimiento en donde expone elementos como los tritonos y cromatismos, de esta manera se logran conservar las sonoridades de los acordes disminuidos y reiterando la importancia de los elementos de la obra, lo anterior se puede observar en la figura 14.

**Figura 14.**

*Técnicas de adición. Tomado de Atehortua, Tres piezas para clarinete solo.*



C. Esta parte retoma el elemento de los pedales, los cuales se utilizaron en el primer movimiento y manteniendo los demás elementos en común tales como los tritonos y los cromatismos.

**Louis Cahuzac: Arlequín pieza característica para clarinete solo**

El compositor en esta pieza describe a un payaso tonto y cómico que divierte por medio de su torpeza, quien causa risa exponiendo su tristeza. Es a través del clarinete como el

compositor lleva a cabo los gestos y la melancolía de este personaje y es de esta manera que el compositor representa al arlequín.

Esta pieza publicada en 1972 es el único trabajo para clarinete solo del compositor Louis Cahuzac; en esta composición vemos reflejada la influencia de dos importantes compositores: Igor Stravinsky y Claude Debussy.

Igor Stravinsky fue influencia en el Arlequín de Cahuzac en el uso de las acentuaciones, ritmos y articulaciones, y las influencias de Debussy son evidentes en el uso de acordes de treceava y la yuxtaposición de acordes no relacionados.

En el uso del registro del clarinete, el compositor fue muy prudente ya que se enfocó en los elementos expresivos siendo lo más importante en la pieza y para ello el compositor utilizó términos como: Dolce e Gracioso, Precipitado, Senza Rigore, Espressivo, Burlesca; Tranquilo, Saltando y Calmado. La forma de esta pieza es ternaria A B A' y cada una de estas secciones se divide en partes más pequeñas. En esta primera sección comienza por medio de movimientos arpegiados exponiendo la tonalidad de Sol mayor, esto se puede observar en la figura 15.

**Figura 15.**

*Exposición. Tomado de Cahuzac, Arlequín.*



En la siguiente sección el compositor enfatiza nuevamente en la tonalidad de Sol Mayor haciendo uso de ornamentaciones apoyadas por elementos cromáticos, este pasaje finaliza en una exploración de cromatismos superiores e inferiores. Esto se puede observar en la figura 16.

**Figura 16.**

*Elementos cromáticos. Tomado de Cahuzac, Arlequín.*





La parte B inicia con un carácter *Lento*, que se embellece haciendo uso de movimientos cromáticos ascendentes al igual que movimientos descendentes los cuales concluyen con una indicación que cambia la velocidad resaltando la finalización de la sección, lo anterior se puede observar en la figura 17.

**Figura 17.**

*Carácter Lento. Adaptado de Cahuzac, Arlequín.*



En esta parte el compositor nos presenta por medio de la indicación *Tranquilo* un pasaje que da la entrada al desarrollo de la pieza que parte desde elementos ya usados como los cromatismos al igual de una exposición de la sección inicial con una leve variación al final, como se puede observar en la figura 18.

**Figura 18.**

*Tranquilo. Tomado de Cahuzac, Arlequín.*



Para el final del Arlequín el compositor toma materiales del inicio combinándolos con descensos cromáticos y también variando algunas dinámicas y algunas articulaciones para que de esta manera la música contenga elementos frescos que generen movimiento a la primera sección, lo anterior se puede observar en la figura 19.

Figura 19.

Materiales del inicio. Adaptado de Cahuzac, Arlequín.



### Igor Fiodorovich Stravinsky: Tres Piezas Para clarinete Solo

Es una de las obras por excelencia del repertorio universal para clarinete. Fue compuesta por el compositor Igor Stravinsky, dedicado a Werner Hart en 1918 un clarinetista aficionado quien promovió el estreno de la Historia del Soldado la cual también fue dedicada a él por el maestro Igor Stravinsky.

Fue un 8 de noviembre de 1919 en Lousana en donde el clarinetista Edmondi Allegro estreno las Tres Piezas Para Clarinete Solo.

Para aproximarse a las tres piezas para clarinete solo, es importante oír la Historia de un Soldado de Igor Stravinsky en donde se puede percibir de manera fugaz música popular rusa.

### Análisis de las tres piezas para clarinete solo de Igor Stravinsky

A continuación, se analizará teniendo en cuenta los motivos rítmicos de las tres piezas para clarinete solo, tomando también la concepción del compositor frente a la música, el cual afirma que esta es para ser leída o ejecutada mas no interpretada ya que todas las indicaciones están cuidadosamente asignadas a cada nota, al igual que las respiraciones.

**Primera pieza: Molto Tranquilo.** Para este movimiento el compositor selecciona el clarinete en La, buscando con esto aprovechar la sonoridad de dicho instrumento ya que su timbre es más oscuro. El movimiento se desarrolla en un pulso constante el cual mantiene la pieza en tranquilidad aun con los cambios de compas.

Como podemos notar el primer motivo está construido de un tetracordio descendente desde La, Sol#, Fa# y Mi, esto se puede visualizar en la figura 20 Primera pieza: Molto Tranquilo, en los compases 14 y 15.

**Figura 20.**

*Molto Tranquilo. Adaptado de Stravinsky, Tres piezas para clarinete Solo*



**Segundo movimiento.**

En esta pieza es fácil percibir pasajes técnicos complejos para el instrumentista ya que dichos pasajes están conformados por intervallos amplios los cuales le exigen al clarinetista control en los registros, al igual que ritmos irregulares los cuales consisten en exponer acentos y apoyaturas de la sección central.

Antes de iniciar el segundo movimiento se observa la falta de compás en la pieza, esto no pretende anular la métrica de la pieza, pues se visualiza en la partitura que el compositor enfatizo en las equivalencias y agrupaciones para su interpretación, la indicación de tiempo del segundo movimiento se puede observar en la figura 21.

**Figura 21.**

*Indicación de tiempo Segundo movimiento. Tomado de Stravinsky, Tres piezas para clarinete Solo*



Las apoyaturas breves están ubicadas de tal manera que proporcionen un ligero acento a las notas siguientes, brindando con esto un color especial en la obra, esto se puede observar en la figura 22.

**Figura 22.**

*Apoyaturas. Tomado de Stravinsky, Tres piezas para clarinete Solo*



En el final de este movimiento encontramos en dos pentagramas los cuales el compositor expone como en el inicio de este movimiento en intervalos y cambios de registro complejos técnicos para el clarinetista ya que estos intervalos tan amplios contienen desafíos de afinación, los cuales se contrarrestan con una velocidad prudente, lo anterior se puede observar en la figura 23.

**Figura 23.**

*Final del segundo movimiento. Tomado de Stravinsky, Tres piezas para clarinete Solo*



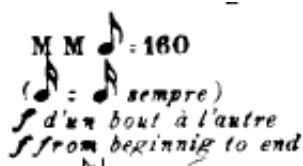
**Tercer movimiento.**

En este movimiento se puede evidenciar la vasta experiencia de Igor Stravinsky en su escritura para el clarinete, en donde combino las riquezas tímbricas de la familia y de esta manera logró plasmar sus ideas musicales, ya que para este movimiento hizo uso del clarinete afinado en B $\flat$ .

En este movimiento la dinámica del inicio es fuerte que se mantiene hasta el final, además el compositor incluye acentos, articulaciones y ritmos sincopados, que reafirman su estilo, lo anterior se puede observar en la figura 24.

**Figura 24.**

*Indicaciones. Tomado de Stravinsky, Tres piezas para clarinete Solo*



Los elementos melódicos más recurrentes son de carácter estático, los cuales se alternan con otros elementos inesperados. En este ejemplo los elementos aparecen en tres ocasiones, pero con distintas notas, lo anterior se puede observar en la figura 25.

**Figura 25.**

*Elementos recurrentes. Adaptado de Stravinsky, Tres piezas para clarinete Solo*



Otro de los elementos que crea una dificultad técnica al intérprete son los mordentes ubicados estratégicamente que además aportan una sonoridad especial para el movimiento, como se puede observar en la figura 26.

**Figura 26.**

*Mordente. Tomado de Stravinsky, Tres piezas para clarinete Solo*



Este movimiento es una exigencia técnica para el instrumentista pues le exige demasiada energía al igual que dinamismo ya que el clarinetista durante toda la pieza debe mantener una columna de aire estable y su embocadura relajada hasta el último sonido.

### **Jorge Humberto Pinzón Malagón: Miniaturas Para Clarinete Solo**

Esta pieza (ver Apéndice E) fue escrita en el año de 1996 para el clarinete en B $\flat$  y consta de tres movimientos que presentan características contrastantes, estos elementos son: el registro, las dinámicas, las articulaciones y el tiempo. Exigiendo al interprete cualidades técnicas para lograr generar diversas sonoridades en cada uno de los movimientos.

#### **Primer movimiento: Andante – Allegro.**

Está conformado por dos momentos o secciones los cuales se mantienen en un compás de  $\frac{3}{4}$  pero con indicaciones distintas de tiempo: Andante, Allegro.

La primera seccion tiene un carácter íntimo y cantáble con dinámicas sutiles que no pasan de mezzoforte a diferencia de la siguiente sección que reitera el motivo inicial y mantiene un juego constante con las dinámicas y los registros del clarinete, lo anteriormente expuesto se puede visualizar en la figura 27.

#### **Figura 27.**

*Primer movimiento: Allegro. Tomado de Pinzón, Miniaturas para clarinete Solo*



#### **Segundo movimiento: Allegro Vivo**

En este movimiento se expone un juego rítmico el cual consiste en compases de  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ , y  $\frac{12}{8}$  los cuales reiteran por todo el movimiento un motivo rítmico el cual siempre busca destacar cada cambio de compas, lo anterior se puede observar en la figura 28.

**Figura 28.**

*Segundo movimiento: Allegro Vivo. Tomado de Pinzón, Miniaturas para clarinete Solo*

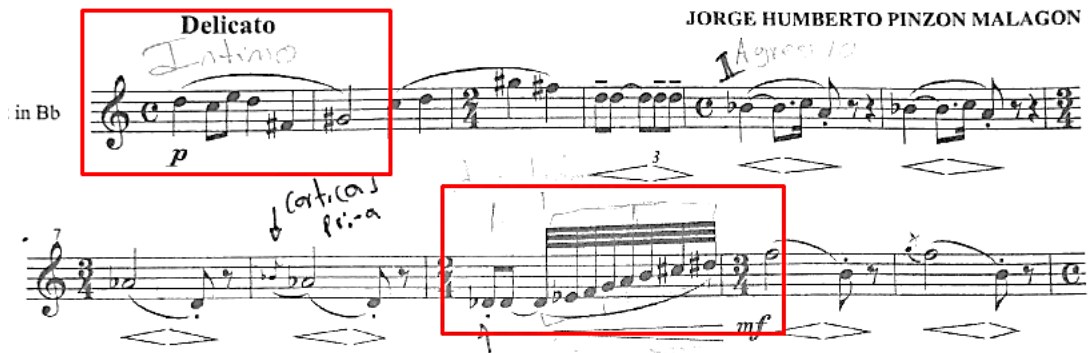


**Tercer movimiento: Delicato**

Este movimiento busca sensibilizar al intérprete por medio de un pulso lento y constante como en el primer movimiento lo cual permite generar una atmosfera de intimidad resaltando elementos tales como el uso de escalas de tonos enteros al igual que el dominio del instrumentista de notas como lo es el Sib lo cual busca variar de color, lo anteriormente expuesto se puede observar en la figura 29.

**Figura 29.**

*Tercer movimiento: Delicato. Adaptado de Pinzón, Miniaturas para clarinete Solo*



## Conclusión

En la recopilación de la música para el trabajo de grado, se tuvo en cuenta la importancia del repertorio del siglo XX que se interpreta a nivel internacional, puesto que dicho repertorio permite al interprete reinventarse y abordar nuevos retos técnicos.

Gracias a la realización de los análisis de las obras se consigue comprender de una mejor forma lo que el compositor elaboró en el papel, ya que al investigar en diversas fuentes se logra recopilar información que el mismo compositor autenticó y esto servirá de ayuda para la interpretación de dichas obras.

Al realizar el montaje de una obra se hizo necesario seguir algunos parámetros tales como: las dinámicas, el carácter, el tiempo, y el estilo, con el fin de que las ideas y los sentimientos que el compositor quiso transmitir por medio de una pieza musical sean evidentes.

Así mismo también se recomienda tomar como referencia a reconocidos interpretes además de oír diversas obras compuestas por el compositor.



## Referencias

- Álvarez L., Isabel. (2014). *Las técnicas extendidas en el clarinete del repertorio español (1970-1990): estudio analítico comparativo*. Universidad de Valladolid.
- Anónimo, (2012). *Banco de la Republica, Biblioteca Luis Ángel Arango*. Recuperado el 15 de Octubre de 2018: [https://issuu.com/banrepcultural/docs/pdf\\_aprobado\\_juli\\_n\\_pernett/9](https://issuu.com/banrepcultural/docs/pdf_aprobado_juli_n_pernett/9).
- Anónimo. (s.f). *Krzysztof Penderecki*. Schott Online. Recuperado el 13 de septiembre de 2018: <https://en.schott-music.com/shop/autoren/krzysztof-penderecki>.
- Borregales, Carmen T. (2011). *Exigencias del repertorio para clarinete solo de la segunda mitad del siglo XX y su repercusión sobre el intérprete*.
- Caldwell, John (2001). *Toccata*. Oxford Music online. Grove Music Online. Recuperado el 20 de Agosto de 2018: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028035?rskey=SmNdsj&result=1>.
- Garcés, Adolfo (1991). *Primer libro del clarinetista (técnica, práctica y estética)*. Madrid: Mundimúsica.
- Goldbach, Constantin. (s.f). *“Prelude” for solo clarinet (1987) by Krzysztof Penderecki*. Recuperado el 20 de Agosto de 2018.
- Littfack, Irene N. (2015). *Tres piezas para clarinete solo de Blas Emilio Atehortúa: análisis para la interpretación y estrategias técnicas de estudio*.
- Mantilla, Pedro D. (2014). *Recital: El clarinete como instrumento solista en la música erudita latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX*.
- McFarland, Mark. (2017). Oxford Bibliographies. Oxford university press. Recuperado el 20 de Agosto de 2018: [http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0035.xml?rskey=gQqPVE&result=44&q=\)#firstMatch](http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0035.xml?rskey=gQqPVE&result=44&q=)#firstMatch)
- Neville, Don. (2001). Rondo. Oxford Music online. Grove Music Online. Recuperado el 20 de Agosto de 2018: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023788?rskey=D959LP&result=1>
- Perdomo Escobar, J.I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. 5ª Ed. Bogotá: Plaza y Janés. Recuperado el 15 de Octubre de 2018: [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Blas\\_Emilio\\_Atehort%C3%BAa\\_Amaya](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa_Amaya)
- Persichetti, Vicent. (1985). *Armonía del Siglo XX*. Madrid España: Real Música. Editores.

- Salazar, Jhoser. (2015). Música para clarinete solo de compositores colombianos: Catálogo con comentarios
- Sánchez, Leonardo. (2014). Análisis Interpretativo de las Tres Piezas Para Clarinete de Blas Emilio Atehortua
- Sanders, Jr., Raphael P. (1995). Louis Cahuzac's Clarinet Music: an Examination of Selected Works, with Three Recitals and a Solo Performance of Selected Works by Debussy, Reinecke, Bloch, Stravinsky, Mozart and Others. University of North Texas in Partial. Denton, Texas Recuperado el 15 de Octubre de 2018: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278517/>
- Silbiger, Alexander. (2001). Passacaglia. Oxford Music online. Grove Music Online. Recuperado el 20 de Agosto de 2018: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021024?rskey=wf8tVn&result=1>
- Tayupanda, Cesar. (2016). Influencias musicales y análisis de las Tres Piezas para clarinete solo de Igor Stravinsky
- Walsh, Stephen. (2001). Stravinsky, Igor. Oxford Music online. Grove Music Online. Recuperado el 15 de Octubre de 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52818>