

***TRES PIEZAS MONTAÑERAS PA' CLARINETE SOLO: Análisis formal con
fines interpretativos***

**TRES PIEZAS MONTAÑERAS PA' CLARINETE SOLO: Análisis formal con
fines interpretativos**

LAURA MICHELLE CAMARGO LÓPEZ

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
ÉNFASIS EN CLARINETE
BOGOTÁ D.C.**

2018

Tabla de Contenido

Introducción	5
Marco Teórico	7
Contexto histórico: Jaime Jaramillo Arias	7
Elementos Musicales: La música andina colombiana	9
El Pasillo	10
El Bambuco.....	12
Melodía y Armonía	13
El Serialismo	14
El Serialismo Clásico.....	14
Series Tonales y No-tonales	15
El Serialismo Posterior a 1945	16
Metodología	17
El Vector Interválico.....	18
La Segmentación: el proceso de imbricación	20
Análisis para la Interpretación	23
El Arriero y la Mula.....	24
La Enjalma	28
El Raboegallo	33
Propuesta Interpretativa	37
Criterios de Re-edición	38
Conclusiones	41
Bibliografía	43
Anexos	46
Anexo 1 – Partituras Originales	46
Anexo 2 – Partituras Editadas, Propuesta Interpretativa	51

Listado de Ilustraciones

Ilustración 1. Inicio melódico de pasillo (Franco, 2008)	11
Ilustración 2. Acompañamiento ritmo-armónico de guitarra y piano en el pasillo (Franco, 2008)	11
Ilustración 3. Bajo en el pasillo (Franco, 2008)	11
Ilustración 4. Base rítmica del Tiple en el pasillo (Franco, 2008).....	12
Ilustración 5. Inicio melódico en el Bambuco (Franco, 2008).....	13
Ilustración 6. Acompañamiento ritmo-armónico en el Bambuco	13
Ilustración 7. El Arriero y la Mula: Primera presentación de la serie, Intervalos	24
Ilustración 8. El Arriero y la Mula: Proceso de Imbricación, cc 1-2	25
Ilustración 9. El Arriero y la Mula: Serie 1, Retrogradación, cc 29-34	26
Ilustración 10. El Arriero y la Mula: Síncopa externa, Bambuco, cc 1-4	27
Ilustración 11. El Arriero y la Mula: Variaciones rítmicas de bambuco, cc 9-16.....	27
Ilustración 12. El Arriero y la Mula: polimetría 6/8 3/4 propia del bambuco, cc 25-28	27
Ilustración 13. La Enjalma: Primera presentación de la Serie, cc 1-4.....	29
Ilustración 14. Comparación de Vectores Interválicos de las Piezas 1 y 2	29
Ilustración 15. La Enjalma: Proceso de imbricación, cc 1-4.....	30
Ilustración 16. La Enjalma: Utilización del ritmo de pasillo, cc 1-5.....	31
Ilustración 17. La Enjalma: Frases Acéfalas, cc 1-11	32
Ilustración 18. La Enjalma: Melodía compuesta, cc 17-22.....	32
Ilustración 19. El Raboegallo: Intervalos en la primera presentación de la serie, cc 1-9...	33
Ilustración 20. Raboegallo: Proceso de imbricación, cc 1-9.....	34
Ilustración 21. El Raboegallo: Sugerencia de centro tonal, cc 33-37	35
Ilustración 22. Secciones contrastantes en cambio de serie, II. La Enjalma -cc 14-18	38

Ilustración 23. Ejemplo de aplicación de articulaciones específicas, III. El Raboegallo cc 34-35	38
Ilustración 24. Indicaciones de tempo y/o carácter, III. El Raboegallo cc 1-7	39
Ilustración 25. Variaciones de dinámica y articulación para repeticiones de frase	39
Ilustración 26. Articulaciones que facilitan la interpretación	40

Listado de Tablas

Tabla 1. Vector Interválico.....	19
Tabla 2. Clases Tónicas y su respectivo número.....	20
Tabla 3. Ejemplo de conjunto Do, Mi Sol	21
Tabla 4. Conjuntos de Tricordios - Allen Forte	22
Tabla 5. El Arriero y la Mula: Serie.....	24
Tabla 6. El Arriero y la Mula: Forma.....	26
Tabla 7. La Enjalma: Serie pieza 1	28
Tabla 8. La Enjalma: Serie pieza 2	28
Tabla 9. La Enjalma: Forma	31
Tabla 10. El Raboegallo: Serie 1.....	33
Tabla 11. El Raboegallo: Serie 3.....	33
Tabla 12. El Raboegallo: Forma.....	36

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo principal realizar un análisis formal de la obra *Tres piezas montaÑeras pa' clarinete solo* del compositor Colombiano Jaime Jaramillo Arias. A través de este se busca realizar una revisión detallada de aspectos compositivos a nivel melódico, rítmico y armónico si existiese, y su relación con las técnicas y elementos interpretativos para brindar herramientas suficientes en pro de una comprensión profunda a la hora de abordar las tres piezas que componen esta obra¹.

Podemos decir de las *Piezas montaÑeras que*, además de ser escritas por un importante músico y compositor colombiano vigente a la fecha, contiene dentro de sus elementos estructurales la utilización de recursos rítmicos y melódicos de la música andina colombiana, mientras que de forma paralela el compositor trabaja el dodecafonismo y el serialismo.

En las *Piezas montaÑeras* se evidencia influencias musicales del modernismo europeo junto con elementos del folklore de Colombia, los cuales se combinan creativamente de la mano del compositor Jaime Jaramillo.

Igualmente puede identificarse a lo largo de sus tres piezas el desarrollo de las series dodecafónicas de manera no estricta, combinando esta metodología compositiva con un juego perceptivo sobre la idea de una tonalidad aparente. Adicionalmente, es importante señalar que Jaime Jaramillo Arias ha contribuido a ampliar la literatura musical del clarinete gracias a un importante número de obras tanto para este instrumento solo, como para diversos formatos que lo incluyen.

¹ En adelante por motivos prácticos nos referiremos a la obra como las *Piezas montaÑeras*

Por otro lado, y de forma paralela durante el último año, se ha hecho junto al reconocido clarinetista Guillermo Marín un trabajo de reedición de la partitura, añadiendo indicaciones de *carácter, tempo, dinámicas y articulación*. Esta revisión de la partitura se ha hecho en conjunto con el compositor, siendo así que uno de los aportes del trabajo consistirá en presentar la edición final de la partitura de acuerdo a los aportes mencionados.

A través de este trabajo, no solo se busca contribuir a un análisis formal que ayude a la comprensión y posterior interpretación de esta pieza, sino que además sea un aporte a la difusión y circulación de éste importante compositor colombiano, así como al repertorio para el clarinete con obras de compositores locales, que además incluyan ritmos colombianos.

Marco Teórico

En este capítulo se hará una revisión y presentación de los elementos fundamentales y conceptuales pertinentes para el desarrollo, análisis, estudio y comprensión de la obra a analizar y de todos sus elementos contextuales que de una u otra manera le dan sentido.

En consecuencia, se iniciará hablando del compositor de la obra, el maestro Jaime Jaramillo Arias, su formación musical e influencias compositivas, así como de su relación con el contenido temático expuesto en las *Piezas montaÑeras*. Posteriormente se trabajarán los elementos generales y específicos de los ritmos de pasillo y bambuco tradicionales colombianos, abordando sus aspectos métricos, tímbricos y melódicos característicos; elementos que servirán como fuente de contexto y referencia en el capítulo de análisis de la obra.

Por último, se desarrolla un subcapítulo centrado en el serialismo, exponiendo los fundamentos de éste desde su forma clásica propuesta por Arnold Schoenberg, pasando por el serialismo integral y llegando hasta el serialismo libre, siendo este el más cercano a la metodología de composición empleada por el maestro Jaime Jaramillo.

Contexto histórico: Jaime Jaramillo Arias

Jaime Jaramillo Arias nace en Manizales, en el año de 1978. Es docente de teoría del jazz, en la Universidad de Caldas, Manizales - Colombia. Es Autor del libro *Teoría del Jazz: conceptos teóricos utilizados desde el early jazz hasta el postbop* (Jaramillo, 2014).

Comenzó sus estudios de guitarra clásica a la edad de 16 años con el Maestro Raúl fernando Madrid y posteriormente adelantó estudios de Jazz con el Maestro Alexander Cuesta Moreno. Hacia el año 2000 comenzó estudios de teoría clásica con el Maestro Héctor Fabio Torres. Profesor de guitarra clásica en la Universidad de Caldas durante el período 2001-2003, Durante los últimos 8 años ha realizado una investigación profunda del tratamiento armónico del Jazz, la orquestación y la improvisación.

Actualmente es profesor de guitarra eléctrica y de materias teóricas en la Universidad de Caldas. Arreglista para el Cuarteto de Clarinetes de Colombia, el cual interpretó estos arreglos en festivales internacionales en los siguientes países: Uruguay, Bolivia, Perú, Costa Rica, Guatemala, Venezuela y Colombia. Representante por Colombia en Viña del Mar 2010. En otros países como Chile, México, Estados Unidos, Francia y Alemania han sido interpretadas tanto sus arreglos como composiciones originales .

Ha escrito y arreglado un gran número de obras para instrumentos solistas, grupos de cámara, grupos de música colombiana y orquesta. Para clarinete ha escrito *La suite colombiana para clarinete solo*, *Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas*, *el Concierto No 2 para clarinete y orquesta* y *El viajero (clarinete y orquesta sinfónica)*.

Además, la Orquesta Filarmónica de Bogotá le ha comisionado e interpretado varias composiciones y arreglos dentro de los que podemos mencionar *Tríptico sinfónico* y los arreglos de las obras *Despasillo por favor* (Lucas Saboya) y *Pacífico amoroso* (Hugo Candelario). Estos dos últimos arreglos

fueron grabados por la OFB en su mas reciente trabajo discográfico titulado “*Orquesta filarmónica de Bogotá, 50 años tocando para ti*”.

Elementos Musicales: La música andina colombiana

Para entender y analizar, pero sobre todo, para poder darle una apropiada ejecución e interpretación a la obra del maestro Jaime Jaramillo, es necesario adentrarse en una serie de elementos interpretativos, rítmicos y melódicos utilizados por el compositor y tomados de la tradición de la música andina colombiana. En este caso particular, el compositor hace una alusión directa desde el título de la obra al nombrarla “*piezas montaÑeras*” al repertorio de ritmos que utiliza dentro su obra. Efectivamente el compositor hace uso de elementos de dos de los ritmos más representativos de la zona montañosa del país, siendo estos el pasillo y el bambuco (Franco, 2005).

Con el objetivo de adentrarse en una profunda comprensión de estos dos ritmos utilizados por el compositor, es de vital importancia acercarse a la literatura y materiales pedagógicos existentes alrededor de la música colombiana. En ese sentido el Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) ha impulsado la investigación y producción de materiales de estudio alrededor de las músicas tradicionales del país.

Gracias a sus publicaciones y cartillas sabemos que los estudios actuales de la música colombiana se han definido a partir de 11 ejes de música tradicional, dentro de los cuales cuatro de ellos hacen referencia a la música andina: Andina Centro-Oriente, Andina Centro-Occidente, Andina Centro-Sur y Andina Centro Occidente (Ministerio de Cultura, 2003). Para cada uno de estos ejes el Ministerio

de Cultura ha designado a un experto en el tema para la creación de una cartilla de iniciación en las músicas tradicionales específicas de sus respectivas regiones, producto de su experiencia y de un cuidadoso proceso de investigación.

En consecuencia, para una clara identificación de los elementos estructurales de las músicas de estudio de este documento nos remitiremos a las cartillas producidas por el Ministerio de Cultura, así como a algunos materiales investigativos adicionales producidos por otros expertos sobre los ritmos de pasillo y bambuco, como lo son los maestros Manuel Bernal (2013), Jaime Cortés (2004) y Carlos Miñana (1997), entre otros.

El Pasillo

El pasillo es un aire proveniente del vals europeo que se transforma dentro de la tradición de las músicas populares y académicas del país, principalmente por su interpretación dentro del repertorio de cuerdas y piano en las ciudades principales de Colombia. Tal y como lo describe el maestro Manuel Bernal (2013), el pasillo tiene su origen directo en el Vals, su métrica es de 3/4 y sus transformaciones estilísticas estuvieron muy ligadas a la creación e interpretación de repertorio para piano en la sociedad bogotana del siglo XIX.

Gran parte del repertorio escrito originalmente para piano en dicho periodo fue publicado en el periódico Mundo al Día, espacio propicio para la difusión de repertorio de corte nacionalista, que fue de amplia circulación en la primera mitad del siglo XX (Cortés, 2004).

A nivel ritmo-armónico y melódico el pasillo se caracteriza por estar escrito en 3/4; el **inicio melódico** recurrente suele ser **acéfalo**, presentando un ante-

compás de cinco notas (ver ilustración 1), tal y como lo describe Enric Herrera (1984: 96) este tipo de inicio se da cuando la frase melódica comienza con un silencio.



Ilustración 1. Inicio melódico de pasillo (Franco, 2008)

El **acompañamiento ritmo-armónico** suele estar construido sobre las figuras de **corchea-negra** (ver ilustración 2 y 3) y los bajos, si existen, suelen escribirse con la figura de negra, silencio de negra y negra (Bernal, 2013).



Ilustración 2. Acompañamiento ritmo-armónico de guitarra y piano en el pasillo (Franco, 2008)



Ilustración 3. Bajo en el pasillo (Franco, 2008)

Las acentuaciones estructurales, que suelen aparecer en el efecto de *aplatillado* del tiple en el cual se resaltan los armónicos de las primeras cuerdas

(ver ilustración 4), se destacan la 4ta y 6ta corchea de cada compás (Franco, 2018).

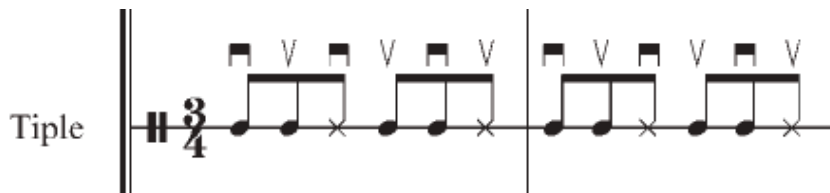


Ilustración 4. Base rítmica del Tiple en el pasillo (Franco, 2008)

El Bambuco

El bambuco es un aire musical de Colombia, alrededor del cual existen diversas teorías sobre su origen. Si bien su nacimiento no es muy claro, el movimiento de compositores nacionalistas de finales de siglo XIX e inicios del XX le dio un lugar especial a este aire dentro del repertorio de músicas del país (Miñana, 1997). Como expresión de gran difusión en dicho periodo, encontramos diversas variantes y transformaciones de este ritmo que afectan tanto tempo, como intensidad y contenido literario, además de una gran cantidad de variantes del formato instrumental en zonas como Santander, Antioquia, Caldas, Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Huila, entre otros (Bernal, 2004).

El bambuco se caracteriza por ser un ritmo escrito en compás de 6/8, el cual presenta un **inicio melódico con ante-compás** de dos corcheas o una negra y final de frase evidenciando una síncopa externa, es decir, la última corchea de un compás es ligada a la primera del siguiente compás para así concluir la frase alargando un tiempo débil.

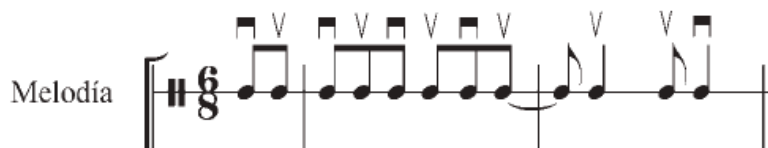


Ilustración 5. Inicio melódico en el Bambuco (Franco, 2008)

El acompañamiento del tiple u otros instrumentos de cuerda tienden a acentuar las corchas 1 y 4. Las líneas de bajo suelen sentirse más a 3/4, llevando la figura de silencio de negra y dos negras y generando una sensación de polimetría característica en este tipo de músicas latinoamericanas de la familia de la caña, el sanjuanero, el fandango, el currulao, el festejo y el vals peruano o la chacarera argentina (Franco, 2008).

Ilustración 6. Acompañamiento ritmo-armónico en el Bambuco

Melodía y Armonía

En este capítulo se abordarán los temas del dodecafonismo y el serialismo con sus variantes, siendo estos aspectos fundamentales para el estudio y comprensión del contenido melódico de *las Piezas montaÑeras*. Si bien el compositor Jaime Jaramillo hace uso de un tipo de serialismo libre, a través del desarrollo de esta temática general podremos dar un mayor contexto partiendo de

las primeras ideas dadas por Arnold Schoenberg en lo que se conoce como el **Serialismo Clásico**, pasando por el **Serialismo Integral** y llegando hasta el **Serialismo Libre**.

El Serialismo

El serialismo es un método de composición basado en el dodecafonismo (uso de los doce tonos de la escala cromática) ideado por Schoenberg y utilizado por primera vez en una obra completa hacia 1921 en la Suite, Op. 25. Dentro de los precursores a la aparición de este estilo compositivo y que utilizan sistemas muy similares basados en el dodecafonismo, es decir, en la utilización de métodos de composición empleando doce tonos, encontramos a Richard Strauss y a Charles Ives. Tras la creación del serialismo clásico hecha por Schoenberg, compositores como Anton Webern y Alban Berg adoptaron formas de serialismo más estructurado y otras veces más libre, pasando por el serialismo integral y el serialismo libre (Kostka, 1999).

El Serialismo Clásico

Se conoce como serialismo clásico el método de composición propuesto por Arnold Schoenberg y construido sobre la base de una serie tónica, la cual resulta siendo una organización de **doce clases tónicas** (no doce alturas), las cuales únicamente ocurren una vez cada una. Además, esta serie se presenta en cuatro formas básicas: Original (O), Retrógrada (R), Invertida (I) y Retrógrada Invertida (IR) (Kostka, 1999: 200).

Adicionalmente, cada una de las formas básicas tiene doce transposiciones, lo que implica que cada una puede ser transportada para iniciar con cualquiera de las doce clases tónicas, siendo así que una misma serie puede tener hasta 48 versiones disponibles para el compositor.

Las **clases tónicas**, son definidas en este método como grupos de notas que comparten el mismo nombre, incluyendo su equivalente enarmónico (ej, Do# - Reb) y las octavas equivalentes (Do3 – Do4). Lo anterior resulta en una afirmación central para el análisis de la música serial y es que únicamente existen doce clases tónicas (Clanndining & Marvin, 2005).

Además de las clases tónicas, otro concepto importante que se desarrolla en éste método compositivo para el análisis de las series, es el de las **clases interválicas**, siendo estas la distancia mas corta entre dos clases tónicas medida en medios tonos. Una clase interválica puede incluir varios intervalos distintos, donde por ejemplo una clase tónica 3 puede incluir un intervalo de tercera menor (Do3 – Mib3), su inversión: la sexta mayor (Mib3 – Do4), su forma abierta: la décima menor (Do3 – Mib4) o formas enarmónicas como la segunda aumentada (Do4 – Re#3).

Series Tonales y No-tonales

Dentro del desarrollo de la música atonal y el serialismo, es importante tener en cuenta el “equilibrio atonal”. En ese sentido se hace evidente que hay diversos grados de atonalismo, encontrando series que se acercan a la armonía tonal mientras que otras se alejan profundamente de cualquier relación con la armonía tradicional.

Una **serie atonal** es, idealmente, una serie que mantiene consistentemente un mismo grado de atonalidad. En este tipo de series cualquier tipo de triadas son eliminadas, así como cualquier relación tonal, como sucesiones de cuartas que puedan producir el efecto de bajos cadenciales, así como cualquier grupo de notas que pueda formar un acorde cromático, como uno de séptima disminuida, que pueda generar una sensación tradicional.

Las **series tonales** han sido usadas por diversos compositores, empleando sugerencias de tonalidad mediante el uso de series especialmente diseñadas para dar esta sensación, mediante el uso de dos triadas mayores o menores de forma consecutiva en algún punto de la serie. Así, se encuentran ejemplos de series creadas por compositores como Berg o Dallapiccola que claramente emplean relaciones diatónicas y/o tríadicas que dan alguna idea de tonalidad, tal y como veremos mas adelante, en el caso de *las Piezas montaÑeras* del compositor Jaime Jaramillo, en donde no solo se emplean algunos elementos melódicos diatónicos que sugieren algún centro tonal, sino que además el compositor rompe la continuidad de la serie mediante la repetición de dichos motivos diatónicos (Brindle, 1966).

El Serialismo Posterior a 1945

Al término de la segunda guerra mundial se dan dos fenómenos centrales en la música europea; uno tiene que ver con la aparición de la música electrónica y el otro fue la diseminación de la técnica de composición serial y la extensión de sus principios hacia todas las facetas de la composición musical. En consecuencia, muchos de los estudiantes de Schoenberg llevaron el uso de la técnica serial no

solo al dominio de las alturas, sino que también afectaron aspectos como las dinámicas, el ritmo, el registro y las articulaciones. A este tipo de aplicación de esta técnica se le ha denominado como serialismo integral (Kosta, 1999: 255).

En contraste, algunos compositores tomaron la técnica de composición propuesta por Schoenberg de forma menos estricta, aprovechando algunos de los aspectos y reglas propuestas por éste, pero flexibilizando su aplicación. Así, compositores como Stravinsky o Berio emplearon series de 4, 5 o hasta 13 notas, al igual que Rochberg emplea diversas reorganizaciones de la serie. Tal y como veremos más adelante con la obra a analizar, algunos compositores utilizan deliberadamente modelos de series que sugieren tonalidad, rompen la continuidad de la serie y en muchos casos la presentan de manera desorganizada o libre para favorecer aspectos de fraseo o ritmo, de acuerdo a sus intereses (Koska, 1999: 279).

Metodología

En primer lugar, se presenta una descripción detallada de las herramientas de análisis a utilizar. Posteriormente se desarrolla un análisis detallado de la obra a nivel compositivo, identificando las series empleadas por el autor de las piezas, los tipos y recurrencia de los intervalos, los vectores interválicos y relaciones de tetracordios. Adicionalmente se hará una revisión detallada de los aspectos de forma y ritmo, identificando posibles secciones, recursos rítmicos recurrentes y otros elementos adicionales que se vayan identificando como resultado de los análisis proyectados.

Posteriormente, y a partir de este análisis, se tendrán herramientas para formular una propuesta interpretativa de la obra, en donde se examinen elementos como registro, posiciones, fraseo, articulación, uso de técnicas extendidas y relación con el contexto rítmico de la obra, refiriéndose a elementos de estilo, estética e intención expresiva de la notación.

Para el desarrollo de la metodología se tendrá en cuenta el montaje general de la obra, haciendo énfasis en los pasajes que presentan motivos de música colombiana, los cuales deben ejecutarse con especial cuidado dentro del contexto general de interpretación de música serial, con el fin de que se mantenga dentro del ámbito estilístico.

Para la propuesta interpretativa se tendrá en cuenta, además por supuesto de las anotaciones del compositor, las sugerencias del primer intérprete de las piezas y reconocido clarinetista, el maestro Guillermo Marín, el cual ha hecho grandes aportes a la interpretación y revisión de esta obra.

El Vector Interválico

El análisis de **Vector Interválico** propuesto por Allen Forte tiene como objetivo el de centrarse en la interacción entre los elementos constitutivos de un grupo o serie de clases tónicas en términos de sus intervalos en el sentido tradicional (Forte, 1973: 13). El Vector Interválico ofrece un resumen del contenido interválico de una serie y por ello, una fiable indicación sobre su sonoridad.

En esta herramienta de análisis se identifican 6 clases diferentes de intervalos (clases interválicas), en donde un intervalo y su inversión son tomados como una misma clase de intervalo (ej. $2m=7M$). Así, el Vector Interválico se

constituye en una disposición ordenada de seis números correspondientes al número de apariciones de cada clase de intervalos encontrados en una serie (Kostka, 1999: 187).

En consecuencia, Forte propone una matriz sobre la cual se identificará el número de apariciones de cada clase interváltica, así:

Tabla 1. Vector Interváltico

Número de apariciones de cada intervalo (según sea el caso)	x	x	x	x	x	x
Clase Interváltica	1	2	3	4	5	6
Intervalo Tradicional	2m, 7M	2M, 7m	3m, 6M	3M, 6m	4P, 5P	4aum, 5dis

De esta manera, el resultado del análisis del contenido interváltico de una serie se expresará en un conjunto de seis cifras que corresponde a la casilla del número de apariciones de cada intervalo, de acuerdo a la tabla anterior, así: <4 3 0 0 3 1>.

En este ejemplo de Vector Interváltico se está expresando que de la clase interváltica 1, correspondiente a los intervalos tradicionales de 2m y 7M, en la serie analizada se encontraron 4 intervalos de este tipo; de la segunda clase interváltica, correspondiente a los intervalos de 2M y 7m, se encontraron 3 intervalos; y así sucesivamente.

La Segmentación: el proceso de imbricación

Igualmente propuesto por Allen Forte, el proceso de segmentación consiste en determinar qué unidades musicales de una composición serán tomadas como objeto de análisis (Forte, 1973: 83). Para el caso del estudio de la presente obra, se ha encontrado bastante productivo el aplicar la herramienta de ***Imbricación***. Según Forte, este procedimiento consiste en la extracción sistemática y secuencial de subcomponentes de algún tipo de configuración. A partir de esta idea Allen Forte desarrolla un trabajo alrededor de la teoría de conjuntos, extrayendo desde 3 elementos de la serie hasta doce, partiendo de tricordios, y siguiendo con tetracordios, pentacordios, etc.

Dentro de la teoría de conjuntos, es fundamental conocer que las 12 clases tónicas utilizadas dentro del serialismo, iniciando en Do, son nombrados con números del 0 al 11. Posteriormente, cada conjunto es descrito a partir de dicha numeración, en donde, por ejemplo, un tricordio con las notas Do, Mi, Sol, correspondería a los números 0, 4, 7. Adicionalmente, cualquier presentación o inversión de estas clases tónicas, por ejemplo MI, Sol, Do, siempre se expresará en el mismo orden de números, es decir 0, 4, 7, siendo esta la *forma primaria*.

Tabla 2. Clases Tónicas y su respectivo número

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI

En este sentido, cada relación de clases tónicas (conjunto), estaría descrito por los números correspondientes a dicha clase tónica y por su *Vector Interválico*, que haría referencia a las clases interválicas constitutivas de dicho conjunto.

Tabla 3. Ejemplo de conjunto Do, Mi Sol

Clases tónicas	Número de clases tónicas	Vector Interválico
Do Mi Sol	0 4 7	001110

Además de la relación de inversiones de las clases tónicas, que como se venía diciendo, siempre se expresarán en orden ascendente, muchos de los conjuntos contienen la misma relación de clases interválicas y por ende su vector interválico se expresará en los mismos términos. Así, por ejemplo, las clases tónicas Do, Mib, Sol, contienen la misma relación de clases interválicas y por ende el vector interválico resultante será idéntico, razón por la cual, en la tabla de conjuntos de Forte se designan con el mismo número de conjunto, el 3-11.

Una vez que se inicia el proceso de análisis por imbricación, se comienzan a realizar asociaciones por grupos de notas, como se viene exponiendo, por ejemplo a través de identificación de tricordios. Así se crea una nomenclatura de dos dígitos (3-1, 3.2, etc.) para la organización e identificación de los conjuntos resultantes, en donde el primer dígito indica la cantidad de clases tónica que componen al conjunto, y el segundo es el número de conjunto en el orden establecido por Forte dentro del listado total de conjuntos.

Para el ejemplo del tricordio con las clases tónicas Do, Mi, Sol, encontraríamos que el número de conjunto designado en la tabla de Forte es el 3-

11, en donde 3 es el número de clases tónicas y 11 es el número de conjunto respectivo en la tabla de Forte. Además y como ya se explicó anteriormente, las clases tónicas Do, Mib, Sol, corresponderían al mismo número de conjunto 3-11, dado que su vector interválico resultante es idéntico (Forte, 1973).

Tabla 4. Conjuntos de Tricordios - Allen Forte

TABLA DE ALLEN FORTE – CONJUNTOS DE TRICORDIOS		
3-1	0, 1, 2	210000
3-2	0, 1, 3	111000
3-3	0, 1, 4	101100
3-4	0, 1, 5	100110
3-5	0, 1, 6	100011
3-6	0, 2, 4	020100
3-7	0, 2, 5	011010
3-8	0, 2, 6	010101
3-9	0, 2, 7	010020
3-10	0, 3, 6	002001
3-11	0, 3, 7	001110
3-12	0, 4, 8	000300

Análisis para la Interpretación

Esta obra fue escrita originalmente para clarinete solo, comisionada y estrenada por el maestro Guillermo Marín el 7 de Noviembre de 2013 en la Universidad Nacional de Colombia sede Manizales. *Las Piezas montaÑeras* es una obra en la cual se utilizan elementos rítmicos sugeridos de música tradicional andina colombiana, particularmente del pasillo y del bambuco, junto con técnicas compositivas de siglo XX tales como el serialismo clásico y el serialismo libre.

A continuación se presentará en detalle el análisis de cada una de las piezas, se identificará la serie empleada por el compositor, sus formas, si existen (O, R, I y/o RI), el contenido interválico junto con su vector, además de identificar todos los posibles conjuntos de tricordios resultantes (Imbricación).

Adicionalmente se presentarán descripciones detalladas de los contenidos de forma y ritmo encontrados en cada una de las piezas que componen la obra, indagando e identificando posibles relaciones con ritmos tradicionales colombianos, formas características de las piezas y su relación comparativa, así como otros elementos adicionales que puedan surgir del análisis propuesto.

El Arriero y la Mula

El Arriero y la Mula, nos presenta elementos que van a ser comunes al resto de las piezas que componen la obra, como es el uso de series dodecafónicas y métricas que aluden a ritmos andinos colombianos.

La Serie

Tabla 5. El Arriero y la Mula: Serie

La	Si	Do	Fa	Mi	Mib	Sib	Sol#	Re	Reb	Fa#	Sol
----	----	----	----	----	-----	-----	------	----	-----	-----	-----

En cuanto al contenido interválico de la primera aparición de la serie se puede notar la predominancia de intervalos disonantes como segundas, séptimas, novenas y tritono. Omitiendo en su totalidad intervalos de tercera y sexta. En resultado su **vector interválico** es: <4 3 0 0 3 1>

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Below the staff, blue brackets indicate the intervals between consecutive notes: 9M (G4-A4), 7M (A4-B4), 4J (B4-C5), 2m (C5-B4), 7M (B4-A4), 4J (A4-G4), 2M (G4-F#4), 5ª (F#4-E4), 2M (E4-D4), 5J (D4-C4), 2M (C4-B3), 5J (B3-A3), 2m (A3-G3).

Ilustración 7. El Arriero y la Mula: Primera presentación de la serie, Intervalos

Al hacer el proceso de imbricación en donde tomamos todos los posibles tricordios de la serie, tenemos que el conjunto 3-5 aparece 4 veces, junto a conjuntos también disonantes como el 3-2, 3-3 y 3-1. En cuanto a tricordios con implicaciones tonales tenemos el conjunto 3-4, un acorde Mayor con séptima

mayor incompleto; el conjunto 3-9, como un tricordio cuartal que sin embargo esta interrumpido por un silencio de corchea, debilitando su sonoridad; y el conjunto 3-8, un acorde de dominante incompleto. En conclusión, podemos definir esta serie como **no tonal** por su carencia de centros.

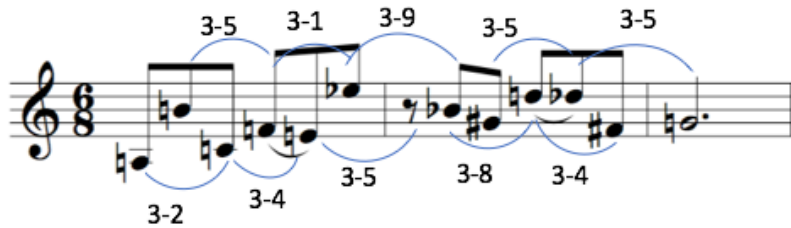


Ilustración 8. El Arriero y la Mula: Proceso de Imbricación, cc 1-2

Forma

La presentación de la serie se hace durante los primeros cuatro compases de la obra, con una idea que va a ser la principal de esta pieza por su número de apariciones; esta es repetida en los compases 5 a 8, con una variación rítmica en la cuarta corchea del compás 5, en donde se agregan dos semicorcheas.

Posteriormente tenemos la segunda idea entre los compases 9 al 16, en donde se varía la serie por medio de octavaciones de las clases tónicas respecto a su primera aparición. Entre los compases 29 al 32 la serie queda inconclusa en la sexta clase tónica, para dar paso a una sección contrastante “B” marcada por la utilización en **Retrogrado** de la serie; esta se va a mantener hasta el compás 57 en donde se retoman materiales de la sección “A”.

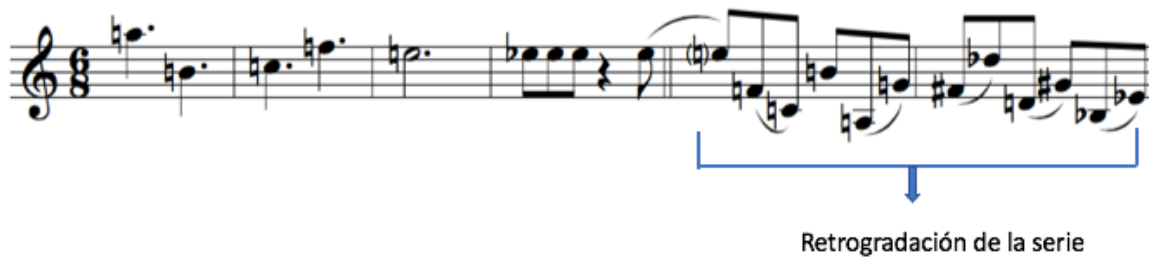


Ilustración 9. El Arriero y la Mula: Serie 1, Retrogradación, cc 29-34

En los compases 79 a 82 se presenta el cierre de la pieza utilizando una aceleración del ritmo hasta completar por última vez la serie.

Tabla 6. El Arriero y la Mula: Forma

A	B	A'	Final
cc 1-32	cc 33-57	cc 57-79	cc 79-82

Ritmo

La obra presenta elementos ritmo-melódicos que sugieren el ritmo de bambuco andino colombiano.

- Utilización de sincopa externa para dar un impulso rítmico (Franco, 2008: 27).

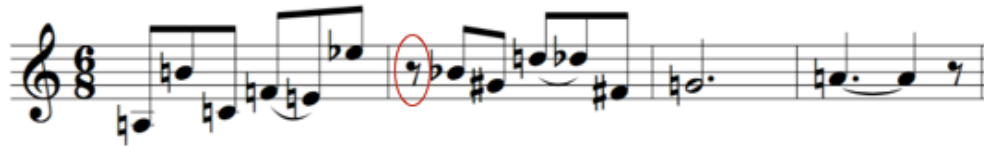


Ilustración 10. El Arriero y la Mula: Síncopa externa, Bambuco, cc 1-4

- Insinúa variaciones rítmicas propias del bambuco como: corchea negra (Franco, 2008: 31).



Ilustración 11. El Arriero y la Mula: Variaciones rítmicas de bambuco, cc 9-16

- Se aprovecha el uso de la métrica de 3/4 dentro del compás de 6/8, recurso de polimetría común en el bambuco (Franco, 2008: 30).

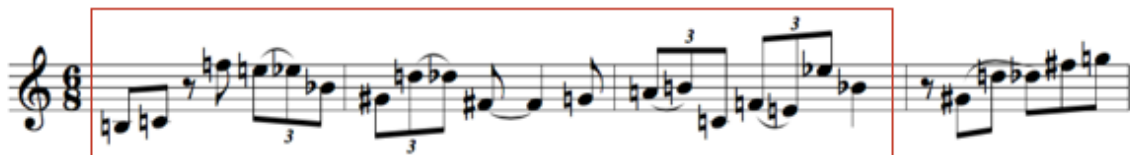


Ilustración 12. El Arriero y la Mula: polimetría 6/8 3/4 propia del bambuco, cc 25-28

La Enjalma

La Serie

La serie de esta pieza se obtiene a partir de la primera, tomando primero las clases tónicas 1,3,5,7,9 y 11 (impares) y siguiendo con las clases tónicas 2,4,6,8,10 y 12 (Pares).

Serie Pieza I

Tabla 7. La Enjalma: Serie pieza 1

La	Si	Do	Fa	Mi	Mib	Sib	Sol#	Re	Reb	Fa#	Sol
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Serie pieza II

Tabla 8. La Enjalma: Serie pieza 2

La	Do	Mi	Sib	Re	Fa#	Si	Fa	Mib	Sol	Reb	Sol
1	3	5	7	9	11	2	4	6	8	10	12

Como resultado tenemos que el primer hexacordo se puede dividir en dos tricordios, siendo la primera una triada menor (La menor) y la segunda una aumentada (Si bemol aumentado).

Primera presentación de la serie:

Ilustración 13. *La Enjalma: Primera presentación de la Serie, cc 1-4*

En la primera presentación de la serie predominan los intervalos de terceras mayores y menores, dando como resultado la generación de triadas. También predominan los intervalos de tritono y en menor cantidad intervalos perfectos. Su **vector interválico** es: <0 1 1 3 3 3>

En comparación con el vector interválico de la primera pieza *El Arriero y la Mula*, se puede notar que los únicos intervalos que aparecen en la misma proporción son los perfectos. El resto de las proporciones de intervalos cambia drásticamente, lo que nos indica que, si bien la presente serie proviene de la primera pieza, esta permutación genera un cambio drástico en su estructura interválica.

Vector interválico "El Arriero y la Mula": 4 3 0 0 3 1

Vector Interválico "La Enjalma": 0 1 1 3 3 3

Ilustración 14. *Comparación de Vectores Intervállicos de las Piezas 1 y 2*

En el proceso de imbricación de la serie tenemos que el conjunto 3-11 se repite 2 veces dando los acordes de La menor y Si menor; el conjunto 3-8 se repite también dando sonoridades de acordes de dominante; los conjuntos con implicaciones tonales como 3-7, 3-9, 3-12 y 3-8 aparecen una vez. Además, encontramos que el conjunto 3-5 se presenta dos veces. Por lo cual podemos concluir que se trata de una **serie tonal**, en la que se generan triadas menores y dominantes, haciendo una sugerencia de tonalidad.

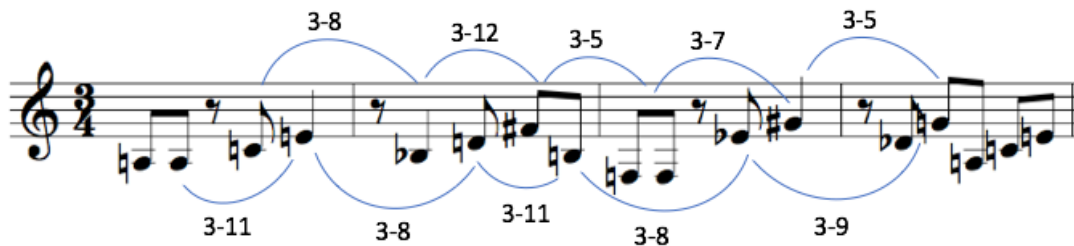


Ilustración 15. La Enjalma: Proceso de imbricación, cc 1-4

- Variaciones de la serie: Retrogradación de la serie durante 8 compases (cc.17- 24)

Forma

La parte “A” de esta pieza está construida de manera simétrica en donde en los primeros 8 compases se expone la idea principal, y en los siguientes 8 (cc.9-16) se hace una variación en la octavación de las alturas y ritmo. En los compases 17 a 24 se presenta la parte “B” en donde como en la pieza 1 de la obra se varia la serie por medio de la retrogradación que también tiene una duración de 8 compases.

En el compás 25 se retoman los materiales de “A” hasta llegar al compás 41 en donde se hace el cierre de la obra de nueva a semejanza de la pieza 1 acelerando el ritmo hasta completar la serie.

Tabla 9. *La Enjalma: Forma*

A	B	A´	Final
cc 1-16	cc 17-24	cc 25-40	cc 41-45

Ritmo

Este moviendo utiliza recursos ritmo-melódicos del Pasillo.

- Presenta el patrón rítmico de acompañamiento característico del Pasillo (dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra) desde el primer compás.



Ilustración 16. *La Enjalma: Utilización del ritmo de pasillo, cc 1-5*

- Se utiliza el recurso de frases acéfalas característico del aire.



Ilustración 17. La Enjalma: Frases Acéfalas, cc 1-11

- Presenta una melodía compuesta en donde una de las voces simula una línea característica de bajo de Pasillo (blanca y negra).



Ilustración 18. La Enjalma: Melodía compuesta, cc 17-22

El Raboegallo

La Serie

Esta serie se deriva de la utilizada en la primera pieza, esta vez tomando las notas 1, 4, 7, 10, 12, 3, 6, 9, 11, 2, 5 y 8

Tabla 10. El Raboegallo: Serie 1

La	Si	Do	Fa	Mi	Mib	Sib	Sol#	Re	Reb	Fa#	Sol
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Tabla 11. El Raboegallo: Serie 3

La	Fa	Sib	Reb	Sol	Do	Mib	Re	Fa#	Si	Mi	Sol#
1	4	7	10	12	3	6	9	11	2	5	8

Primera presentación de la serie

The musical notation shows two staves in G major. The first staff contains the first nine notes of the series: La, Fa, Sib, Reb, Sol, Do, Mib, Re, Fa#. The second staff contains the next three notes: Si, Mi, Sol#. Blue brackets and lines connect the notes to indicate intervals: 6m (La-Fa), 5J (Fa-Sib), 3m (Sib-Reb), 5º (Reb-Sol), 4J (Sol-Do), 3m (Do-Mib), 2m (Mib-Re), 3M (Re-Fa#), and 5J (Fa#-Si). The interval between Si and Mi is not explicitly labeled but is a 3rd (3m). The interval between Mi and Sol# is a 3rd (3M). The interval between Sol# and the final note (La) is a 5th (5J).

Ilustración 19. El Raboegallo: Intervalos en la primera presentación de la serie, cc 1-9

Prevalecen las sonoridades consonantes como terceras, sextas e intervallos perfectos, a excepción de un intervalo de cuarta disminuida entre el cuarto y quinto compas. Su **vector interválico** es: <1 0 2 3 4 1>

A diferencia de la pieza 2 de la obra, esta última no tiene ninguna similitud interválica respecto a la primera, en donde se establece la serie original.

En el proceso de imbricación de la serie, notamos que predomina el conjunto 3-11 con 4 apariciones, ningún otro conjunto se repite más de una vez. Se presenta el conjunto con sonoridad de dominante 3-4 generando un Si bemol Maj 7, el conjunto de Sol disminuido 3-10, el acorde cuartal 3-9, y los conjuntos 3-2, 3-3 y 3-5 con sonoridades disonantes. A pesar de su predominancia de triadas menores, vemos que estas son Si bemol menor, Si menor, Do menor y Mi menor que por su cercanía no poseen un vínculo que genere ninguna sensación de tonalidad, por tal podemos definir esta como una **Serie no tonal**.

Ilustración 20. Raboegallo: Proceso de imbricación, cc 1-9

Variaciones de la serie

Retoma la serie expuesta al comienzo de toda la obra en la primera pieza durante 16 compases (cc. 36-48), y más adelante en el compás 65 hasta el final de toda la pieza.

Forma

Al igual que en las primeras dos piezas de la obra, se distinguen tres partes contrastantes siendo estas: la parte “A” con una duración de 32 compases, en donde en los primeros 16 se expone una primera idea, y en los siguientes 16 compases se hace una variación de ritmo y alturas por octavación. Una parte “B” en donde se genera un contraste en la serie, en este caso no utiliza la variación por retrogradación si no que hace un uso particular de materiales para generar contraste, en donde retoma la serie de la primera pieza y además de esto, rompe con el uso de la serie dodecafónica creando patrones consecutivos de grupos de notas, en los se sugieren centros tonales.



Ilustración 21. El Raboegallo: Sugerencia de centro tonal, cc 33-37

Este comportamiento tiene una duración de 16 compases (cc. 33-48). Para el cierre de esta pieza utiliza el primer patrón rítmico presentado en la “B” repitiéndolo en el registro alto, medio y grave del instrumento hasta cerrar la serie.

Tabla 12. El Raboegallo: Forma

A	B	A'	Final
cc 1-32	cc 33-48	cc 49-64	cc 65-68

Propuesta Interpretativa

De manera paralela al desarrollo del análisis previamente presentado, la obra ha tenido un trabajo de revisión de la partitura entregada en original por el compositor, al maestro Guillermo Marín.

Este proceso de revisión y edición ha incluido el montaje de la obra, siendo así que la re-edición de la partitura ha incluido un estudio crítico de la misma, tanto en términos musicales expresivos, como técnicos e interpretativos del instrumento.


Dentro de la partitura original entregada por el compositor (Ver Anexo 1), no se encontraban indicaciones de ningún tipo (tempo, dinámicas o articulaciones). Por consiguiente, parte del trabajo ha consistido en la elaboración de un estudio crítico y propositivo alrededor de la obra, incluyendo tanto las ideas y sugerencias del maestro Marín, así como otras de índole personal.

La propuesta interpretativa que se presenta a continuación incluye una idea concreta sobre ejecución de dinámicas, articulaciones, fraseos y tempos, así como de carácter (Ver Anexo 2).

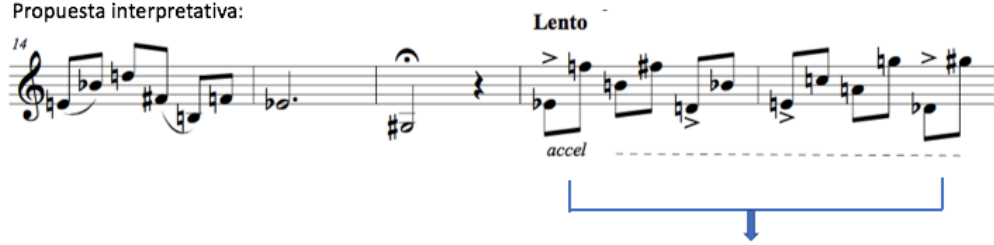
Criterios de Re-edición

Hacer evidentes las secciones de cada pieza, definidas por cambios abruptos de las series mediante la utilización de dinámicas o tempos contrastantes.

Versión Original:



Propuesta interpretativa:



Retrogradación de la serie

Ilustración 22. Secciones contrastantes en cambio de serie, II. La Enjalma -cc 14-18

Luego de identificados los elementos o motivos rítmicos de los aires tradicionales empleados por el compositor en cada pieza, se definieron articulaciones específicas para cada uno de estos, tratando de hacer más evidente dichos motivos y recursos, con el fin de acercarse más a la estética rítmica de cada aire.

Fragmento Bambuco Gloria Beatriz –León Cardona (Uribe, 2010)



Propuesta interpretativa: III. Raboegallo (cc. 35-36)



Ilustración 23. Ejemplo de aplicación de articulaciones específicas, III. El Raboegallo cc 34-35

Los tempos se definieron con relación a la estilística de los aires utilizados en cada pieza, buscado una clara identificación de dichos patrones rítmicos. En el caso de la tercera pieza, la cual al inicio no emplea ningún aire tradicional, se seleccionó un tempo lento con el fin de acentuar su carácter expresivo, así como para hacer más evidente la serie utilizada.

Versión Original:



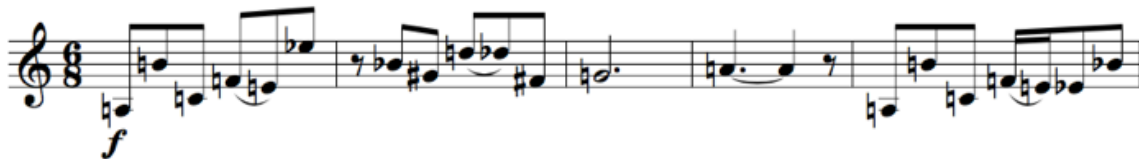
Propuesta interpretativa:



Ilustración 24. Indicaciones de tempo y/o carácter, III. El Raboegallo cc 1-7

A nivel melódico se aprovecharon elementos de contraste en los materiales melódico-rítmicos repetidos, mediante el uso de variaciones dinámicas y/o de articulación.

I. El arriero y la mula (cc.1-5)



I. El arriero y la mula (cc.65-69)

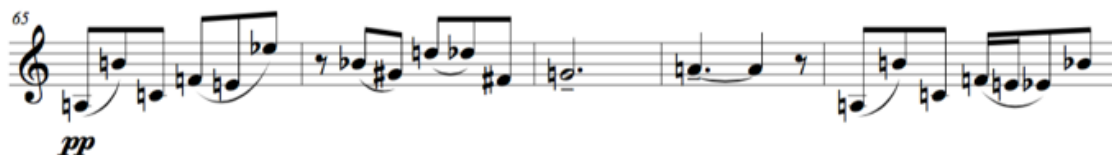


Ilustración 25. Variaciones de dinámica y articulación para repeticiones de frase

Otro criterio que se tuvo en cuenta para la revisión de la partitura tiene que ver con la ejecución técnica del instrumento. En este sentido se estudiaron y evaluaron los pasajes de mayor dificultad, con el objetivo de seleccionar las dinámicas, tempo y articulaciones más apropiadas para dichas frases.

I. El arriero y la mula (cc.79-80) Versión Original:



I. El arriero y la mula (cc.79-80) Propuesta interpretativa:

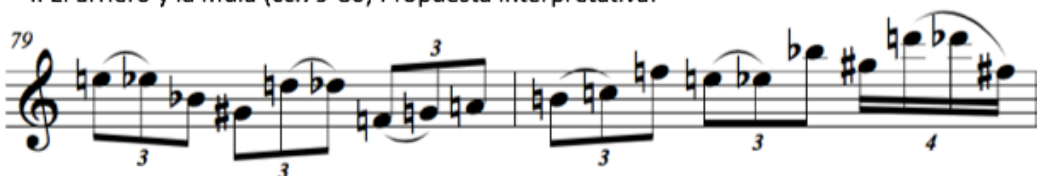


Ilustración 26. Articulaciones que facilitan la interpretación

Conclusiones

El proceso de montaje de una obra trae consigo la revisión crítica de la misma desde aspectos musicales y técnicos de gran detalle. Sin embargo, el haber abordado el estudio de una pieza que va a ser parte del repertorio personal, desde aspectos compositivos, analíticos y críticos, lleva a un paso más profundo de comprensión y relación con la misma.

Es así que, el abordar el estudio y la propuesta interpretativa de *las Piezas montañeras*, me ha dejado una gran cantidad de conocimientos y relaciones con diversos elementos que se entrelazan y conectan para crear el complejo entramado de una obra de este tipo. Se puede suponer, gracias al desarrollo de este proceso, que así como para el compositor, el abordaje de esta obra debe llevar al interprete a un diálogo dialéctico constante entre diversas y contrastantes corrientes estilísticas como lo son el modernismo europeo, el método serial, el dodecafonismo, la música tonal y los ritmos tradicionales andinos colombianos.

Gracias al estudio cuidadoso de esta obra, compuesta por el maestro Jaime Jaramillo Arias, es posible identificar una nueva corriente y/o movimiento compositivo creciente en el país, en la cual se entremezclan y sincretizan diversas corrientes de composición Internacional junto con elementos de las músicas locales. Además y gracias a ésta experiencia, he podido identificar diversas metodologías y caminos de aplicación del serialismo clásico y libre dentro de repertorio de compositores locales y además para mi instrumento principal, el clarinete.

Durante mi proceso de pregrado, tuve la oportunidad de conocer obras de características similares, como las *Tres piezas para clarinete solo* de Igor

Stravinski, sin embargo, considero un aporte importante el poder estudiar, analizar e interpretar piezas similares pero compuestas por compositores locales, tales como la que es objeto del presente trabajo, escrita por Jaime Jaramillo o las *Tres Piezas para clarinete Solo* de Blas Emilio Atehortúa.

Con relación al conocimiento específico de las *Piezas montaÑeras*, considero de vital importancia dos aspectos; en primer lugar, es central la identificación de los elementos ritmo-melódicos estructurales de los aires de pasillo y bambuco, para así, dar una interpretación mas rica y expresiva a nivel estilístico. En segundo lugar, es fundamental un manejo de los conceptos básicos del serialismo, la identificación de las series y las formas en las que se esta se presenta durante la pieza y la relación de dicho conocimiento al momento de asignar elementos interpretativos como dinámicas, carácter o tempo a las tres piezas.

Para cerrar, es importante señalar y resaltar el trabajo juicioso de análisis y revisión realizado conjuntamente con el maestro y gran clarinetista Guillermo Marín, ya que gracias a sus aportes y al trabajo que de forma personal se ha realizado, hoy es posible contar con esta propuesta interpretativa, mediante la cual se busca generar ideas y puntos de partida, tanto para la interpretación de esta obra, tanto como para motivar a intérpretes y compositores a ampliar el repertorio del clarinete con obras de características similares.

Bibliografía

- Bartley, Linda (1998). "Disc Reviews". *The Clarinet Journal*, Volume 25, Number 3, May-June
- Bernal, Manuel. (2004). Del Bambuco a los Bambucos. *V Congreso Latinoamericano IASPM*, 11
- Bernal, Manuel (2013). Algo va del Vals al Pasillo. *Simpósio Ernesto Nazareth 150 Anos*
- Betancourt, Deyvis (2015). Música para Clarinete de Compositores del Departamento de Caldas: Catálogo con comentarios [Tesis]. Universidad EAFIT. Medellín
- Brindle, Reginald (1966). *Serial Composition*. Oxford University Press
- Clandinning, J. & Marvin, E. (2005). *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. W W Norton & Co Inc.
- Cortés, J. (2004). *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924–1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Forte, Allen (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London Yale University Press
- Franco, Luis (2005). Música Andina Occidentales "entre pasillos y bambucos": Cartilla de Iniciación Musical. Ministerio de Cultura.
- Franco, Luis (2008). *Músicas Andinas de Centro Oriente, ¡Viva quien toca!: Cartilla de Iniciación*. Ministerio de Cultura
- Fukunaga, Sallie (1988). "Music for unaccompanied Clarinet by Contemporary Latin American Composers". DMA diss. University of Kansas

- Gillespie, James (1984). "The International Clarinet Congress". *The Clarinet Journal*. Vol 12, N1, Fall
- Herrera, Enric (1984). *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol I, Antoni Bosch Editor.
- Jaramillo, Jaime (2004). *Tres Piezas Montañeras*. (J. A. Vinasco, Intérprete). Clarinete Solo Colombia Vol. 1 [CD], Medellín, Colombia
- Jaramillo, Jaime (2013). *Tres Piezas Pa`Clarinete Solo* (Guillermo Marín, Intérprete). Manizales: Universidad Nacional. Youtube: https://youtu.be/dE6vrg9Ag_E (Consultado el 10 de Mayo de 2018)
- Jaramillo, Jaime (2014). *Teoría del Jazz: conceptos teóricos utilizados desde el early jazz hasta el postbop*. Manizales
- Jaramillo, Jaime (2015). *Literatura para clarinete de Jaime Jaramillo* [Entrevista], D. Betancourt, entrevistador.
- Kostka, Stefan (1999). *Material and Techniques of Twentieth-century Music*. Prentice-Hall, Inc.
- Lozada, Alejandro (2008). "Roberto Sierra's Compositions for Solo Clarinet". Tesis (Doctor of Musical Arts). University of Nebraska-Lincoln
- Ministerio de Cultura (2003) *Plan Nacional de Música para la Convivencia, Escuelas de Música Tradicional*
- Miñana, Carlos (1997). *Los caminos del bambuco en el siglo XIX. A contratiempo*, (9).
- Salazar, Jhoser (2015). *Música para Clarinete Solo de Compositores Colombianos: Catálogo con comentarios* [Tesis]. Universidad EAFIT, Medellín

Sierra, Roberto (1984). "Cinco Bocetos for Solo Clarinet". Subito Music Publications

Uribe, Jaime (2010) Antología de obras para Clarinete de Música Andina Colombiana: Análisis y Recomendaciones Interpretativas. [Tesis]. Magister en Música. Universidad EAFIT, Medellín

Anexos

Anexo 1 – Partituras Originales

TRES PIEZAS MONTAÑERAS PA' CLARINETE SOLO

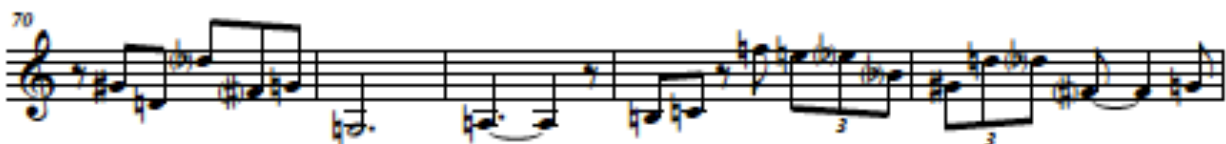
Clarinete en Bb

El Arriero y La Mula

Jaime Jaramillo Arias.

2

El Arriero y la Mula



La Enjalma

3

Musical score for 'La Enjalma', page 3. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a complex melodic line with frequent chromaticism and triplets. The score is divided into measures, with measure numbers 89, 94, 98, 103, 107, 111, 116, 122, and 126 marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a final measure containing a fermata.

4

El Raboegallo

Musical score for 'El Raboegallo', page 4. The score consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

140

146

156

160

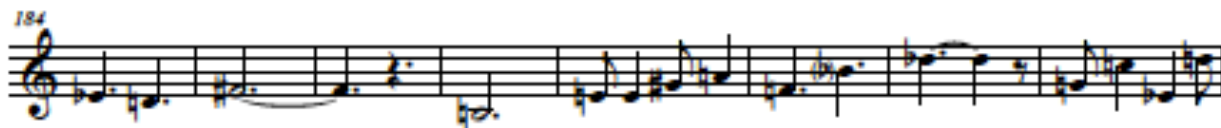
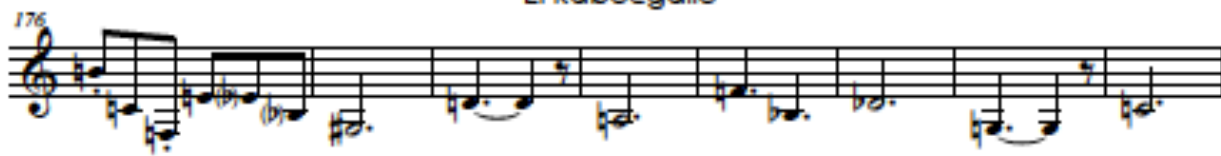
164

167

170

173

El Raboegallo



Anexo 2 – Partituras Editadas, Propuesta Interpretativa

Tres Piezas Montañeras Pa` Clarinete Solo

Clarinet in B \flat

El arriero y la mula

Jaime Jaramillo Arias

$\text{♩} = 135$

f

6

p

11

cresc. *f*

16

p

22

3

26

3

3

31

mf

36

2

Tres Piezas Montañeras Pa`Clarinete Solo

41 *f*

46 *ff*

50 *mf* *mp*

54 *p* *cresc.*

59 *f*

65 *pp*

70 *p*

75

79 *p*

Clarinet in B \flat

La enjalma

$\text{♩} = 151$

5 *f*

10 *f*

14 *Lento*

19 *a tempo* *Lento* *accel.*

23 *a tempo* *accel.*

27 *mp*

32 *f*

38 *accel.*

42 *f* *p*

©

El raboegallo

♩ = 77 Lento

The musical score for 'El raboegallo' is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 77 beats per minute. The score consists of eight staves of music, with measure numbers 9, 17, 26, 30, 34, 37, 40, and 43 indicated at the beginning of their respective staves.

- Staff 1 (Measures 1-8):** Features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the start.
- Staff 2 (Measures 9-16):** Continues the melodic line with a dynamic marking of *p* at the beginning.
- Staff 3 (Measures 17-25):** Continues the melodic line with a dynamic marking of *p* at the beginning.
- Staff 4 (Measures 26-29):** Continues the melodic line with a dynamic marking of *p* at the beginning.
- Staff 5 (Measures 30-33):** Features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) at the end. An *accel.* (accelerando) marking is placed above the staff, and a dashed line indicates the end of the section.
- Staff 6 (Measures 34-36):** Continues the melodic line with a dynamic marking of *f* at the end.
- Staff 7 (Measures 37-39):** Continues the melodic line with a dynamic marking of *f* at the end.
- Staff 8 (Measures 40-42):** Continues the melodic line with a dynamic marking of *p* at the beginning and *f* at the end.
- Staff 9 (Measures 43-45):** Continues the melodic line with a dynamic marking of *f* at the end.

2

El raboegallo

Lento $\text{♩} = 77$

46

rit. *p*

Musical staff 46-53: Treble clef, key signature of one flat. Measures 46-53. Dynamics: *rit.* and *p*.

54

Musical staff 54-61: Treble clef, key signature of one flat. Measures 54-61.

62

62

a tempo

Musical staff 62-64: Treble clef, key signature of one flat. Measures 62-64. Dynamics: *a tempo*.

65

65

f

Musical staff 65-68: Treble clef, key signature of one flat. Measures 65-68. Dynamics: *f*.

69

69

p

Musical staff 69-72: Treble clef, key signature of one flat. Measures 69-72. Dynamics: *p*.

73

73

f

Musical staff 73-76: Treble clef, key signature of one flat. Measures 73-76. Dynamics: *f*.

77

77

f

Musical staff 77-80: Treble clef, key signature of one flat. Measures 77-80. Dynamics: *f*.

81

81

repite ad libitum

f

A niente

Musical staff 81-84: Treble clef, key signature of one flat. Measures 81-84. Dynamics: *f*, *A niente*.