

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**APROPIACIÓN DEL TEXTO MUSICAL
DESDE LA PERSPECTIVA DE
INTÉRPRETE-COMPOSITOR**

**Trabajo final de investigación aplicada sometido a la consideración de la
Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes para optar al grado y título
de Maestría Profesional en Música con Énfasis en Clarinete**

SERGIO FERNANDO DELGADO RODRÍGUEZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2026

DEDICATORIA

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

A quienes creen en mi trabajo y siempre esperan lo mejor de mí.

A mi familia y amistades por su apoyo incondicional.

A mi maestra Yamileth, por tantos años de acompañamiento artístico.

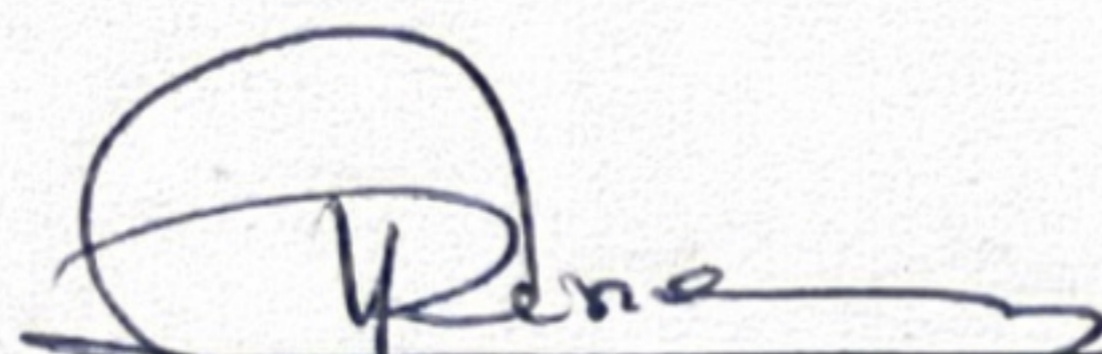
A mis lectores Javier y Jorge por su amable disposición.

A las personas docentes de esta maestría por las ideas y contribuciones durante sus valiosos cursos.

Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con Énfasis en Clarinete.

Dr. Fernando Zúñiga Chanto
Representante del Decanato SEP

Dr. Manuel Matarrita Venegas
Director del Programa de Posgrado en Artes



Dra. Yamileth Pérez Mora
Tutora

Dr. Javier Valerio Hernández
Lector

M. Sc. Jorge Rodríguez Villalobos
Lector



Sergio Delgado Rodríguez
Sustentante

ÍNDICE

PORTADA.....	i
DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
HOJA DE APROBACIÓN.....	iv
ÍNDICE.....	v
RESUMEN	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
MARCO REFERENCIAL.....	4
METODOLOGÍA.....	6
CAPÍTULO 1: PRECEDENTES HISTÓRICOS	7
1.1 PRIMERA RAPSODIA	10
CAPÍTULO 2: LA INTERPRETACIÓN MUSICAL COMO ACTO CREATIVO.....	14
2.1 APROPIACIÓN DEL TEXTO MUSICAL	15
2.2 EL FRASEO COMO DISCURSO	16
2.3 EL INTÉRPRETE-COMPOSITOR: CONVERGENCIAS DE PRÁCTICAS	18
CAPÍTULO 3: REPERTORIO DEL RECITAL DE GRADUACIÓN	21
3.1 PREMIÈRE RHAPSODIE.....	22
3.2 ZAMBA	23
3.3 DANCE ON	25
3.4 EL RÍO ERA OTRO AMIGO.....	26
3.5 THE CAPE COD FILES	27
CONCLUSIONES	29
REFERENCIAS	32

RESUMEN

Con la creación de nuevas obras musicales, surge la necesidad artística y académica de profundizar en aspectos relacionados con la interpretación y el abordaje de este repertorio. Desde mi visión como clarinetista y compositor, he tenido una particular forma de apropiación del texto musical vinculada con los procesos creativos que se desarrollan de manera paralela e integral a través de la experiencia profesional. Por lo tanto, el siguiente texto plantea ideas y reflexiones en torno a la interpretación musical desde una mirada dual del ejecutante y creador.

Palabras clave: **clarinete, interpretación musical, texto musical, intérprete-compositor.**

ABSTRACT

With the creation of new musical works, an artistic and academic need arises to delve deeper into aspects related to the interpretation and approach to this repertoire. From my perspective as a clarinetist and composer, I have developed a particular way of appropriating musical texts, linked to the creative processes that unfold in parallel and integrally through professional experience. Therefore, the following text presents ideas and reflections on musical interpretation from the dual perspective of the performer and creator.

Keywords: clarinet, musical interpretation, musical text, performer-composer.

“Muchos compositores consideran que la responsabilidad de la obra
se reparte por igual entre el creador y el intérprete.”

Ottó Károlyi (1934-2015)

INTRODUCCIÓN

Desde la invención del clarinete a mediados del siglo XVIII en Europa, ha existido un constante interés por la creación de obras para este instrumento. Debido en parte a sus cualidades sonoras y posibilidades técnicas y expresivas, pero especialmente a través de colaboraciones artísticas entre clarinetistas y compositores. Históricamente, pares destacados desde el Clasicismo, como Mozart y Stadler, reflejan la importancia de ambas figuras: de quien crea y quien inspira o encarga, pero también de artistas que compusieron piezas musicales para su propia ejecución. Esta dualidad de intérprete-compositor, quien asume ambos roles, puede evidenciar procesos creativos complejos que suponen cierta fidelidad en la interpretación de sus obras desde la intención artística original plasmada en la partitura, pero sin que esto establezca una única idea de cómo debería sonar tal música, y así, aún como posible punto de partida, permitir con la referencia mayor libertad a otras personas en sus versiones, una libertad que transmita de la manera más sincera y genuina el deseo artístico por medio de la capacidad expresiva.

De este modo, la interpretación muestra esencialmente la personalidad a través del gesto y la expresión corporal, e implica un proceso de análisis e interiorización del texto musical¹ que articula dimensiones intelectuales y afectivas, permitiendo al intérprete transformar los símbolos de la partitura en un discurso sonoro elocuente, especialmente en la música instrumental, donde la ausencia de la palabra puede intensificar la complejidad expresiva. Para trascender en la interpretación y conectar mejor con el público, se requiere, entre otras cosas, de una apropiación del texto musical: darle vida a la partitura para impactar emocionalmente.

Para Cook (2001), la música no puede concebirse únicamente como un objeto notado, sino como un proceso que se realiza plenamente en la interpretación. Esta visión permite a la obra un amplio campo de posibilidades expresivas en el marco de un género específico. En ese sentido, la interpretación no se limita a la ejecución de lo escrito: se debería construir una versión de la obra, que puede diferir profundamente de otras, incluso dentro de un mismo estilo.

¹ Intención de percibir una partitura con mayor profundidad significativa, entendida como discurso y no solo como estructura.

La partitura es creada para transformarse en realidad sonora, de la misma forma en que el fin de un texto teatral es primordialmente convertirse en una representación escénica y no el simple hecho de realizarse como lectura. Para ello se requiere de la mediación entre el compositor y el público a través del intérprete, quien da un significado expresivo al texto musical, enfrentándolo a un complejo ejercicio creativo en el que se articulan rigor y libertad, fidelidad y fantasía, así como respeto e intuición.

Como plantea Rink: “La interpretación no es simplemente la reproducción de una obra musical, sino una forma de mediación a través de la cual se crea significado.” (Rink, 1995: 5, traducción propia). Siendo la interpretación un acto consciente de la mente, ésta cumple una función de traducción para que el texto sea inteligible y se pueda descubrir un sentido, una razón, o motivación de carácter expresivo y de necesidad creativa y espiritual. El intérprete, al abordar una nueva obra, se encuentra en la tarea de evidenciar con su ejecución las intenciones creativas del compositor, aquellas que mediante la técnica formal² crean un discurso bien estructurado, para que al ser transmitido al público pueda comunicar sus ideas de manera lógica y comprensiva. De esta forma, la relación entre el intérprete y la partitura ha sido tradicionalmente entendida como una de fidelidad a la voluntad del compositor, pero aportando una libertad expresiva desde su intuición artística.

Por otro lado, cuando el intérprete es también compositor, su relación con el texto musical puede transformarse en un proceso de apropiación creativa. A través de la exploración artística, la figura del intérprete-compositor se puede vincular con la partitura no solo como ejecutante, sino como cocreador, en la medida en que la interpretación puede ser imaginada desde su propia sensibilidad, contribuyendo activamente a la construcción de su sentido más allá de lo estrictamente escrito. Caso similar al de la improvisación, donde la composición surge como acto simultáneo a la ejecución.

La convergencia entre interpretación y composición dentro de una misma práctica artística, motiva de manera especial la realización de este análisis reflexivo, así como la propuesta de un espacio académico destinado a la introspección sobre la naturaleza humana y su capacidad creativa.

² Sistema de recursos compositivos que permiten estructurar una obra musical, organizar sus secciones y establecer relaciones internas que sostienen su coherencia discursiva.

Desde mis funciones como clarinetista y compositor, propongo y desarrollo en este texto, a manera de monografía experiencial, una perspectiva del proceso artístico de montaje e interpretación de nuevo repertorio para el clarinete, incluyendo música propia. Un proceso en el que, hasta hace poco, he cuestionado la manera sobre cómo abordo las partituras desde mi bagaje musical, desarrollado a través de una experiencia profesional en la que convergen la ejecución y la composición, y más recientemente la dirección. Aunado a la idea de texto musical que establece una comprensión profunda de la partitura, entendida como un objeto de análisis y lectura complejos que, a través de su realización, se transforma intencionalmente en un fascinante evento sonoro. Con relación a lo anterior, me planteo como objetivo general realizar un análisis reflexivo sobre la interpretación desde mi visión como clarinetista y compositor, del cual se derivan tres objetivos específicos: primero, desarrollar el concepto de texto musical como una visión profunda de la partitura; segundo, establecer la apropiación creativa como práctica artística; y tercero: vincular el repertorio de mi recital final con los conceptos e ideas que se desarrollarán en este trabajo.

MARCO REFERENCIAL

Durante el Renacimiento y el Barroco, el oficio musical implicaba, entre otras cosas, crear, interpretar y extemporizar³. Con partituras a manera de esquemas abiertos a la intervención creativa del ejecutante, y las comunes prácticas de ornamentación, realización e improvisación. En relación a lo anterior, la investigación musical de las últimas décadas, ha mostrado un creciente interés por revalorizar la figura histórica del intérprete-compositor⁴, que había sido desplazada hacia el siglo XX por un modelo de especialización en el que de alguna manera se separaba la obra entre creación e interpretación, estando en común la partitura, aunque desde diferentes intenciones y perspectivas.

La apropiación del texto musical constituye un proceso de diálogo entre la obra escrita y la subjetividad de quien la interprete, en el cual la partitura deja de ser un objeto cerrado para convertirse en un espacio de construcción creativa. Este acto implica no solo la traducción sonora de códigos, sino la reescritura simbólica de la composición a través de la experiencia estética y del pensamiento musical. Desde la visión del intérprete-compositor, la apropiación adquiere un doble valor: por un lado, el conocimiento de los procedimientos compositivos permite una comprensión estructural más profunda del texto; por otro, la práctica interpretativa retroalimenta el acto de componer, generando un círculo creativo en el que ambas dimensiones se nutren mutuamente. Este vínculo ha sido explorado por figuras destacadas de la música de los siglos XX y XXI, como Pierre Boulez y György Kurtág, quienes conciben la interpretación como una extensión del pensamiento compositivo.

En la misma línea, esta visión se sustenta en la idea de que la interpretación es también un acto compositivo, tal como lo plantea la filósofa y musicóloga Lydia Goehr (1992) al afirmar que la obra musical no es una entidad fija, sino una práctica que se actualiza en cada ejecución. El intérprete, al apropiarse del texto, co-crea un sentido mediante decisiones de fraseo, articulación, timbre y temporalidad, transformando la partitura en un discurso vivo que puede provocar distintas ideas y emociones en cada realización.

Otros autores como Nikolaus Harnoncourt (1988) y John Rink (2002), destacan que toda

³ Según la enciclopedia musical *New Grove*: “el término extemporización es usado más o menos intercambiamente con el improvisación.”

⁴ Cabe destacar la importancia del papel del intérprete-compositor en esta monografía, pues es fundamental para evidenciar la singular percepción de éste sobre las partituras y la manera en que le son abordadas.

interpretación auténtica implica una reflexión estética profunda: comprender el texto musical requiere reconstruir su contexto histórico y su lógica interna, pero también trascenderlo desde la sensibilidad del presente. En este proceso, la relación entre fidelidad y libertad interpretativa se redefine: la partitura se convierte en un punto de partida para la creación, no en su límite.

En relación a la significación de una obra desde el texto musical, y en términos hermenéuticos y semióticos, el semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez (1990) sostiene que toda ejecución es una forma de lectura que reinterpreta los signos de la partitura. Así, la apropiación no se limita a la técnica, sino que involucra una reconstrucción del sentido que la persona que interpreta y compone elabora desde su identidad estética, su contexto y su intencionalidad expresiva. Además, desde una concepción filosófica y en relación al pensamiento del autor antes mencionado, el concepto de *poiésis*, referente a hacer o crear con el lenguaje, permite conectar con la interpretación musical en la asimilación de un creador sobre la obra de otro ofreciendo una versión propia. Tal idea filosófica, legítima al intérprete como co-creador, reconociendo que cada interpretación es un acto singular que aporta valor artístico y conocimiento sobre la obra.

Otro enfoque desde una dimensión ontológica, permite una reflexión sistemática de la composición musical donde ésta no se reduce a un producto final, sino que pasa por un proceso a través del tiempo en el que se reinventa en cada ejecución. Para esto el ensayo de Jorge Martínez (2010) “La obra de arte musical: hacia una ontología de la música” nos puede acercar a esta concepción tan profunda de la obra musical desde una perspectiva también filosófica sobre creación de un texto musical y su múltiples lecturas de interpretación. Es esto el uso de metáforas es un punto clave, por una significación que haga “hablar” a la música.

En síntesis, y desde diferentes miradas artísticas y académicas, la apropiación del texto musical desde la perspectiva intérprete-compositor supone un proceso de recreación consciente, en el cual la interpretación y la composición convergen como manifestaciones de un mismo impulso artístico. Entonces, el texto musical se convierte en un territorio abierto al pensamiento y a la experiencia, donde la obra cobra vida como resultado del encuentro entre razón, sensibilidad y creación. Por último y no menos importante: antes de que algo sea interpretado, primero debería ser entendido.

METODOLOGÍA

En este Trabajo Final de Investigación Aplicada se utilizó la metodología cualitativa, que se aplicó por medio de la consulta de libros y documentos académicos relacionados especialmente con la apropiación e interpretación musical, temas que han sido ampliamente desarrollados. Sin embargo, pude notar la ausencia de investigaciones que profundicen directamente en la figura dual de los compositores-intérpretes y su abordaje del texto musical. Parece ser un tema poco explorando, por lo que en este texto, pretendo dejar una ventana abierta para el estudio académico y la reflexión artística.

También, destacando mi experiencia con la composición musical, se utilizaron bitácoras para anotar los procesos de análisis reflexivo para la comprensión e interiorización de las propuestas interpretativas de las obras que integran el recital final. Además, se realizó una entrevista al también clarinetista y compositor costarricense Vinicio Meza, quien posee una destacada carrera en los ámbitos de la música académica y música popular, especialmente con el jazz.

Tratándose en gran parte de una monografía experiencial, ésta recoge las reflexiones de mi experiencia artística y profesional a través de los años y el enfoque sobre mi propuesta del repertorio del recital final de esta maestría, cuyas obras fueron seleccionadas para mostrar la riqueza y diversidad de la música académica americana para el instrumento. Además, se incluyó la *Primera Rapsodia* del francés Claude Debussy (1862-1918) pues marca un hito en la música del siglo XX escrita para el clarinete.

CAPÍTULO 1: PRECEDENTES HISTÓRICOS

Tal como fue mencionado en la introducción, a partir de la invención del clarinete en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, compositores e intérpretes establecieron colaboraciones⁵ que resultaron fundamentales para el desarrollo del repertorio del instrumento. Estas alianzas no solo generaron un *corpus* de obras significativas, sino que también acompañaron la evolución del mecanismo del instrumento y sus características técnicas, tales como: la extensión de su registro, la homogeneización de su afinación y la riqueza de su paleta tímbrica.

A partir de tal contexto, estas alianzas entre compositores y clarinetistas, dejaron una destacada huella en la historia de la música. Entre éstas sobresalen los pares de Karl Stamitz (1745-1801) y Joseph Beer (1744-1812), cuyas obras se inscriben en la tradición de la Escuela de Mannheim, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Anton Stadler (1753-1812), relación de la cual surgieron los célebres Quinteto K. 581 (1789) y Concierto K. 622 (1791), piezas que consolidaron el rol del clarinete como solista dentro de la música de cámara y orquestal. Más adelante, surgieron otras colaboraciones, como la de Carl Maria von Weber (1786-1826) y Heinrich Baermann (1784-1847), cuya técnica y virtuosismo inspiraron en 1811 un concertino y dos conciertos, junto a obras de cámara de gran exigencia técnica.

También, Louis Spohr (1784-1859) compuso para Johann Simon Hermstedt (1778-1846) cuatro de los conciertos más virtuosos de la literatura del instrumento, y más adelante en 1894 Johannes Brahms (1833-1897), dedicó a Richard Mühlfeld (1856-1907) obras de gran madurez, impregnadas de una profunda melancolía y pasional lirismo.

Por otro lado, intérpretes-compositores como Bernhard Crusell (1775-1838) y Julián Menéndez (1895-1975) crearon obras con la intención de ser estrenadas e interpretadas por ellos mismos, demostrando que el dominio técnico del instrumento se potenciaba cuando el creador y el intérprete coincidían en una sola persona, fenómeno que continuaría inspirando a clarinetistas-compositores del siglo XX y XXI.

En el marco del romanticismo, el clarinete adquirió una dimensión aún más protagónica al

⁵ El recorrido por las colaboraciones entre intérpretes y compositores de la historia de la música para clarinete sigue activo hasta nuestros días, pero se delimitaron las menciones para mostrar un punto de partida.

convertirse en un instrumento ideal para expresar el lirismo, la fantasía y la subjetividad que caracterizaron al movimiento. Su timbre flexible y su capacidad para transitar con naturalidad de la dulzura íntima a la brillantez heroica, lo convirtieron en un instrumento predilecto para transmitir emociones contrastantes. Cabe mencionar que tanto el Concierto K.622 de Mozart como los Opus 73 y 74 de Weber, evidenciaron la vena melódica y operática de dichos compositores en un contexto meramente instrumental.

Destacados solos de la literatura orquestal de esa época y posteriormente, permitieron ampliar el imaginario sonoro relacionado con el instrumento, y con la llegada del siglo XX, la función del clarinete se diversificó aún más, no solo en la música académica, sino también en el desarrollo de tradiciones musicales populares y urbanas como el klezmer y el jazz, lo cual retroalimentó las búsquedas tímbricas y experimentaciones de la música contemporánea.

Dicho desarrollo llevó a una expansión considerable del lenguaje técnico y expresivo del instrumento, incorporando técnicas extendidas como: multifónicos, frullato, glissando, microtonalidad, y otros efectos, que permitieron revelar una paleta sonora poco explorada previamente. A través de estas búsquedas, el clarinete se transformó en un vehículo particularmente utilizado para la experimentación sonora, capaz de transitar entre las corrientes vanguardistas y las tendencias contemporáneas y posmodernas, especialmente con obras para instrumento solo en forma de monólogos complejos y fascinantes que conllevaron a una idea más introspectiva de la voz del instrumento también en solitario.

En palabras de la clarinetista Pamela Weston, “el clarinete ha demostrado una capacidad inagotable de adaptación y evolución, respondiendo siempre a las necesidades expresivas de su tiempo” (Weston, 1971: 24, traducción propia). Así, la práctica compositiva y la interpretación con el clarinete, se enriquecieron mutuamente, configurando un nuevo paradigma sonoro que amplió los límites tradicionales del instrumento y redefinió su papel dentro del repertorio académico moderno y actual.

Puede afirmarse que el repertorio para clarinete ha sido el resultado de un diálogo constante entre las posibilidades técnicas del instrumento, las demandas expresivas de cada artista y su época, pero especialmente la creatividad e ingenio de personas que, ya sea en colaboración o de manera independiente, han impulsado la consolidación del clarinete como uno de los instrumentos más versátiles de la música académica y popular.

De las colaboraciones antes mencionadas entre clarinetistas y compositores, el repertorio suma especialmente una gran cantidad de conciertos, que durante los siglos XVII y XIX desarrollaron y establecieron aspectos formales de la composición musical. Me refiero precisamente a la forma sonata, que sirvió como plantilla formal para muchísimas obras y en las que el orden y planteamiento de las ideas genera un discurso altamente comprensible, basado en el contraste pero también en la unidad. Ésta establecía, además de una congruencia discursiva, un plan tonal⁶ que jugaba entre tensiones y distensiones armónicas.

Como desarrollo estético y sonoro, y a medida que avanzaban las innovaciones armónicas del romanticismo con Wagner a la cabeza, el uso más o menos limitado de la tonalidad se fue diluyendo hacia un deliberado cromatismo. De tal experimentación surgió una nueva escucha, estimulada por las sonoridades provocadas por la extensión de los acordes, que avanzó imparablemente hasta el agotamiento de la tonalidad. Y es precisamente en la necesidad de innovación que el uso de escalas exóticas provenientes de otras tradiciones musicales ya no solo centroeuropeas y occidentales, enriqueció las posibilidades sonoras de la composición musical, en una orquesta en constante desarrollo y expansión.

Con esto, la capacidad de crear nuevas atmósferas, colores y sensaciones, fue motivo para el desarrollo de propuestas estéticas y estilísticas que vincularon estrechamente a la música con otras disciplinas artísticas. En ese sentido, en lo abstracto del sonido, la música instrumental puede requerir de algunas metáforas para poder interpretar una partitura de manera más consciente. Y aquí el Impresionismo es clave para entender esto.

⁶ Estructura, progresión y desarrollo de las tonalidades en una pieza musical.

1.1 PRIMERA RAPSODIA

El recital final de esta maestría inicia con una de las obras más importantes de la literatura para clarinete del siglo XX: *Première Rhapsodie* (1910) de Claude Debussy (1862-1918), principal figura de la composición impresionista en Francia e innovador de la estética musical europea desde finales del siglo XIX. Esta pieza de concurso⁷ surgió como un encargo en 1909, para los exámenes del instrumento en el Conservatorio de París, y fue dedicada al clarinetista Prospero Mimart, profesor de la institución entre 1905 y 1918.

Durante un largo período luego de las sonatas (1894) de Brahms, ningún compositor logró posicionar tan alto la música para clarinete con obras de tal complejidad y elaboración, y a pesar de que la producción artística siguió sumando algunas piezas, fue con Debussy que en 1910 se estableció un punto de partida de la música moderna para el instrumento.

Su música abrió caminos en muchos sentidos, desde la variedad rítmica hasta la exploración tímbrica. Sus obras fueron más allá del sonido, la forma y la impresión, generando una nueva manera de percibir la música, una experiencia casi metafísica. Su particular gusto por el timbre instrumental y sus fascinantes efectos orquestales, contribuyeron al desarrollo de las propuestas innovadoras que provenían de Wagner y otros románticos visionarios como Berlioz, Liszt y Chabrier, para más adelante ser continuadas por Mahler, Strauss y Ravel.

Por medio de la profunda fantasía estimulada por la poesía simbolista y las artes visuales de su época, y a través de la contemplación y las ideas sobre lo onírico, Debussy logra imaginar y crear nuevos mundos, haciendo cierto culto a la naturaleza y también a los mitos y leyendas, que desde los griegos han despertado muchas emociones e inspiración artística, y para quienes precisamente la rapsodia era, desde su origen, un acto interpretativo de episodios que fluían a través de la narración, del instante, de la impresión. Musicalmente, este género está estrechamente vinculado con la improvisación, con el surgir y el hacer en el instante, con la capacidad de entrelazar ideas, momentos y sensaciones a través de un discurso fantasioso que despierta en la calma.

⁷ Las *morceaux de concours* se utilizaban para evaluar a los estudiantes del Conservatorio de París a fin de curso.

Según Nichols, citando a Bardac:

Debussy opina que sólo con la tranquilidad y una atención constante podía lograrse la atmósfera especial en la que una obra puede desarrollarse; no debía uno lanzarse a escribir de forma precipitada, sino que debía conceder una absoluta libertad a esas misteriosas e íntimas creaciones de la mente, tan a menudo ahogadas por la impaciencia. (Nichols, 2001: 43)

Raoul Bardac, hijastro de Debussy, nos muestra a un compositor que gustaba de la serenidad y la libertad en el acto creativo, que permitía a la inspiración llegar en medio de la calma. Las ideas de interpretación también deberían nacer del impulso creativo, del descubrimiento de los significados a través del análisis reflexivo del texto musical.

A continuación, algunas percepciones personales e ideas sobre ejecución e interpretación:

La Primera Rapsodia se diferencia de otras piezas de concurso, en que sus dificultades no radican en un virtuosismo meramente técnico o acrobático, sino más bien en la capacidad de hacer notar diferentes cualidades tímbricas del clarinete a través de un amplio registro sonoro, con sus extensas frases llenas de un lirismo que exigen un control absoluto de la respiración diafragmática y su apoyo a la columna de aire.

Su ambientación en un fascinante mundo de los sueños, exige al intérprete un estado total de concentración para poder evocar con su ejecución diferentes atmósferas cargadas de misterio, de sensualidad, de fantasía, y que requieren de un gran refinamiento del color instrumental. Cabe destacar que el gusto por la sonoridad es una de las señas en la identidad de la música del compositor, por lo que la pureza del sonido es fundamental para su interpretación.

Se puede notar por su sonoridad, que las armonías responden especialmente a la complejidad de los acordes con su fuerza energética en un juego de tensión y distensión más prologado o estático que de costumbre, o al menos como sucede en la música romántica, es decir; aquí se debe establecer a manera de atmósfera un matiz que mantenga una mayor continuidad de su volumen en las frases, extendiendo las secciones contrastantes y bien difuminadas entre *forte* y *piano*, entre luz y oscuridad, entre tormenta y calma. Por lo anterior y según Morgan:

En Debussy, la tonalidad es tratada de una forma más estable, definida por series de bloques estacionarios relacionados entre sí y con una armonía enormemente estática. Por lo tanto, el oyente tiende a experimentar cada momento musical más en términos de sus propias propiedades inherentes, y menos en lo que se refiere a su relación con lo que le precede y lo que continúa. (Morgan, 1999: 62)

La obra exige una sensibilidad y expresividad que pueda recrear imágenes e impresiones, estimuladas a través de la energía del sonido y el contraste dramático. Es decir, una obra altamente teatral que requiere de un alto nivel de expresión corporal. La clave puede estar en el uso de metáforas, de aquello que nos provoca la lectura profunda del texto musical y la escucha activa en la reproducción de los símbolos de la partitura a través de la ejecución.

Para su interpretación, esta obra requiere, como la gran mayoría de piezas musicales académicas, de un acercamiento a la partitura sin el instrumento, especialmente desde su análisis formal para comprender la estructura que la sostiene y el discurso que se genera. Su desarrollo motivico y temático es fundamental para recrear atmósferas, personajes o escenas, y así lograr ese carácter rapsódico, en parte caprichoso, pero también basado en ideas concretas desarrolladas en sus marcadas secciones y cambios drásticos de carácter. Las indicaciones al inicio de cada sección nos proveen una idea clara para tomar decisiones sobre el *tempo* y medidas metronómicas, pero es particularmente la introducción la que debe establecer, desde el origen del pulso, una atmósfera de gran profundidad y misterio.

Tal como sugiere Hepokoski, citado por Nichols:

La música de Debussy, suele poseer un tipo de introducciones que funcionan como antesalas o ritos de iniciación, y que parecen preparar al oyente ante la inminente entrada a un templo o a una ceremonia religiosa. (Nichols, 2001: 51)

Desde un punto de vista estructural, la obra se caracteriza por una escritura de gran libertad formal, en la que se suceden secciones contrastantes unidas por un desarrollo motivico flexible. La ambigüedad armónica y el énfasis en el color instrumental exigen del intérprete una atención constante al control del timbre, la dinámica y la agógica, elementos que resultan determinantes para la construcción del discurso musical.

En términos interpretativos, la apropiación del texto implica una comprensión profunda del flujo energético de la obra. El fraseo adquiere aquí una función estructurante, ya que permite articular las transiciones entre secciones y sostener la coherencia narrativa de un discurso que se apoya más en la sugerencia que en la afirmación explícita. La interpretación de esta obra demanda, por tanto, un equilibrio entre precisión técnica y sensibilidad artística

Sin duda, *Première Rhapsodie* de Claude Debussy constituye uno de los pilares fundamentales del repertorio moderno para clarinete y un antecedente estético clave para el programa del recital. Su inclusión permite establecer un punto de partida histórico desde el cual se proyectan muchas de las búsquedas tímbricas y expresivas presentes en la música académica del siglo XX y XXI.

CAPÍTULO 2: LA INTERPRETACIÓN MUSICAL COMO ACTO CREATIVO

La interpretación musical ha sido tradicionalmente concebida como un medio de transmisión del texto escrito, subordinado a la intención del compositor. Sin embargo, en el pensamiento musical contemporáneo, esta visión ha sido progresivamente cuestionada, dando lugar a enfoques que reconocen la interpretación como un acto creativo en sí mismo. Desde esta perspectiva, la ejecución musical no se limita a la reproducción fiel de una partitura, sino que implica una toma de decisiones conscientes que inciden directamente en la construcción del discurso sonoro.

El pianista e investigador John Rink (2002) sostiene que interpretar es una forma de pensar musicalmente en tiempo real. Esta concepción desplaza el énfasis desde la obra como objeto cerrado hacia el proceso interpretativo como espacio de producción de sentido. En este marco, elementos como el tempo, la dinámica, el timbre y, especialmente, el fraseo, dejan de ser simples parámetros técnicos para convertirse en herramientas discursivas fundamentales. La noción de interpretación como acto creativo se articula también con los planteamientos de la investigación artística, donde la práctica musical se reconoce como una forma legítima de generación de conocimiento.

El intérprete no solo ejecuta una obra, sino que reflexiona sobre sus decisiones interpretativas, problematiza el texto musical y propone lecturas que amplían el campo de significación de la obra. De este modo, la interpretación se configura como un proceso reflexivo que integra análisis, experiencia y sensibilidad estética. Según el autor antes mencionado: “La interpretación implica tanto responsabilidad como libertad; los intérpretes deben justificar sus lecturas a través de la coherencia musical.” (Rink, 1995: 32, traducción propia)

En este contexto, la fidelidad al texto no se entiende como una adhesión literal a la partitura, sino como una comprensión profunda de sus posibilidades expresivas. Interpretar fielmente implica reconocer el margen de indeterminación presente en todo texto musical y asumir la responsabilidad de dotarlo de coherencia, dirección y sentido. Esta responsabilidad convierte al intérprete en un agente activo dentro del proceso creativo, cuya subjetividad resulta inseparable del resultado sonoro final.

2.1 APROPIACIÓN DEL TEXTO MUSICAL

La apropiación del texto musical constituye un proceso central en la construcción de una interpretación significativa. Más allá del dominio técnico, apropiarse de una obra implica establecer un vínculo intelectual y emocional con la partitura, en el cual el intérprete reconstruye el sentido del texto a partir de su análisis, su experiencia y su identidad. Esta interiorización de la partitura constituye un acto creativo de gran valor artístico, pues lejos de desvirtuar la obra, la enriquece, reactivando el potencial expresivo desde cada mirada, y tal como afirma Rink: “Una obra musical puede sostener múltiples interpretaciones igualmente válidas, ninguna de las cuales puede reclamar una autoridad absoluta.” (Rink, 1995: 39, traducción propia)

La figura del compositor-intérprete nos recuerda que la música no es solo una obra terminada, sino un proceso en constante transformación, donde la interpretación puede ser también una forma de composición. Trascender la obra implica un profundo ejercicio de introspección y búsqueda de sentido. No se trata únicamente de descifrar los signos de la partitura, sino de hallar una voz propia que dialogue con la obra y con la vastedad del lenguaje sonoro.

Desde una perspectiva hermenéutica, toda interpretación puede entenderse como una lectura situada del texto musical. Jean-Jacques Nattiez (1990) señala que la obra se manifiesta en distintos niveles —poiético, neutro y estésico—, y que la ejecución musical reconfigura constantemente estas dimensiones. En este sentido, la apropiación no consiste en descubrir un significado único y definitivo, sino en articular una propuesta interpretativa coherente dentro de un marco de posibilidades. Este proceso de apropiación se ve potenciado cuando el intérprete posee un conocimiento profundo de los procedimientos compositivos. El análisis formal permite identificar tensiones, direcciones y puntos de inflexión que orientan la construcción del fraseo en el discurso musical. Sin embargo, este análisis no debe entenderse como un fin en sí mismo, sino como una herramienta al servicio de la expresividad y de la comunicación sonora.

Apropiarse del texto trasciende el pensamiento e implica, además, una dimensión corporal y temporal. Según Clifton: “la música no es un objeto que contemplamos, sino una experiencia que vivimos corporalmente en el tiempo” (Clifton, 1983: 27, traducción propia) La

respiración, el gesto y la percepción del tiempo influyen directamente en la manera en que el discurso musical se articula. En el caso del instrumentista de viento, estos aspectos adquieren una relevancia particular, dado que el control del aire y del fraseo condiciona de manera decisiva la continuidad y la direccionalidad de la línea musical. Cada estética, cada estilo de composición, ofrece un territorio donde el artista proyecta su identidad y sus necesidades intelectuales y emocionales, configurando una lectura que trasciende lo puramente técnico. En un mundo saturado de objetos, palabras y significados, abordar una obra instrumental se convierte en un acto de reflexión artística: una exploración interior que transforma la ejecución en pensamiento sonoro.

Comprender el contexto histórico, las intenciones expresivas del compositor y la lógica interna de la obra, es fundamental para una apropiación con cierta legitimidad. Para Taruskin (1995) la noción de fidelidad textual debe incluir también una fidelidad al espíritu de la obra, no solo a la partitura. Así, el compositor-intérprete no impone su visión, sino que dialoga con el texto, asumiendo el rol de “co-autor” durante la ejecución.

Desde esta visión, la figura del intérprete-compositor representa el cruce de ambas funciones: su posible autoridad no proviene solamente de la obediencia al texto, sino de su capacidad de articular una lectura poética y personal que reformula la obra en acto, para trascender de una ejecución técnica a una apropiación para situarse en el espacio de la creación, donde en la interpretación como discurso sin palabras, su alma se transforma en música; un acontecimiento de gran profundidad y sensibilidad humana.

2.2 EL FRASEO MUSICAL COMO DISCURSO

Desde sus orígenes, la música mantiene una relación estrecha con la palabra y por ende con la poesía, ya sea como soporte del canto, como forma de sentido, o como elemento de estructura y conformación de un discurso. En un contexto meramente instrumental la significación⁸ hace “hablar” a la música, por medio del uso de metáforas en la interpretación. Por lo anterior, hay dos situaciones en la significación de la música; en el género vocal el texto contiene las palabras que expresan las ideas y los sentimientos, pero en lo instrumental —y

⁸ Producción de sentido a través del acto interpretativo.

considerando también el concepto romántico de la música absoluta— la significación enfrenta un problema desde el lenguaje, desde lo expresivo por ser altamente abstracto.

El fraseo constituye uno de los elementos centrales en la construcción del discurso musical. Lejos de reducirse a una cuestión de articulación o respiración, el fraseo puede entenderse como el medio a través del cual el intérprete organiza el flujo sonoro y dota de sentido a la sucesión de eventos musicales. En este marco, frasear equivale a estructurar el acto musical, estableciendo relaciones de tensión, continuidad y cierre que permiten al oyente percibir la música como un discurso coherente.

Constantemente se ha señalado la analogía entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal. Si bien la música carece de un significado semántico preciso, comparte con el discurso lingüístico la necesidad de una organización interna que haga inteligible su desarrollo. El fraseo cumple aquí una función comparable a la puntuación y a la sintaxis en el lenguaje hablado: delimita unidades, establece jerarquías y orienta la percepción del oyente. Desde esta perspectiva, una interpretación sin fraseo consciente corre el riesgo de convertirse en una sucesión indiferenciada de sonidos, desprovista de una dirección expresiva. Por lo anterior, Rink afirma que: “Los intérpretes configuran la música como un discurso coherente, articulando estructura, direccionalidad e intención expresiva.” (Rink, 1995: 21, traducción propia)

Desde el punto de vista analítico, el fraseo se apoya en múltiples parámetros musicales. La melodía, la armonía, el ritmo y la forma contribuyen a definir los puntos de inicio, desarrollo y cierre de cada frase. El intérprete, a través del análisis de estos elementos, puede identificar las tensiones estructurales de la obra y proyectarlas en el tiempo mediante decisiones interpretativas relacionadas con la dinámica, la agógica, la articulación y el timbre. El fraseo surge así como una síntesis entre comprensión estructural y acción sonora. Sin embargo, el fraseo no se agota en una lectura analítica del texto musical. La interpretación implica necesariamente una dimensión subjetiva, en la que la sensibilidad, la experiencia y la identidad estética del intérprete influyen en la configuración del discurso.

Dos interpretaciones de una misma obra pueden diferir sustancialmente en su fraseo sin que ello implique una traición al texto. Por el contrario, estas diferencias evidencian el margen de libertad interpretativa inherente a toda obra artística. En este sentido, el fraseo se vincula

estrechamente con la noción de apropiación creativa. Al frasear, el intérprete no solo organiza el material sonoro, sino que lo hace propio, imprimiendo en él una intención comunicativa particular. El discurso musical resultante es el producto de una negociación constante entre la estructura objetiva de la obra y la subjetividad del intérprete, lo que refuerza la idea de la interpretación como un acto creativo.

En el repertorio para clarinete el fraseo adquiere una relevancia especial debido a las características físicas y expresivas del instrumento. Al ejecutarlo, en la producción del sonido, el cuerpo está ejerciendo una función muy similar a la de para cantar. La respiración, el control del aire y la flexibilidad del registro influyen directamente en la manera en que las frases se construyen y se encadenan. El intérprete debe gestionar estos aspectos de manera consciente en un adecuado manejo energético del soplo, para sostener líneas melódicas extensas y coherentes, evitando que las necesidades técnicas en el flujo del aire, interrumpan el discurso musical.

Asimismo, el fraseo se manifiesta como un elemento clave en la comunicación con el público. A través de un fraseo claro y bien articulado, el intérprete guía la escucha, resaltando puntos de tensión, reposo y transición. Esta claridad discursiva no solo facilita la comprensión formal de la obra, sino que potencia su impacto expresivo, permitiendo que la música “hable” de manera directa y significativa. Las personas intérpretes cumplimos una función esencial de comunicadores. Debemos enfatizar en la claridad de lo que hacemos para transmitir la música con efectividad, ojalá sin la necesidad de grandes explicaciones teóricas, técnicas, históricas o de otras índoles musicológicas.

2.3 EL INTÉRPRETE–COMPOSITOR: CONVERGENCIA DE PRÁCTICAS

La figura del intérprete–compositor ocupa un lugar particular dentro del pensamiento musical, al integrar de manera orgánica dos dimensiones tradicionalmente separadas. En este perfil, la interpretación y la composición no se presentan como actividades independientes, sino como prácticas complementarias que se retroalimentan constantemente. Desde esta perspectiva, el análisis del texto musical adquiere una profundidad particular. El conocimiento de los procesos compositivos permite una lectura más detallada de la obra, facilitando la identificación de relaciones formales, gestos estructurales y estrategias discursivas. Esta comprensión influye directamente en la construcción del fraseo y en la

articulación del discurso interpretativo. A su vez, la experiencia interpretativa incide de muchas maneras en el acto de componer.

En mi caso, teniendo contacto directo con el clarinete, con el cuerpo percibiendo su función en la producción del sonido, esto provoca mayor conciencia idiomática de la escritura instrumental, y así responder de manera más precisa a las posibilidades expresivas y técnicas del intérprete y las limitaciones de su instrumento. En este sentido, la composición se nutre de la práctica performativa, generando un lenguaje musical que surge en el entendimiento desde la experiencia sonora concreta. La dualidad del intérprete-compositor proporciona una ventaja particular: su conocimiento profundo del lenguaje compositivo. Esto permite realizar elecciones interpretativas informadas, que pueden incluir algunas variaciones como cambios en la articulación u ornamentación libre. Según Small (1998), “hacer música es, en realidad, una forma de participar en una creación colectiva, más que una mera ejecución” (Small, 1998: 9). Esta doble conciencia no impone arbitrariamente, sino que enriquece el discurso sonoro desde una posición estética reflexiva. Comprender el contexto histórico, las intenciones expresivas del compositor y la lógica interna de la obra es fundamental para una apropiación legítima.

La convergencia entre interpretación y composición se manifiesta también en la concepción de la obra musical como un proceso abierto. Para el intérprete-compositor, la partitura no representa un punto de llegada definitivo, sino una instancia dentro de un continuo creativo que se completa en la ejecución. Esta visión favorece una relación flexible con el texto musical, en la que la apropiación, el fraseo y la construcción del discurso se convierten en herramientas centrales de la práctica artística.

Desde la composición, el proceso creativo pretende llegar al desarrollo de una voz personal, en la cual las obras se convierten en el reflejo de una identidad artística construida a lo largo del tiempo. Este recorrido supone un dominio progresivo de las herramientas teórico-musicales y concepciones estilísticas, así como una comprensión profunda del lenguaje compositivo y la instrumentación. Cada estilo, cada estética, corresponde a la identidad que la persona quiera poner en contexto conforme a sus necesidades intelectuales y emocionales, y en un mundo tan lleno de objetos, de palabras y significados; crear e interpretar plenamente una obra instrumental lleva consigo la ardua tarea de la reflexión artística, de la profundización de su forma y contenido, para proveer a la obras de una notoria personalidad.

Por lo tanto se apuesta a que uno de los rasgos distintivos de un compositor frente a una obra de otra autoría, es su disposición a incluir elementos improvisados o intertextuales. Esta práctica, común en el jazz y otros estilos, permite expandir el campo de acción del texto original. Aquí, la improvisación no es solo una técnica, sino una filosofía interpretativa. Bailey (1992) sostiene que la improvisación es una forma pura de apropiación creativa, donde el intérprete es también el arquitecto del momento sonoro. También, al realizar un arreglo u orquestación de una obra, el compositor está teniendo una nueva lectura, una forma diferente de la idea original, una manera adaptada o reformada de la pieza que responde a nuevos contextos y planos sonoros, como el caso de la música de Maurice Ravel, que va del piano a la orquesta y viceversa.

El compositor es, naturalmente, un ser adaptativo, que se nutre de la variedad de escenarios y condiciones en las que realiza sus obras. Su experiencia de vida enriquece el proceso creativo, la conciencia artística, la capacidad tan necesaria de comunicarse a través de la música. Así, la madurez con la que se interpreta o se crea una obra depende, entre muchas otras cosas, de la vivencia en sus ámbitos más personales, por lo que normalmente algunas personas se sienten más o menos identificadas con cierto repertorio, con algunos lenguajes o estilos, con composiciones con las que han logrado algún tipo de conexión emocional al estar en sintonía con los sentimientos que provoca esa música. Como se comentó previamente sobre las colaboraciones artísticas, la inspiración mutua entre el intérprete y el compositor es clave para establecer vínculos profesionales que motiven a la producción de nuevo repertorio.

Se puede afirmar que la convergencia de las prácticas de la interpretación y la composición pone en evidencia muchísimos puntos en común, pero especialmente el de la música como forma de comunicación. Así, la figura del intérprete-compositor permite articular de manera coherente los ejes desarrollados a lo largo de este segundo capítulo: la interpretación musical como acto creativo y de apropiación, por medio del texto musical y su fraseo como discurso. Esta confluencia ofrece las bases conceptuales para comprender el recital de graduación no solo como un evento performativo, sino como una extensión práctica del pensamiento teórico aquí desarrollado.

CAPÍTULO 3: REPERTORIO DEL RECITAL DE GRADUACIÓN

Las obras seleccionadas para este recital provienen de distintas regiones del continente americano y representan una diversidad de estilos musicales de raíz folclórica y popular, mayoritariamente estilizados mediante lenguajes compositivos académicos. Todas fueron creadas en el siglo XXI, con la más reciente en 2024. Como excepción a lo anterior, se incluyó la pieza considerada como punto de partida en el repertorio clásico del clarinete del siglo XX: la Primera Rapsodia del francés Claude Debussy.

La compositora y los compositores que integran este programa, por medio de sus obras muestran la gran variedad rítmica y sensibilidad melódica de la música americana, aquella en la que confluyen muchos estilos y estéticas que se siguen fusionando y desarrollando a través del tiempo. Música de salón, aires de blues, swing y jazz latino, homenajes a clarinetistas destacados como Benny Goodman, danzas latinoamericanas, entre otras manifestaciones culturales que ponen en evidencia la riqueza mestiza de nuestra región.

Retomando la idea de la dualidad entre interpretar y componer, el versátil músico Paquito D' Rivera (n. 1948), nos ha legado una hermosa sonata para clarinete y piano, tal como él le llama formalmente. A través de su obra hace un recorrido por algunos aires que han inspirado su carrera como músico académico y jazzista, en una simbiosis que va desde el swing de las grandes orquestas populares estadounidenses, hasta el son de su natal Cuba, y especialmente un homenaje a su compatriota; el pianista y compositor Ernesto Lecuona (1895-1963) cuyas originales Gitanerías muestran la influencia de la música española.

Claude Debussy (Francia, 1862–1918)



3.1 PREMIÈRE RHAPSODIE (1910)

La *Première Rhapsodie*⁹ para clarinete y piano (u orquesta) de Debussy, es una de las obras más refinadas y representativas del repertorio para el instrumento en el siglo XX. Compuesta para los exámenes finales de la cátedra de clarinete del Conservatorio de París, a pedido de su director Gabriel Fauré.

A diferencia de otras piezas de concurso, esta obra fue concebida como un verdadero poema musical. La escritura del clarinete explora una amplia gama de colores, dinámicas y matices expresivos, en una línea exquisita que privilegia la libertad y la fluidez sobre la demostración virtuosística. La obra destaca por su lirismo, sus atmósferas cambiantes y sus drásticos cambios de carácter, donde cada frase parece surgir como una respiración natural del instrumento. Su lenguaje armónico, caracterizado por las modulaciones sutiles, los acordes paralelos y la ambigüedad tonal, es típico del estilo personal del compositor, por lo que se puede considerar una obra representativa de su madurez creativa. En su versión orquestal de 1911, amplifica y explota las sutilezas tímbricas y refuerza la interacción entre el solista y el ensamble.

⁹ Debido al previo abordaje interpretativo de la obra, en esta sección se desarrolla brevemente una manera de guía de información y apreciación.

La estructura de la obra es libre, aunque puede percibirse un esquema bipartito. La primera sección es de carácter contemplativo y evocador, con frases amplias que emergen y se disuelven en un ambiente sonoro de gran delicadeza. La segunda parte, más animada, desarrolla motivos rítmicos con mayor energía y despliega la agilidad del clarinete en pasajes de brillo y ligereza, sin perder nunca el refinamiento poético que define la obra.



Viviana Danón (Argentina, n. 1972)

3.2 ZAMBA (2021)

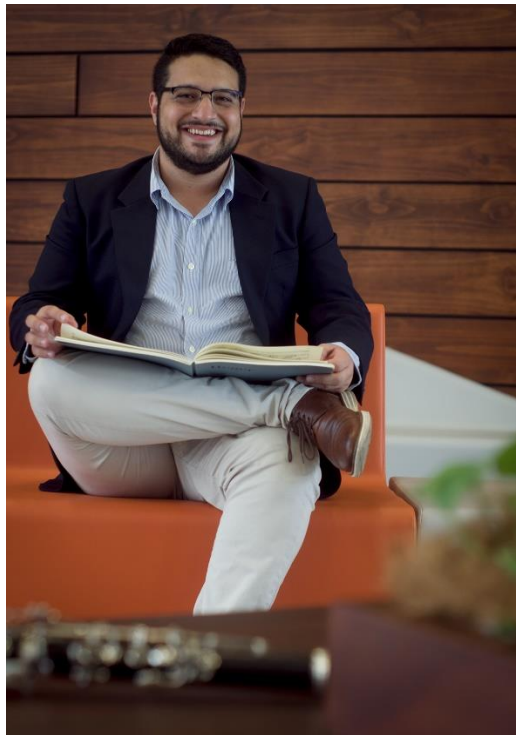
La *Zamba* para clarinete y piano, de la pianista y compositora argentina Viviana Danón, nació a partir de una melodía de raíz folklórica, inspirada en el aire melancólico y pausado de este género argentino. Desde sus primeras ideas, la obra busca captar no solo el ritmo característico de esta danza, sino también su carga expresiva y su dimensión afectiva, cercana a la canción popular. La estructura formal y el patrón rítmico se amoldan con naturalidad al modelo de la zamba-canción, género en el que la línea melódica adquiere un papel protagónico y donde el acompañamiento, lejos de ser meramente funcional, colabora activamente en la creación del clima poético y narrativo.

El carácter nostálgico de la pieza se expresa a través de un fraseo largo y flexible, que remite a la voz humana y a la cadencia del canto tradicional. El clarinete, con su timbre cálido y cambiante, aporta una cualidad de dulzura y misterio que enriquece la expresividad del discurso. Su sonido se funde con el piano en un diálogo íntimo, donde ambos instrumentos

alternan roles de melodía y acompañamiento, evocando el intercambio entre canto y guitarra típico del folclore del noroeste argentino.

Aunque la obra está situada en una estética popular, su tratamiento armónico y su desarrollo formal revelan una sensibilidad contemporánea, que busca trascender el ámbito del folclore literal para situarse en un espacio de evocación y memoria. En ese sentido, la pieza puede entenderse como un puente entre la tradición y la creación personal, donde lo popular se resignifica a través del lenguaje.

Desde la perspectiva interpretativa, la apropiación del texto requiere una comprensión del gesto rítmico propio del género, sin caer en una ejecución estilísticamente rígida. El fraseo se convierte en un recurso esencial para mantener la fluidez del discurso y para resaltar los puntos de inflexión expresiva. La obra invita al intérprete a construir un discurso íntimo, donde la memoria cultural se manifiesta de manera implícita a través del sonido.



Sergio Delgado (Costa Rica, n. 1993)

3.3 DANCE ON (2020)

Dance On para clarinete y piano, es una obra del clarinetista y compositor costarricense Sergio Delgado, en la que confluyen elementos del lenguaje académico contemporáneo con gestos y giros melódicos propios de la tradición musical latinoamericana. Inspirada en ritmos característicos como el danzón y el son. La pieza no busca reproducir de manera literal las formas populares, sino más bien releerlas y estilizarlas desde una perspectiva artística que integra la libertad expresiva del clarinete con una escritura pianística rica en texturas y color.

Desde los primeros compases, la obra plantea un juego rítmico constante entre ambos instrumentos: síncopas, desplazamientos acentuales y patrones contrastantes que evocan el pulso vital de las danzas caribeñas y afroantillanas. No obstante, estos elementos aparecen transformados por un tratamiento armónico y formal de clara raíz académica, donde la modulación, la variación motívica y el uso de acordes expandidos contribuyen a construir un discurso musical coherente y sofisticado. El clarinete asume un papel protagónico, desplegando líneas de gran flexibilidad melódica que alternan momentos de lirismo introspectivo con pasajes de virtuosismo rítmico. El piano, lejos de limitarse a un rol de acompañante, interviene como un interlocutor activo, amplificando la energía danzante y aportando una base rítmica-armónica sólida, a veces celestial y transparente, a veces terrenal y percusiva.

En *Dance On*, la danza no se presenta como un fin en sí misma, sino como una metáfora del movimiento y la transformación. La obra alude al dinamismo de la identidad latinoamericana contemporánea, en la que lo popular y lo académico, lo local y lo universal, dialogan de manera orgánica. Así, el danzón y el son —símbolos del mestizaje cultural— son reinterpretados en un contexto de cámara que invita tanto a la escucha analítica como a la emoción corporal del ritmo. Con su energía vital y su refinamiento formal, la obra se inscribe en una línea de creación que mantiene la posibilidad de una música latinoamericana contemporánea abierta al diálogo entre tradición y modernidad, entre el cuerpo que danza y la mente que reflexiona.

Como compositor–intérprete, la apropiación del texto musical en *Dance On* adquiere una dimensión particular. La interpretación se concibe como una extensión del pensamiento compositivo, en la que el fraseo, la articulación y el control corporal son determinantes para

la transmisión del carácter danzante de la obra. La ejecución exige un alto grado de conciencia rítmica y una expresión corporal activa que refuerce el impulso del discurso musical.

Sebastián Cardona-Ospina (Colombia, n. 1992)



3.4 EL RÍO ERA OTRO AMIGO (2024)

Comisionada y dedicada a Sergio Delgado

En palabras del compositor:

El río era otro amigo nace de un recuerdo, pero no pretende ser autobiográfica. Es, más bien, la evocación de un escenario—una historia contada desde la distancia—inspirada en aquellos días de aventura junto a mis amigos y el río que solíamos visitar. La obra abre con un gesto firme y decidido, como quien se presenta desde la vejez alcanzada. (Pueden imaginar a un anciano alrededor del fuego, dispuesto a contar una historia a los niños): “Este soy yo ahora, después de muchas otras aventuras... pero permítanme contarles una vieja historia.” -Esto va hasta el compás 20-. Lo que sigue es un mundo sonoro más cantáble, contemplativo y folclórico, en el que el clarinete y el piano reviven la inocencia de la juventud y las misiones imaginarias que, en su momento, parecían tener la gravedad de un destino. El discurso musical transita entre lo ligero y lo conmovedor, entre lo lúdico y lo agitado, hasta desembocar en un final que nos devuelve al presente: a la escena del anciano, el fuego y los niños —cerca del compás 346—, cuando el narrador, con una sonrisa, concluye: “Esa fue aquella historia.”

La obra *El río era otro amigo* propone una aproximación poética y contemplativa al discurso musical, inspirada en imágenes de la naturaleza y en la experiencia personal del compositor. El título sugiere una relación íntima con el entorno, que se traduce en una escritura de carácter introspectivo y de gran riqueza expresiva. Desde el punto técnico, la obra se caracteriza por un uso flexible del tiempo y por la exploración de distintos registros del clarinete, generando contrastes tímbricos que evocan paisajes sonoros cambiantes. La forma se desarrolla de manera orgánica, privilegiando la continuidad del discurso sobre la segmentación estructural explícita.

Como en la mayoría de obras musicales, esta demanda una escucha atenta y una gestión cuidadosa del fraseo y la respiración, pues debe contar una historia. La apropiación del texto implica construir un discurso narrativo en el que cada gesto sonoro adquiere un peso expresivo particular. El intérprete se convierte en mediador entre la imagen poética sugerida y su materialización sonora, reforzando el carácter discursivo de la interpretación.



Paquito D' Rivera (Cuba, n. 1948)

3.5 THE CAPE COD FILES (2009)

The Cape Cod Files para clarinete y piano fue compuesta en 2009 por el músico cubano Paquito D'Rivera, figura emblemática del jazz latino y de la música académica contemporánea de raíz afrocaribeña. La obra sintetiza la versatilidad estilística y el bagaje del artista, quien transita con naturalidad entre el jazz, la música popular y la música de concierto, en un ecléctico discurso de gran atractivo.

Cada movimiento ofrece una mirada distinta sobre la identidad musical americana, explorando la fusión entre el virtuosismo clásico y el ritmo contagioso del Caribe y América del Sur. Es una obra vibrante y dinámica, donde el clarinete despliega toda su expresividad —desde el canto melódico hasta el ritmo danzante—, y en la que confluyen las múltiples identidades sonoras del continente americano.

La escritura musical se caracteriza por una fuerte presencia rítmica, contrastes de carácter marcados y un uso expresivo del fraseo, que remite directamente a prácticas interpretativas provenientes del jazz y la improvisación. Aunque la obra está plenamente notada, su ejecución exige una actitud interpretativa flexible y una comprensión profunda del swing y del pulso interno a través de diferentes claves rítmicas.

En esta obra, se requieren muchas herramientas técnicas fundamentales para la ejecución musical, para dotar a la obra de vitalidad y autenticidad expresiva. En este sentido, *The Cape Cod Files* encarna de manera ejemplar la convergencia entre composición e interpretación que atraviesa el eje conceptual de esta monografía.

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de esta monografía pude tomar conciencia sobre mis prácticas artísticas profesionales, acciones que he realizado por años pero que nunca me había cuestionado desde la perspectiva del análisis reflexivo.

El objetivo general de realizar un análisis reflexivo sobre la interpretación desde la propia visión como clarinetista y compositor se cumple al evidenciar que la práctica interpretativa constituye un espacio de pensamiento artístico consciente. A lo largo de mi proceso de aprendizaje en esta maestría y desde la realización de este trabajo, fue posible problematizar acciones interpretativas que tradicionalmente se asumían como automáticas, reconociendo que toda interpretación implica decisiones estéticas, técnicas y discursivas. Esta reflexión permitió comprender la interpretación musical no solo como ejecución instrumental, sino como una práctica creativa y reflexiva que articula experiencia, conocimiento y posicionamiento artístico.

En relación con el primer objetivo específico, desarrollar el concepto de texto musical como una visión profunda de la partitura, se concluye que la partitura no debe entenderse como un objeto cerrado ni como una serie de instrucciones literales, sino como un texto abierto a la interpretación. Su lectura exige una comprensión que integra aspectos técnicos, teóricos, históricos y estilísticos, permitiendo al intérprete acceder a niveles más profundos de sentido musical. Desde esta perspectiva, el texto musical funciona como un punto de partida para la construcción del discurso sonoro, y no como un límite para la creatividad interpretativa.

Respecto al segundo objetivo específico, referente a establecer la apropiación creativa como práctica artística, se concluye que la apropiación del texto musical es un proceso necesario para una interpretación consciente y significativa. Esta apropiación no contradice la noción de fidelidad, sino que la redefine, desplazándola de la literalidad hacia la coherencia estética y discursiva. El artista, especialmente desde la figura del intérprete-compositor, asume un rol activo en la resignificación de la obra, construyendo un discurso propio a partir del texto musical y su experiencia artística.

Finalmente, en relación con el tercer objetivo específico, acerca de vincular el repertorio del recital final con los conceptos e ideas desarrollados en este trabajo, se concluye que el

repertorio seleccionado funciona como un espacio práctico de validación de los planteamientos teóricos. Las obras interpretadas permitieron materializar conceptos como texto musical, apropiación creativa, fraseo y toma de decisiones estéticas, evidenciando que la interpretación es un acto performativo donde teoría y práctica convergen. De este modo, el recital final no se presenta únicamente como una instancia evaluativa, sino como una extensión del proceso reflexivo desarrollado en esta monografía.

En conjunto, estas meditaciones finales permiten afirmar que la interpretación musical, entendida desde una perspectiva reflexiva, se configura como una práctica artística integral en la que el intérprete produce sentido, conocimiento y discurso musical. La articulación entre análisis teórico, experiencia interpretativa y práctica performativa reafirma la validez de la investigación artística como un medio legítimo para comprender y desarrollar el quehacer musical.

Desde una reflexión más personal sobre mi quehacer artístico planteo lo siguiente:

El lenguaje musical es un complejo idioma que requiere de una guía adecuada desde los primeros años de formación, pues la lectura de las partituras suma profundidad a medida que se avanza con el instrumento y con la práctica de la ejecución musical. Es decir, la interpretación de una obra con suficiente conciencia y madurez, exige un alto nivel de comprensión del texto musical, aunado a los conocimientos teóricos e históricos que nos ayudan a reproducir una idea desde la concepción estética del arte.

La interpretación musical se configura como un acto esencialmente creativo que permite al instrumentista trascender la partitura para construir un discurso sonoro que se renueva y se reinventa en cada ejecución. Lejos de entenderse como una reproducción mecánica del texto escrito, la interpretación supone una apropiación consciente de la obra, en la que el intérprete activa el potencial expresivo de la partitura desde su experiencia, su corporalidad y su comprensión. En este sentido, la música no precede a la interpretación como una entidad fija, sino que nace en ella, en el acto mismo de ser ejecutada y escuchada.

Dentro de este marco, la figura del intérprete-compositor adquiere una relevancia particular, ya que su doble condición favorece una relación más profunda y reflexiva con el texto musical. Esta posición le permite ir más allá de la obediencia literal a la partitura para

desarrollar una conciencia de pensamiento artístico, en la que la creatividad no se opone a la fidelidad, sino que la redefine. El intérprete-compositor establece así una apropiación del texto que se sustenta en la coherencia estética y discursiva, más que en la simple exactitud de lo escrito.

Desde esta perspectiva, la interpretación musical puede y debe ser entendida como una forma de investigación artística. El intérprete no actúa únicamente como un comunicador del texto musical, sino como un productor de sentido y de conocimiento que, a través del acto performativo, explora, cuestiona y resignifica la obra. La interpretación se convierte entonces en un espacio de indagación donde cada decisión sonora constituye una hipótesis estética puesta en práctica.

La noción de fidelidad, en consecuencia, deja de definirse por la literalidad de la partitura para construirse desde la comprensión profunda del texto musical en un plano estético y discursivo. Ser fiel a una obra implica reconocer su lógica interna, su contexto y su intención expresiva, y responder a ello mediante decisiones interpretativas coherentes y conscientes. La fidelidad se manifiesta así como una relación activa entre intérprete y obra, y no como una sumisión pasiva al texto escrito.

Mirar la música como acción —como algo que sucede al hacerla— permite comprender su naturaleza dinámica y situada. La obra musical no existe plenamente como objeto aislado, sino como acontecimiento que se realiza en la interpretación. En este proceso, el fraseo adquiere un papel fundamental, ya que a través de él se articula el pensamiento musical y se organiza el discurso sonoro. El fraseo se convierte en el medio mediante el cual el intérprete se posiciona estéticamente, dando forma al tiempo, al sentido y a la dirección del discurso musical.

En síntesis, la interpretación no solo da origen a la música, sino que también trasciende el pensamiento musical entendido como estructura previa o abstracta. En el acto interpretativo convergen técnica, conocimiento, creatividad y reflexión, generando una experiencia musical viva y significativa. De este modo, la interpretación se afirma como un espacio privilegiado de creación y pensamiento artístico, donde la música se construye, se transforma y adquiere sentido en el instante mismo de su realización.

REFERENCIAS

- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press
- Boulez, P. (1986). *Orientations: Collected writings*. Harvard University Press
- Clifton, T. (1983). *Music as heard: A study in applied phenomenology*. Yale University Press, pp. 20-32
- Cook, N. (2001). *Between process and product: Music and/as performance*. Music Theory Online
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Craft, R. (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Alianza Música.
- Croft, J. (2015). *Composition is not research*. Tempo
- Dahlhaus, C. (1983). *Fundamentos de la historia de la música*. Alianza Editorial.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.
- Harnoncourt, N. (1988). *El diálogo musical: Pensamientos sobre la música antigua y su interpretación*. Alianza Editorial.
- Harnoncourt, N. (1982). *La música como discurso sonoro*. Acantilado.
- Károlyi, O. (1995). *Introducción a la música del siglo XX* (P. Sarmiento, Trad.). Alianza Editorial. (Ed. original publicada en 1965)

Kurtág, G. (2009). *The sayings of György Kurtág* (J. Bálint, Ed.). Eötvös Péter Foundation.

Martínez Ulloa, J. (2010). *La obra de arte musical: Hacia una ontología de la música* [Tesis de maestría, Universidad de Chile]. Repositorio Universidad de Chile.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/11822>

Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Akal, pp. 60-66

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music* (C. Abbate, Trad.). Princeton University Press.

Nichols, R. (2001). *Vida de Debussy*. Cambridge University Press. pp. 40-52

Pérez, Y. (2024). *Más allá del texto musical: Sentir e interpretar conscientemente*. Editorial UCR.

Rink, J. (Ed.). (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge University Press, pp. 5-42

Rink, J. (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.

Ross, A. (2009). *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral.

Shneerson, G. (1989). *Artículos sobre música contemporánea*. Editorial Arte y Literatura.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, 2-10

Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.

Weston, P. (1971). *Clarinet virtuosos of the past*. London, Robert Hale Ltd. pp. 20-24