

**ANALISIS FORMAL DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DEL
COMPOSITOR COLOMBIANO DIEGO VEGA.**

LUISA VICTORIA BUITRAGO VILLAMIZAR.

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES-DEPARTAMENTO DE MUSICA
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTA D.C
2013.**

**ANALISIS FORMAL DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DEL
COMPOSITOR COLOMBIANO DIEGO VEGA**

LUISA VICTORIA BUITRAGO VILLAMIZAR

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO
MAESTRA EN MUSICA CON ENFASIS EN INTERPRETACION DEL
CLARINETE**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES-DEPARTAMENTO DE MUSICA
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES.**

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	4
Primer movimiento.....	6
Segundo movimiento.....	12
Tercer movimiento.....	16
Conclusiones.....	18
Bibliografía.....	20

INTRODUCCIÓN

La sonata para clarinete y piano del compositor colombiano Diego David Vega, fue compuesta en el año 1990, y estrenada por el clarinetista Héctor Pinzón y la pianista Radostina Petkova.

Esta sonata mezcla distintas formas de composición, tal como el autor lo dice, los ritmos colombianos como el bambuco, se funden dentro de sonoridades aumentadas clústers cromáticos y cambios de métrica que generan nuevos colores y ambientes dentro de la forma clásica de la sonata. Así como este compositor colombiano pone elementos típicos del folklore de su país, otros como Ginastera, Revueltas y Villalobos también lo hacen.

El manejo del ritmo es parte fundamental en el desarrollo de la pieza, los constantes desplazamientos, las hemiolas, y la mezcla de métricas, generan gran fluidez y aceleración en el discurso musical, se expone claramente el ritmo del bambuco colombiano y a partir de esta estructura rítmica y melódica, se van generando los desplazamientos antes mencionados.

La forma es como el de la sonata del clasicismo, aunque hay superposición de temas y una armonía mucho más cercana al dodecafonismo, se diferencian claramente la exposición, el desarrollo, la reexposición y la coda, cabe mencionar que los materiales desarrollados en estas partes son muy parecidos aunque los temas presentan cambios en la métrica y/o en la melodía.

El principal elemento de la música colombiana presente en mi trabajo es el ritmo. De hecho, su desarrollo es una de las fuentes de complejidad y de cercanía al oyente. Transformados, estos ritmos son perfectamente compatibles con los más sofisticados juegos armónicos y melódicos, y pueden generar texturas que usualmente se asocian solo a la música contemporánea. (Vega, Diego).

Diego Vega al igual que lo hace Stravinsky en sus obras, toma formas, células melódicas o armónicas de la tradición y los utiliza para construir con ellas discursos diferentes de aquellos en los que funcionaban originalmente. Stravinsky incorporaba en sus obras, formulas y esquemas compositivos extraídos de las danzas rusas. Algunos compositores han alterado el lenguaje popular, tal como lo hizo Diego Vega en esta sonata, mediante la experimentación lingüística propia de este siglo, han hecho una síntesis entre el folklore y la música culta. "Toman elementos folclóricos como base de sus experiencias sonoras gracias a elementos de la música popular, rejuveneciendo el propio vocabulario musical" (Fisherman, Diego, 1998).

El conocimiento y la revalorización de la música folclórica tuvieron gran importancia para la producción de la música culta durante la mitad del siglo XX. Esta nueva

tendencia fue iniciada por Debussy, Ravel, seguidos por Stravinsky y Falla, y de manera más sistemática Janacek, Kodaly y Bartók. Anton Webern planteó una revolución, en el que todo desarrollo de una obra provenía o parecía provenir de las transformaciones a las que se sometía una serie de sonidos original; la creación de las obras se jugó en el terreno no de la invención de sistemas compositivos sino de la utilización que el propio compositor hiciera de los mismos . Esta revolución planteada por Webern, se evidencia claramente en la sonata para clarinete y piano de Diego Vega, los patrones rítmicos propios de la zona andina, se reinventan y se fusionan con sonoridades propias del siglo XX.

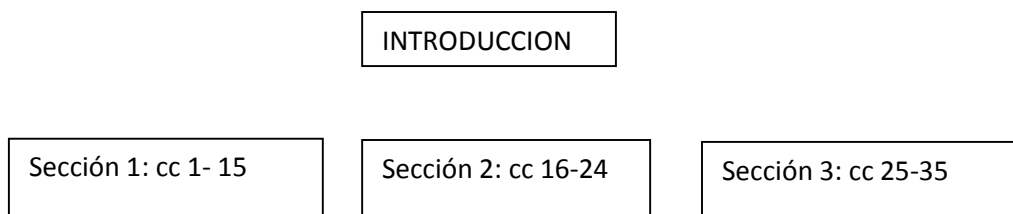
En esta sonata se evidencia una descontextualización y posteriormente una recontextualización de objetos y sonoridades conocidas, el patrón rítmico básico del bambuco, se muestra claramente, pero otras veces se difumina con los acordes aumentados y con las sonoridades cuartal y modal que maneja el compositor.

PRIMER MOVIMIENTO

La música es dirección, transcurre en el tiempo y, aun cuando su apariencia sea de estatismo, siempre se manifiesta con respecto a la expectativa de movimiento. La música, inevitablemente, es transcurso. Podría decirse que es presente continuo o que, por el contrario, no tiene presente. (Fisherman, Diego, 1998).

La anterior definición de música es quizá una pequeña descripción del primer movimiento de la sonata, con una introducción que produce expectativa y anula la temporalidad, unas sincopas que dan dirección y transcurso a los temas y a las melodías.

Este movimiento es sin duda, el más rico en sonoridades y cambios métricos. Comienza con una introducción que va desde el cc.1-35, es aquí donde se exponen los materiales que luego serán desarrollados más adelante, esta introducción tiene tres pequeñas secciones.



Grafica No 1. Seccionalización de la introducción.

Según definición del compositor francés Erik Satie, algunas de las características que integraban el llamado "espíritu nuevo" (hacer pie de página explicando que es el espíritu nuevo), eran la claridad, la simplicidad del lenguaje, las formas musicales definidas sin desarrollos inútiles y las sonoridades penetrantes, aunque Diego Vega no destaca una influencia de Satie en sus composiciones, este "nuevo espíritu" tiene algunas características musicales que son expuestas en este primer movimiento, en la introducción se evidencia la simplicidad del lenguaje, se exponen los temas, que básicamente están contruidos sobre tres notas, y que mediante pequeñas alteraciones van entretejiendo todo el discurso musical. La forma es definida claramente mediante articulaciones en el fraseo y gestos cadenciales que indican que algo ha terminado y que una nueva idea comenzará.

En esta introducción se puede ver una clara influencia de Anton Webern, él trabajaba las sincopas y los silencios de tal forma que transmitía una sensación de cancelación del ritmo, del sonido distribuido casi como puntos en el espacio. Los CC. 1- 15 generan esa sensación en el oyente, hay una cancelación del ritmo, todo fluye dentro de una temporalidad en la que el intérprete dará las direcciones a las frases e ira dándole sentido a aquellas notas que parecen estar allí por azar pero que poco a poco serán la estructura de los temas.

Cada una de estas partes inicia con la nota Fa, en cada aparición la duración de la misma va disminuyendo y se va desplazando.



Grafico No. 2. Cc.1-2, 16-17,25. Desplazamiento del motivo en sus diferentes apariciones.

Cada sección tiene unas características rítmicas importantes, la primera (cc 1-15), tiene un carácter muy *cantabile*, manteniendo la dinámica de *pp* y *ppp* y se construye a partir del acorde de Fa aumentado con novena, la siguiente sección (cc. 16-25) tiene un cambio de tempo con la indicación “rítmico”, aquí se empiezan a ver los desplazamientos, final del cc.16 y principio del cc. 17; este recurso se vuelve reiterativo a lo largo de toda la sección concluyendo con una cadencia en el cc 24, y aumentando el rango dinámico a *mf* y *ff*. La última sección (cc. 25-35), tiene mucho más movimiento rítmico y melódico, la métrica cinco cuartos y doce cuartos, permite generar cierto desequilibrio en los acentos y crear un ambiente de juego, evidenciado en un motorritmo que viene desde el cc. 29 y va hasta el cc.32.

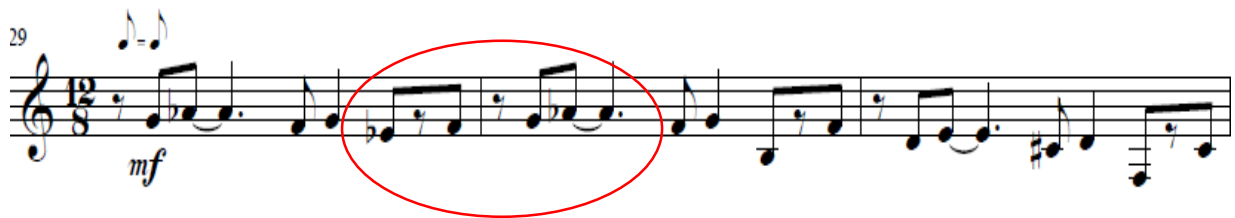


Grafico No. 3. Cc.29-31. Motorritmo basado en los desplazamientos y sincopas.

En el cc.37 el piano hace su entrada realizando el tema con algunas variaciones, la sonoridad de intervalos de cuarta y quinta justa en el bajo y en la melodía, soportan la construcción de una armonía modal, y de unas tensiones y relajaciones que el compositor retoma de influencias contemporáneas como el dodecafonismo. Esta sección (cc.36-43) es un pequeño link que prepara la exposición.

La exposición (44-66), invierte un poco lo que hasta ahora ha sucedido con la pieza, es el piano quien inicia con una pequeña introducción de 5 compases en los cuales muestra muy claramente el ritmo base del bambuco, ya que cada dos compases el piano tiene una sincopa en el bajo, imitando el acompañamiento que hace el tiple en los bambucos tradicionales; el clarinete entra en el compás 49 y expone P , (primer tema) que va hasta el compás 54, donde hay una pequeña variación que se denomina P1 (55-62).

El tema está compuesto por terceras mayores y segundas menores y mayores, el piano enfatiza la sonoridad cuartal mediante los saltos que realiza en la mano izquierda, los continuos desplazamientos rítmicos hacen que se pierda un poco la sensación de una métrica constante y regular ya que los silencios de corchea desestabilizan la organización y la jerarquía de los acentos.

Desde el compás 65 y hasta el 72 hay una sección denominada puente, ya que conecta el desarrollo con la transición; desde el compás 67 el clarinete y el piano hacen un ostinato, que crea una ambiente de calma, el ritmo de bambuco es reiterativo en el clarinete, mientras que el piano de alguna manera rellena los silencios del clarinete, dando como resultado un ritmo compuesto, que será la base del ostinato.



Grafico No. 4. Cc. 65-66. Ritmo compuesto entre el piano y el clarinete.

La transición (cc.72-85), tiene fragmentos rítmicos y melódicos del tema, hay aumentación, transposición y superposición del mismo, aunque el clarinete tiene el mismo tema con algunos ajustes en los compases 72-75, lo que hace el piano es totalmente diferente en cada compás. En los compases 77-79, el acompañamiento tiene algunas características de puntillismo, grandes saltos con valores pequeños, dejan ver una textura mucho más abierta, en donde la distancia de la voces supera la octava, y permite generar nuevas sonoridades. El segundo tema aparece en el compás 88-89, lo que sigue a esto es una transposición con ajustes del mismo; aunque es un tema diferente cabe resaltar que la idea motivica del bambuco nunca se pierde, siempre está presente en el ritmo.

El desarrollo (cc 104-142), es una sección bastante amplia, en donde la combinación de P(primer tema) y S(segundo tema) es evidente, hay mayor aceleración rítmica que tiene como punto máximo la zona climática (cc.109-105), el clarinete es el encargado de dirigir la melodía, ya que es el que tiene notas ascendentes con valores cortos que permiten llevar hacia algún lugar esta pequeña frase que toma partes de S y P y los acelera rítmicamente; por otro lado, mediante saltos del cuarta y quinta el piano pretende evocar sonoridades que fueron expuestas anteriormente, esta sección es quizá la más virtuosa de toda la pieza, por esta razón el intérprete debe conducir muy bien la frase hasta el cc. 116, apoyándose en las síncopas.

En el cc. 116, hay una recopilación de materiales, es una sección un poco estática, el desarrollo de nuevos materiales se da en el cc. 128 Donde aparece el efecto de doble voz generado por los acentos, esto ya había aparecido en los cc.77-78, el mi bemol parece el eje central, por tal razón nunca es acentuado, de él se desprenden

las notas que generan la melodía oculta, aunque hay unísono rítmico entre el clarinete y el piano, es el primero el encargado de realizar el efecto.

La reexposición (cc.143-16-) inicia con un trino, que hace un preámbulo para la aparición del tema tal y como ocurrió en la exposición; hay una superposición de P y S en los cc.152-159, el piano mediante acordes con séptima y aumentados retoma la sonoridad de los primeros compases .En la reexposición, al igual que en el resto de la pieza, la superposición de temas es un elemento que aporta riqueza a la textura, y de cierta manera crea confusión en el oyente, ya que el clarinete no es el único que tiene la melodía, en algunos compases hay algún elemento rítmico-melódico que recuerda los temas de la sonata.

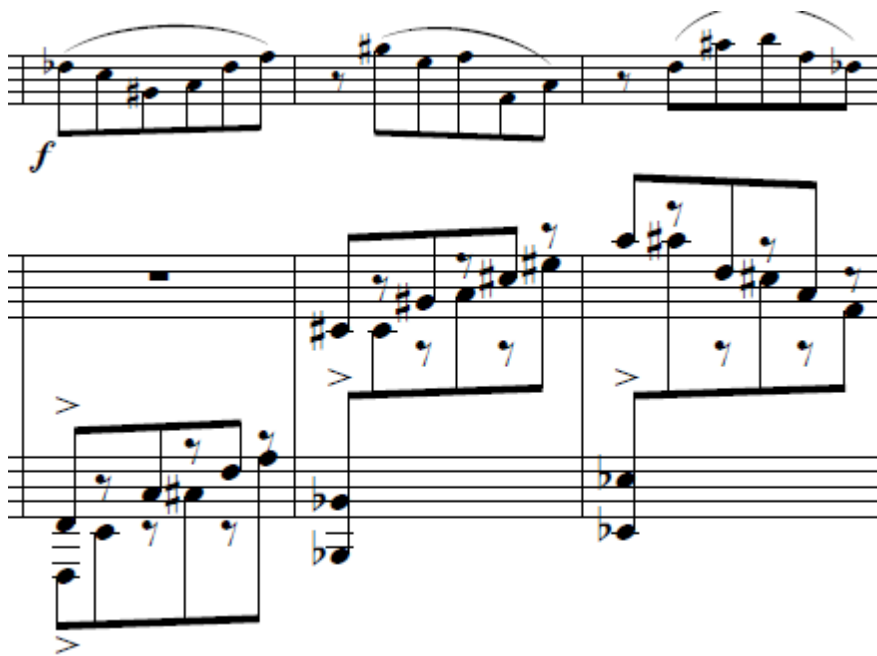
The image shows a musical score for three measures (152-154). The top staff is for the clarinet, starting with a forte (f) dynamic. It features a melodic line with a trill in measure 152, followed by a phrase that is superposed with the piano's accompaniment. The piano part consists of two staves: the right hand plays chords with seventh and augmented qualities, while the left hand plays a bass line with a descending fifth cadence in measure 154. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings.

Grafico No. 5. Cc. 152-154. Superposicion de los temas en el clarinete, y las manos derecha e izquierda del piano.

En el compás 160, el bajo hace un pequeño gesto cadencial (salto de quinta descendente) que auditivamente resuelve toda la tensión armónica que se fue creando en los compases anteriores, sin embargo, la mano derecha sigue moviéndose dando paso a una pequeña CODA (cc: 161-173) en donde el piano tiene una textura muy densa, llena de juegos rítmicos, mientras que el clarinete de alguna forma compensa esto mediante frases largas que nos llevan a un aparente reposo cc. 169, que culmina con un *glissando* en el compás final.

Durante todo este movimiento, el ritmo y los temas tienen un flujo constante, los motivos que fueron expuestos en la introducción son los ejes del movimiento; recursos como la aumentación, la disminución, la transposición, la interpolación y la imitación, son fundamentales dentro del discurso musical. Aunque no podemos hablar de una armonía típica de las sonatas clásicas en donde los ejes eran la dominante y la modulación hacia la relativa menor, si podemos percibir acordes con novena, aumentados, así como una armonía cuartal, todo esto combinado con los

cambios métricos, hacen que este el movimiento tenga un mayor desarrollo melódico rítmico y armónico, contrastando con los otros dos, en donde lo estático y lo simétrico son los aspectos característicos.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Como lo mencionaba anteriormente el segundo movimiento es muy estático, gracias a la indicación de tempo *Adagio*, y al movimiento melódico del motivo, se ve una clara influencia de la escuela de Viena, en donde predominaban los intervalos amplios y expresivos, así como el lirismo, característica importante en las composiciones de Alban Berg, este compositor decía que el sonido era un elemento que debía aparecer desnudo, abriendo la puerta hacia la abolición de la direccionalidad; este planteamiento nos da herramientas para la comprensión y análisis de esta segunda parte de la sonata; los saltos de sexta y séptima generan un rompimiento que es tomado como patrón básico del motivo.



Grafico No. 6. Cc. 1-2, rompimiento de los grados conjuntos en el motivo.

Tiene una forma ternaria y las partes en las que este se seccionaliza son:

PARTE A: CC. 1-29

PARTE B: CC. 31-54

PARTE C: CC54-74

Grafico No. 7. Seccionalización de la forma.

Al igual que en el primer movimiento, el motivo es anacrúsico, pero tiene llegadas claras hacia tiempos fuertes del compás, los saltos generan rompimientos entre las secciones de la frase, sin embargo, por ser elementos inesperados, generan movimientos armónicos y melódicos que crean direcciones y llegadas claras que establecen puntos armónicos estables. Estas llegadas ocurren en los cc: 9, 15, 22, 29, 41, 53, y 68.

El motivo es bastante recurrente dentro del desarrollo del movimiento, los giros melódicos, los cambios en la textura y los cambios de color, sirven como soporte para que las apariciones del motivo jueguen un papel diferente en cada una de ellas, es decir que no siempre la aparición del motivo es lo que más debe destacarse a la hora de la interpretación. En los primeros 12 compases, es necesario mostrarlo claramente al igual que las imitaciones que el piano hace del mismo, después de esta sección, el motivo pasa a ser un complemento melódico del movimiento, a veces ocurren apariciones del motivo en su inversión, estas sirven como puentes para las llegadas a las que se hacía mención anteriormente, ya que los saltos de sexta y séptima aparecen de manera ascendente, dando paso a resoluciones mucho más claras.



Grafico No. 8 Cc.10, 18-19. Importancia de los intervallos de sexta y séptima en la construcción del motivo.

En la primera parte, se inicia un juego pregunta-respuesta entre el clarinete y el piano, es una especie de diálogo constante entre los dos instrumentos en donde el motivo y la transposición del mismo son la base del discurso musical. La imitación y el canon son muy recurrentes dentro de este movimiento, los inicia el piano en el cc. 2 y siempre son a distancia de octava.



Grafico No. 9. Cc. 3-9. Imitaciones a distancia de blanca, que se desarrollan entre el piano y el clarinete.

La sonoridad de este movimiento es mucho más oscura que la del primero y tercero, los intervalos de quinta aumentada y séptima siempre son descendentes y sirven como conectores, por tal razón funcionan como llegadas a los tiempos fuertes del motivo.

Es evidente que en la sonoridad de este movimiento hay elementos característicos de Bela Bartok y Alban Berg, el lirismo se ve en la longitud de las frases, la expresividad de las mismas, la sutileza en la utilización de elementos como las ligaduras, los cromatismos y los cambios armónicos. El compositor busca en el lenguaje modal y atonal, nuevas experiencias sonoras que ratifiquen su propio lenguaje y su propio sello compositivo, es así como se debe reconocer a la música popular como inspiración en la búsqueda de nuevas obras maestras

Stravinsky decía que él, enlazaba sus obras con la tradición, para realizar algo nuevo, de esta manera la tradición aseguraba la continuidad de “aquello” que es creador. Pienso que Diego Vega tomó un poco de estas conclusiones a las que llegó Stravinsky, y las plasmó en esta composición, aunque en este movimiento no son evidentes los ritmos, las formas y las estructuras básicas del folklore, creo que él se basó en la música tradicional del altiplano cundiboyacense para enriquecer su visión compositiva, incluyendo elementos serialistas, armonías cuartales y modales, y reinventando los motivos y las melodías características de la música tradicional colombiana.

La segunda parte de este movimiento, tiene como característica la simplicidad y la transparencia en el desarrollo del motivo, desde el cc. 31 y hasta el 41, el clarinete expone partes del mismo, mientras que el piano lo apoya con acordes y clústers; en el cc. 43 la textura se vuelve un poco más densa, es aquí donde está el clímax del movimiento, hay un contrapunto entre el clarinete y la mano derecha del piano, la nota Si bemol, es muy importante dentro de la construcción de la frase, se encuentra

en los primeros tiempos de los CC. : 43-46, creando tensión melódica y armónica que será resuelta en el compás 49 con la llegada al si bemol.

A partir del compás 50, se genera un nuevo ambiente sonoro, las constantes imitaciones a distancia de octava y de quinta, construyen un diálogo constante entre el clarinete y el piano, es un juego melódico en donde la estaticidad y la calma marcan contrastes con la sección anterior. La coda: cc.69-74, retoma el motivo, sin embargo el acompañamiento del piano ya no está desplazado tres corcheas como en los cc. 3 y 4, ahora entra en el compás 71 en la segunda corchea del mismo.

Esta última imitación funciona como un eco en donde el piano inicia la frase pero es el clarinete quien la resuelve hasta culminar en la cadencia final.

“Solo hay música en la medida en la que yo oigo no sonidos que se suman, sino un devenir y únicamente la música es capaz de revelarme el devenir en la manera sonora ” (Schloezer Boris, Scriabine, Marina 1960). Podría decirse que este planteamiento es de alguna manera lo que sucede en el segundo movimiento de esta sonata, en donde la sucesión de los sonidos es la que revela el discurso musical y cómo estos se entretajan y crean un canal transmisor de emociones, sentimientos y pensamientos. Aunque parezca imperceptible, la sonoridad oscura, la simpleza de los cromatismos y los grandes saltos, hacen que cada frase tenga sentido, las notas no son solos sonidos, cada una de ellas es una pequeña pieza que une la estructura musical; es motivación y responsabilidad del intérprete buscar el papel de cada una de ellas, para esto tendrá la ayuda de las dinámicas, la armonía, el ritmo, y el devenir de la misma música lo llevará en la búsqueda de respuestas.

TERCER MOVIMIENTO

La forma de este movimiento es igual a la del rondo, es un movimiento que contrasta bastante con el primero y el segundo, se mantiene la estabilidad métrica y hay un eje tonal mucho más claro.

La forma de este movimiento se seccionaliza de la siguiente manera:

A CC. 1-12	B CC. 17-26	A CC. 27-32	C CC. 33-62	A CC. 63-68	B CC. 69-74	A CC. 75-82
Exposición			Desarrollo	Reexposición		

El motivo de este movimiento está construido a partir del salto de octava que luego es compensado mediante grados conjuntos descendentes, los saltos de octava sexta y séptima hacen que este movimiento tenga características propias del lenguaje del siglo XX, las diferentes articulaciones y los acentos en tiempos débiles crean una sonoridad percusiva, recurso compositivo desarrollado por Stravinsky en sus grandes obras y en sus tres piezas para clarinete solo, específicamente en la tercera, esta característica es evidente entre los cc. 9 hasta el 15.

The image shows a musical score for measures 10-12. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are bass clefs. The first staff has a melodic line with several notes circled in red. The second and third staves show accompaniment with various dynamics and articulations. The dynamics are marked as *f*, *p*, *f*, *p*, *fp* (with a double slash), *f*, *p*, *f*, and *p*. There are also accents (>) over several notes.

Grafico No. 11 cc.10-12. Juego de articulaciones que generan sonoridades percusivas.

Las frases de este movimiento contrastan mucho con las del segundo, ya que son muy cortas (dos compases), resaltando mucho más la indicación de tempo *presto*.

Durante los primeros 12 compases, se expone el motivo y se desarrollan fragmentos del mismo, la parte B (cc. 17-26), tiene una aumentación rítmica interesante, el refrán se desarrolla por semicorcheas y se seccionaliza en dos partes: cc. 17-21 y cc. 22-26; en la primera, el clarinete es quien desarrolla los materiales, la riqueza en los acentos, los grandes saltos y el contraste entre las dinámicas deben ser aprovechados por el intérprete para crear algo nuevo en las distintas apariciones del refrán el cual es bastante simple en su construcción, pero al incluir elementos como el desplazamiento rítmico y las transposiciones, crean nuevos ambientes sonoros que le dan ligereza al desarrollo de cada parte.

En la parte C (cc. 33-62), el desarrollo del tema toma herramientas de A y B, y las entrelaza con nuevas melodías, en el compás 43 se ve como el salto de octava es la base en la construcción del refrán ya que aparece reiterativamente en esta pequeña sección (cc. 43-46), y aunque no están en los tiempos fuertes del compás, son muy importantes para reiterar la forma rondo y para darle características propias a la obra, ya que como se vio en el primer y segundo movimiento la reiteración de materiales constituye la esencia de la misma.

La textura de este movimiento presenta algunas características del puntillismo, melodías que están en el clarinete y luego pasan al piano, fragmentos de las mismas que no se desarrollan sino que aparecen aleatoriamente durante las distintas partes y segmentos del refrán, hacen que todos los materiales se condensan y creen atmósferas ricas melódicamente, en donde el clarinete y el piano combinan la aparición de motivos con el acompañamiento de melodías.

Este movimiento es bastante sencillo en su construcción, cada refrán tiene motivos muy simples armónica y melódicamente, en donde la octava es la base de dicha construcción y desarrollo como se ha podido ver, el acompañamiento del piano está construido mediante sextas, cuartas y séptimas paralelas, estos movimientos crean sonoridades muy propias del siglo XX, muchos de estos paralelismos generan disonancias que destacan aún más el lenguaje propio del compositor, en donde lo tonal está en un segundo plano, y lo atonal y disonante son lo primordial en el desarrollo de esta composición.

El final de esta obra es un poco confuso, no es un final que cierre de alguna manera el discurso musical que se ha expuesto en los tres movimientos, deja un espacio abierto, en donde el oyente queda a la expectativa de algo más, sin embargo las quintas paralelas que están en el piano en la mano derecha e izquierda generan una especie de llegada, quizá el Do sostenido que no resuelve al Re es el elemento sonoro que deja algo sin culminar, es posible que el compositor así lo haya querido, o sea característica de la obra.

CONCLUSIONES

- Las estructuras musicales presentan una semejanza en su forma lógica con nuestra vida emotiva (Fubini, Enrico.1994) es quizá por esta razón que cada obra tiene segmentos o partes que contrastan, creando un mundo sonoro y/o una historia que se va desarrollando con el devenir de los sonidos. Aunque la sonata de Diego Vega, no tiene una estrecha relación con la música incidental, las características de cada movimiento reflejan la preocupación del compositor por exponer sus ideas y pensamientos frente a la música tradicional colombiana, cada tema o motivo, rompe sistemáticamente con todos los parámetros tradicionalistas, proponiendo la construcción de nuevas sonoridades y ritmos que dan paso a una nueva era en la música colombiana
- Como intérpretes, es importante conocer obras de distintas épocas y estilos, es parte de nuestra labor enriquecer nuestro repertorio, ampliar nuestra visión de la música y de lo que podemos hacer con ella. El mundo está evolucionando y como artistas no podemos ser ajenos a los cambios, debemos evolucionar e ir con las nuevas y distintas corrientes musicales, de esta manera seremos más que intérpretes, seremos artistas con un discurso musical en el cual se evidencien nuestros gustos, experiencias, conocimientos y capacidad para adaptarnos a las distintas corrientes y estéticas.
- Es evidente que la música, al igual que las demás manifestaciones artísticas no puede estar ajena a las nuevas tendencias sonoras; y es interesante ver como esto ha sido generador de importantes cambios, la tecnología ha sido relevante en la aparición de nuevas sonoridades, mezclas y composiciones unidas a las artes plásticas y visuales.
- Aunque la sonata para clarinete y piano está basada en la forma clásica, con tres movimientos uno rápido-lento-rápido, y el ultimo con forma rondó, en donde el refrán tiene las misma apariciones que en el clasicismo, es interesante como el compositor utiliza herramientas del puntillismo, lirismo, expresionismo, y dodecafonismo para darle características propias del siglo XX, y construir un lenguaje que retoma elementos ya establecidos pero que unidos en una forma clásica, dan como resultado una composición interesante e innovadora.
- Cabe destacar el folclore como elemento base dentro de las composiciones de Diego Vega, en esta sonata los ritmos de la zona andina, específicamente el bambuco, son fundamentales en el desarrollo rítmico-melódico de la pieza, aunque es más evidente el ritmo de bambuco en el primer movimiento, en el segundo y tercero aparecen elementos del mismo pero mucho más sutiles,

es quizá esta característica lo que hace que esta sonata sea tan interesante rítmica y melódicamente, las continuas sincopas y desplazamientos rítmicos propios de la música popular, combinados con disonancias, armonías cuartales y modales, hacen que sea una obra innovadora e interesante no solo para el intérprete sino para el oyente.

- A pesar de las transformaciones profundas sufridas por la música, algo ha subsistido en las obras, y es la capacidad de mover sensibilidades, de transmitir y comunicar emociones, sentimientos y mensajes; y aunque el arte este en continua retroalimentación, el acercamiento al público y el alcance que este tiene es lo que realmente hace que esta profesión tenga sentido y que la música no solo se quede en un teatro o una grabación, sino que realmente sea parte importante de nuestra vida.
- Es importante conocer nuestras raíces y reconocer que han sido parte fundamental en el desarrollo de nuestras tradiciones y que a pesar del paso de los años y el desarrollo de nuevas tecnologías musicales, sus ritmos y melodías han sido base para la creación de nuevas sonoridades, no debemos desconocer su importancia en el proceso creador y en la forma en que concebimos la música y lo que ella ha sido para nuestra formación.
- Aunque la música ha sufrido transformaciones importantes, como concepto y como elemento sonoro, lo que realmente ha cambiado es nuestra actitud y capacidad para adaptarnos a nuevos sonidos, a lo que conocemos como disonancia. La actitud del intérprete y del oyente hacia estas nuevas corrientes sonoras es mucho más flexible, la reacción de la audiencia frente a la música contemporánea cada vez es más receptiva y abierta a descubrir nuevas experiencias sonoras.

BIBLIOGRAFÍA

- De Schloezer, Boris Scriabine, Marina. "Los problemas de la música moderna".
- Fisherman, Diego 1990. "La música del siglo XX".
- Fubini, Enrico.1994 "Música y lenguaje en la estética contemporánea". Ed. Alianza.
- Gelves, Bermúdez, Vivian Rocio.2007 "La interpretación musical en la sonata para clarinete y piano del compositor Diego Vega". (consultado el 5 de octubre).
- Kuhn, Clemens. "Tratado de la forma música"
- Revista Cambio, 2009. Música Colombiana Contemporánea: Diego Vega.<http://hiperactivebrain.wordpress.com/2009/01/31/musica-colombiana-contemporanea-diego-vega/> (consultado el 29 de septiembre de 2013).
- Vega, Diego. 1990. Sonata para clarinete y piano.