

INTERPRETACIÓN: CÓDIGO Y MENSAJE EN LAS OBRAS DE CLEMENTE DÍAZ

AURA MARÍA ECHEVERRY ARCINIEGAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ 2018

INTERPRETACIÓN: CÓDIGO Y MENSAJE EN LAS OBRAS DE CLEMENTE DÍAZ

AURA MARÍA ECHEVERRY ARCINIEGAS

Asesor

ALBERTO LEONGOMEZ HERRERA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ 2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado como requisito para optar al título de licenciado en música
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas Artes
Título del documento	Interpretación: código y mensaje en las obras de Clemente Díaz
Autor(es)	Aura Maria Echeverry Arciniegas
Director	Alberto Leongómez Herrera
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018, 66 pg
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Análisis musical, semiología musical, narratología, interpretación, significado, significante, metodología, musicología, pasillo colombiano, vals, emocionalidad.

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone analizar tres obras del maestro Clemente Díaz con el fin de establecer categorías que enriquezcan la interpretación de estas. La desmesurada atención sobre el análisis formal (significado) ha dejado sesgado el contenido emocional que ofrece la música (significante), por tal motivo el objetivo principal de este proyecto es encontrar elementos formales y semánticos -o meta musicales- que permitan el reconstruir la narrativa musical en la interpretación. Así mismo, aportar al pensamiento del intérprete, la importancia que tiene establecer conexión con el componente emocional. Es apropiado confirmar que el complemento de ambas visiones analíticas, enriquecen el conocimiento musical en tanto el músico reconoce el <i>significante</i> y entiende el <i>significado</i>. Por lo tanto, no puede haber un análisis del significado si no se conoce la estructura. Este proyecto replantea la visión del análisis musical y muchos factores que se están dejando en segundo plano. Al analizar la música de Clemente Díaz, quien en su repertorio maneja la música colombiana en la guitarra solista, se destaca la cantidad de herramientas musicales que ella aporta y que vale la pena ser objeto de estudio en la Universidad. Casi siempre los procesos creativos parecen espontáneos y personales; y aunque en realidad lo sean, de esta investigación se puede inferir un proceso metodológico y didáctico de creatividad e interpretación al servicio de los maestros y estudiantes.

3. Fuentes
BLACKING, John. Le sens musical. Traducción al francés de Eric y Marika Blondel. Paris: Les Editions de Minuit, 1980. Cabera J. (2008). Clemente Díaz, algunos apuntes bibliográficos. Páginas de cultura No 1. González, J. (2010). Clemente Díaz: Música para Guitarra/Guitar Works. Manizales: Universidad de Caldas. González, J. (2015). Fundamentos de la Semiótica de la Música, (pp. 383-401). en, De Re Poetica. Universidad de Murcia. González, S. y Camacho, G (2011) Reflexiones sobre Semiología Musical. (pp. 9 – 12). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música. Grabocz, M., & Leongomez Herrera, A. (2012). La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música (Traducción - Alberto Leongomez). Pensamiento Palabra Y Obra, (7). https://doi.org/10.17227/ppo.num7-1430 Leongomez Herrera, A. (2009). La Audición Musical. Pensamiento Palabra Y Obra, (2). https://doi.org/10.17227/ppo.num2-303 López Cano, Rubén. 2007. "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la musica. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico (actualizado junio 2007) www.lopezcano.net (descargado [22/08/2017]) Sans, Juan F: Música y discurso: hacia una semiología de la música, Universidad Central de Venezuela.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL El arte de enseñar, el arte de aprender	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

http://www.academia.edu/2556621/M%C3%BAsica_y_discurso_hacia_una_semiolog%

4. Contenidos

Este trabajo consta de cuatro capítulos repartidos de la siguiente forma: Capítulo I: construcción de la situación problemática, delimitación del tema y objetivos generales y específicos. Capítulo II: referentes conceptuales del análisis formal, la semiología y la narratología de Marta Grabocz. Capítulo III: Bibliografía de Clemente Díaz. Capítulo IV: Análisis formal y semiológico de las obras elegidas, resultados y conclusiones. Todos los archivos de audio de las entrevistas y su respectiva transcripción también están disponibles en el documento.

5. Metodología

Esta es una investigación de tipo cualitativa-descriptiva, ya que apunta a describir procesos y discernir sus componentes. Entre dichos procesos se encuentran el de composición, que se intenta comprender. El cognitivo, que intenta dar cuenta de los contenidos emotivos que crean el tejido narrativo. Y el de interpretación, que se busca profundizar mediante el diálogo entre los enfoques formal y semiótico.

Por lo tanto, es importante saber qué recursos musicales ha involucrado en la música, ayudándonos así -junto con el análisis semiótico- de un análisis formal como herramienta para conocer la estructura, la armonía y la disposición de los elementos en el discurso musical en general.

6. Conclusiones

El cómo interpretar, es uno de los más interesantes dilemas de los músicos; pues este trabajo aporta a los estudiantes de guitarra clásica una visión interpretativa muy clara y práctica de las obras de Clemente Díaz, que pueden servir de guía para estudiantes y profesionales.

A nivel pedagógico esta investigación deja las puertas abiertas para que se siga indagando sobre la significación en la música, pues "hay mucha tela por cortar" y esto es tan sólo una muestra de lo mucho que se puede investigar en una pieza musical.

Aunque es una verdad que la técnica orientada a la perfección enaltece el espíritu; el pedagogo tiene la oportunidad de indagar y reflexionar más allá de la técnica, para encontrar lo que hace la verdadera grandeza de muchos músicos como Clemente Díaz... la emoción.

Elaborado por:	Aura Maria Echeverry Arciniegas
Revisado por:	Alberto Leongómez Herrera

Fecha de elaboración del Resumen:	03	12	2018
--	----	----	------

Resumen

Este proyecto de investigación comprende una propuesta de análisis cuyo objetivo principal es conocer los procesos cognitivos de creación e interpretación de las obras elegidas del maestro Clemente Díaz. Hay una desmesurada atención sobre el conocimiento estructural de la música (análisis formal) por lo tanto, no es encontrar el sentido solamente en un conjunto de sonidos que trabajan de forma armónica, es conocer el proceso de significación que tiene ese sonido en particular. A partir del análisis de las obras elegidas, se puede visualizar, cómo el proceso de creación y el componente emocional que posee cada obra complementan al interprete y pedagogo su visión interpretativa. Este trabajo monográfico deja las puertas abiertas tanto para la autora como para sus futuros lectores frente a la visión musical en cuanto al significado en la música de Clemente Díaz.

Abstract

This research project aims to propose an analysis of the cognitive processes of creation and interpretation of the chosen musical pieces of Master Clemente Diaz. There is wide attention regarding the structural knowledge of music (formal analysis) therefore, the idea of the project is not to assess the harmonic sense of a set of sounds, but to understand the process of the meaning of these particular sounds. With the analysis of the chosen musical pieces it is possible to visualize the creative process and the emotional component that each piece has, and how these components complement the interpret and its interpretive vision. This monographic work leaves the possibility open, both for the author or future readers, regarding the musical vision of the meaning of Clemente Diaz music.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	10
CAPITULO I.....	12
Identificación y delimitación del problema de estudio.	12
1.1Justificación.....	15
1.2 Pregunta de investigación	18
1.3 Objetivos	18
1.3.1 Objetivo General:	18
1.3.2 Objetivos Específicos:.....	18
1.4 Metodología	19
1.4.1 Instrumentos de recolección e información:	20
CAPTULO II.....	21
2. Marco Metodológico-Conceptual	21
2.1Las formas musicales en Clemens Kühn	21
2.1.1 Periodo y Frase.....	22
2.1.2 Forma Lied	23
2.2 Semiología Musical.....	24
La semiótica y la narración de Marta Grabocz	27
2.3 Narratividad y análisis musical	30
CAPITULO III	34
3. Clemente Díaz	34

CAPITULO IV	40
4. Análisis formal de <i>Evocación</i> (Pasillo).....	40
Análisis Armónico	41
Análisis Melódico	43
4.1Análisis Semiótico de Evocación.....	45
4.2 Análisis formal de Vals triste #1 (Vals).....	50
Análisis armónico	50
Análisis melódico	52
4.2.1Análisis semiótico de Vals Triste #1.....	54
4.3 Análisis formal de Recuerdos Payaneses (Pasillo lento)	58
Análisis armónico	58
Análisis melódico	59
4.3.1 Análisis semiótico de Recuerdos Payaneses	61
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA.....	70
Anexos.....	71

Tabla de Gráficos:

Gráfico 1	12
Gráfico 2	29
Gráfico 3	30

Tabla de Ilustraciones:

Ilustración 1	41
Ilustración 2	43
Ilustración 3	43
Ilustración 4	44
Ilustración 5	46
Ilustración 6	46
Ilustración 7	47
Ilustración 8	52
Ilustración 9	52
Ilustración 10	53
Ilustración 11	55
Ilustración 12	56
Ilustración 13	57
Ilustración 14	59
Ilustración 15	60
Ilustración 16	61
Ilustración 17	62
Ilustración 18	62
Ilustración 19	64

Ilustración 20 _____ **64**

Ilustración 21 _____ **65**

Ilustración 22 _____ **66**

INTRODUCCIÓN

“Tocar bien la guitarra” ... Una expresión superflua que toma sentido y rigor artístico en cada sesión con el maestro Edwin Guevara. “Tocar bien la guitarra”, es más que una serie de lecciones; es profundizar en cada pieza musical reflexionando sobre el discurso emocional de la obra. Cada frase debe estimular la sensibilidad musical; cada sonido evocará un sentimiento que conmueve la emoción del oyente. La guitarra cuenta la historia detrás de la partitura. He aquí la inspiración de este proyecto de investigación.

Esta es una propuesta investigativa cuyo objetivo es identificar los contenidos motivicos de las obras escogidas del maestro Clemente Díaz. Dicha identificación se hará a partir de un análisis simultaneo que comprende dos niveles, el sintáctico -significado- y el de contenido expresivo – semiología, [significante]. Se demostrará un periplo emotivo, es decir; comprender que la música tiene un sentido narrativo emocional y que muchas veces se está dejando de lado el sentido humano en la interpretación. Este trabajo busca que en los profesionales de la música no impere la preocupación técnica sobre la humana, configurando músicos que no interpretan si no que reproducen sonidos vacíos y sin vida.

Los análisis surgirán a partir de la descripción de las “estrategias” narrativas, que a su vez hacen parte de los tópicos de la forma musical; tópicos que obviamente evidencian contenidos emotivos, sociales, culturales etc.

La finalidad de este proyecto es entonces exhortar al interprete respecto de la manera en cómo se analiza una obra musical, entendiendo que el análisis formal permite hallar una serie de herramientas que a fin de cuentas se complementa con la narratividad emocional para

comprender de manera holística la música, y no cerrarse a la posibilidad de expresar lo inexpresable a través de la belleza del sonido.

CAPITULO I

Identificación y delimitación del problema de estudio.

Una característica crucial para definir un buen instrumentista es la calidad interpretativa que posee. El intérprete debe generar un discurso musical que logre establecer un contacto sensible con aquel que lo escucha; debe ser más certero en el momento de narrar la historia detrás de cada sonido que cualquier músico en cuya narración sólo se perciba la preocupación técnica.

Cada pieza musical tiene una historia que contar y un trasfondo personal que a la sazón incluye un entorno social que también necesita ser contado.

La técnica debe trabajar a favor de la interpretación, proporcionando herramientas para transmitir los sentimientos en el momento de la composición. Por más simple que parezca, si esa interpretación produce un cambio emocional o afecta a quien lo escucha, se puede decir que esa interpretación es válida, pues se ha ofrecido un momento perfecto de música que alteró la monotonía emocional.

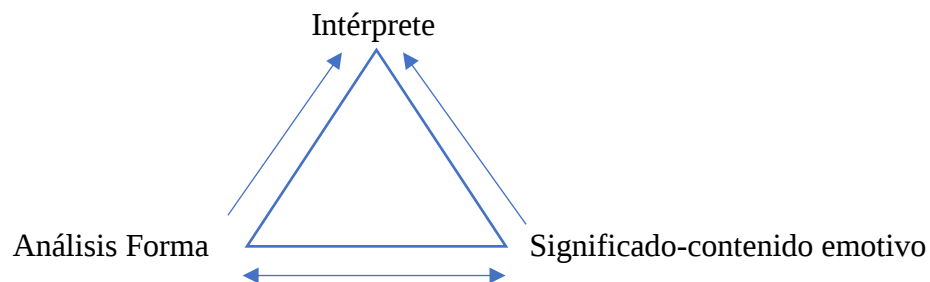


Gráfico 1

Hay dos componentes vitales que el intérprete debe conocer y estudiar en pos de la calidad interpretativa; la comprensión de la forma, clave para entender la lógica constructiva de la pieza, lo que, *grosso modo* se refiere a la estructura formal de la obra; y la comprensión del significado, que viene a ser el contenido emotivo, para que los dos factores se complementen.

En la academia hay un verdadero énfasis en el estudio sintagmático de la música, entonces, se justifica un campo abierto al estudio del significado y así mismo una simbiosis de estos dos conceptos en la interpretación musical. El complemento ideal del pensamiento musical de un intérprete está en la comprensión holística de estos dos conceptos y apropiarlos en su discurso para comunicar el mensaje, de manera que surja un efecto emocional que impacte la natural sensibilidad humana.

El poder fundamental de la música -y el misterio insondable de su escucha- radica entonces, precisamente, en el hecho de constituir un mensaje orgánicamente estructurado en un código de signos de los que sólo presenta al escucha el significante, lo que desencadena en el sujeto el proceso interior de asignación de significado. Con razón es venerada, desde la noche de los tiempos, por su inmenso poder de con-mover, esto es, de producir en el hombre un movimiento profundo de sus estructuras psíquicas. (Leongómez, 2009, p.12)

Un gran ejemplo de sensibilidad humana es la que aflora en el intérprete y compositor Clemente Díaz, reconocido por su sencillez, generosidad y disposición de compartir su conocimiento con cualquiera que así lo requiera. Sus obras son un compendio de emociones en donde la guitarra es simplemente el medio sonoro que cuenta la historia de su vida, de su forma de pensar y de las experiencias muchas veces protagonistas en el discurso musical. Su pensamiento frente a lo “bello” tiene que ver con la sensibilidad interpretativa y el sonido

dulce que logra expresar en la guitarra. Da cuenta de un ser verdaderamente romántico y enamorado de la vida.

Sus obras abren el camino frente a la expresividad romántica en la música colombiana; definitivamente -en palabras coloquiales- hay un largo trecho por recorrer frente a esta discusión. Por otro lado, hay una gran responsabilidad frente a la enseñanza musical, dado que se está influyendo directamente en la emocionalidad humana y todo lo que concierne a la sensibilidad. Dirigir el conocimiento hacia la sensibilidad y a lo que nos hace humanos por medio de la música, es construir sujetos sensibles.

Es importante entonces, en la obra de Clemente Díaz, discernir el contenido emotivo que representan sus composiciones, para así generar más interés en su difusión e integración al repertorio musical en la guitarra colombiana, pues al no conocerse, se está perdiendo un importante aporte del compositor colombiano.

La cantidad de recursos que este compositor propone en la guitarra, enriquece la interpretación; propone formas para expresar emociones, y recursos técnicos aplicables a la guitarra y al intérprete. Conocer el estilo adecuado en la interpretación de la música colombiana con un pensamiento musical, crítico y analítico, del desarrollo de la obra conlleva al entendimiento profundo de las intenciones emocionales que el compositor ha marcado. Hay que recrear sonidos con un sentido humano y no caer en una reproducción mecánica, como si fuéramos sujetos desprovistos de sensibilidad.

1.1 Justificación

El docente está llamado y obligado a reflexionar qué tan asertiva es la educación musical que ofrece en el momento de enseñar un instrumento. ¿importa más, acaso, que se logre una ejecución perfecta o la adquisición de criterios musicales frente a lo que está interpretando? La respuesta lógica a esta pregunta capciosa obliga al maestro a replantear su manera de ver y reconocer la música y su pedagogía; pues su arte y su misión no es simplemente un producto, ni un trabajo; el arte va más allá de lo tangible hasta el límite de lo espiritual; es ésta la verdadera razón de ser del documento que tiene en sus manos.

Estamos en una época donde todo lo perfecto se justifica solamente en el aspecto operativo de la música, por tal motivo hay una constante lucha por ser “el mejor”, en el sentido puramente técnico, competitivo con más criterio comercial que propio, generando una lucha con nuestro propio juicio, aceptando lo que demanda una sociedad que, movida por valores de mercado, no se interesa por lo bello y aquello que revela lo humano, para ofrecer en cambio un “entretenimiento” vacío, una incansable necesidad de ir hacia delante sin detenerse un poco para pensar qué se perdió o qué se ganó. Por tal motivo no podemos olvidarnos de lo realmente importante en la música, de la esencia que ella misma tiene.

Esta investigación apunta a hacer un aporte en la medida en que, al realizar el estudio de las obras elegidas, se acerque a ellas no solamente desde un plano teórico, sino que intente ampliar el panorama buscando conocer a fondo el significado emocional que ellas portan, para comprender la música en su totalidad.

Por lo tanto, no es encontrar el sentido solamente en un conjunto de sonidos que trabajan de forma armónica, es conocer el proceso de significación que tiene ese sonido en particular.

Un verdadero sonido musical es capaz de evocar una sensación que recrea imágenes figurativas, de manera que a través de esa percepción se construye un estado mental.

Este estudio del significado que se hará sobre las obras de Clemente Díaz es siempre vigente, porque, en primer término, no se ha realizado ni se han comprendido sus obras desde este enfoque; tampoco es abundante la documentación sobre el maestro y sus obras.

Del maestro Clemente Díaz se ha lanzado el texto titulado “*Clemente Díaz: música para guitarra*” de Jorge Gonzáles Correa, que es un compilado de su biografía y obras, dirigido a toda la cátedra guitarrística que se interesa en interpretarlas. Vale la pena, entonces, potenciar su música desde este panorama que enriquecerá el pensamiento musical y sin duda brindará herramientas compositivas que puedan ayudarnos a comprender cómo compuso y qué significado tiene su música.

Este trabajo monográfico dejará las puertas abiertas tanto para la autora como para sus futuros lectores frente a la visión musical en cuanto al significado en la música de Clemente Díaz y el género nacionalista; para que se siga investigando y apropiando con más fuerza la semiología y la aplicación conjunta entre el formalismo y la emotividad. Puede darse así el principio de una generación preocupada por entender aquellos procesos meta-musicales que narran la vida propia y sentimientos de un compositor.

Este trabajo se justifica también, por la necesidad de profundizar y reconocer a fondo una manera más acertada de internarse en la interpretación, pues como se ha mencionado anteriormente, el conocer lo que ha inspirado al compositor o la historia de vida que hay detrás de esa simple partitura o melodía, mejora sobremanera la visión de músicos e intérpretes, permitiendo así que la música se acerque a la transmisión del sentido que el mismo compositor le ha querido instaurar en un principio. Se intenta así aportar una reflexión

a una generación de intérpretes que se preocupen por transmitir emociones en la música, y no por practicar una reproducción vacía y sin vida.

1.2 Pregunta de investigación

En las obras elegidas de Clemente Díaz ¿Cuáles son los elementos formales y semánticos -o meta-musicales- que permiten reconstruir la narrativa musical en la interpretación?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General:

Identificar los recursos musicales -en sus aspectos de forma y significado- que utiliza el autor elegido para estructurar su narrativa musical.

1.3.2 Objetivos Específicos:

Descubrir los elementos motivicos musicales que funcionarán como *significantes* en las obras elegidas.

Identificar los contenidos emotivos que funcionarán como *significados*, creando el tejido narrativo en las mismas obras.

Aportar al pensamiento del intérprete, la importancia que tiene establecer conexión con el componente emocional.

Descubrir las herramientas compositivas que permiten al músico expresar un contenido emotivo.

1.4 Metodología

Esta es una investigación de tipo cualitativa-descriptiva, ya que apunta a describir procesos y discernir sus componentes. Entre dichos procesos se encuentran el de composición, que se intenta comprender. El cognitivo, que intenta dar cuenta de los contenidos emotivos que crean el tejido narrativo. Y el de interpretación, que se busca profundizar mediante el diálogo entre los enfoques formal y semiótico.

El enfoque de esta investigación parte así de enfrentar dos perspectivas complementarias sobre las obras escogidas de Clemente Díaz. En palabras de Rubén López Cano la semiótica “es una *interdisciplina* orquestadora de todas las ramas del conocimiento” (2007, p.10) es decir, una ciencia que abarcaría la música desde la significación que ésta lleva, comprendiéndola no solamente desde un plano teórico (tonalidad, melodía, armonía, ritmo), sino desde su construcción de lenguaje, dando cuenta de procesos cognitivos como las sensaciones y las emociones que evoca esa música, la relación entre mente y cuerpo o algún tipo de imagen metafórica correlacionada con el sonido. En suma, es abarcar la música desde diversas percepciones simbólicas, acercándose a la comprensión de todas aquellas situaciones que llevaron a recrearla y plasmarla en una partitura.

Entendiendo *grosso modo* todo lo que abarca un análisis semiótico musical, se pretende estudiar y enfocar las obras escogidas del maestro clemente Díaz avanzando desde el estudio estructura -significante- hacia el significado emotivo que puede contener una línea melódica, un motivo rítmico o sencillamente una nota. Es necesario así mismo identificar el proceso cognitivo en el momento de componer, partiendo desde la influencia contextual del compositor: qué situación personal lo llevó a componer, si se inspiró en alguna imagen o

video, en pocas palabras, qué proceso de creación ha inferido en sus obras para construir el tejido narrativo. Por lo tanto, es importante saber qué recursos musicales ha involucrado en la música, ayudándonos así -junto con el análisis semiótico- de un análisis formal como herramienta para conocer la estructura, la armonía y la disposición de los elementos en el discurso musical en general.

1.4.1 Instrumentos de recolección e información:

- Entrevista a profundidad con el maestro Clemente Díaz donde exploraremos las tres obras, las circunstancias emotivas en las que se encontraba, el contexto en el que vivía, las situaciones familiares, económicas etc.
- Entrevista al maestro Edwin Guevara, intérprete y compositor, quien además es conocedor de las obras del maestro Clemente, con las siguientes preguntas:

¿Qué lo motivó a interpretar la obra de Clemente Díaz?

¿Qué recursos musicales utiliza Clemente Díaz para representar emociones?

¿Qué papel juega la emoción en la composición?

CAPTULO II

2. Marco Metodológico-Conceptual

Este proyecto monográfico parte de dos grandes componentes para realizar el estudio de las obras mencionadas del maestro Clemente Díaz:

El primer componente es la visión formal, para lo que se optó por implementar los conceptos estructurales del musicólogo y teórico alemán Clemens Kühn. El segundo componente es la visión de la narrativa musical y la influencia emotiva que se encuentra en el discurso musical, para lo que se eligió la visión semiológica de la musicóloga Marta Grabocz.

A continuación, se establecerá el concepto de ambos saberes que rigen el cuerpo teórico de esta investigación.

2.1 Las formas musicales en Clemens Kühn

Clemens Kühn en su libro *Tratado de la forma musical* presenta un estudio completo de los conceptos utilizados en el análisis formal, formulando una crítica sobre diversas visiones que han desdibujado el sentido del análisis musical, llevando a categorizar la música en esquemas formulados vacíos y sin vida (Kühn, 1989).

Su estudio reformula la comprensión de las categorías formales, empleando el plano descriptivo que integra las ideas formales en los procesos de las diversas transformaciones históricas del pensamiento, que afectan la sociedad, la estructura y la construcción musical (Kühn, 1989).

Las formas musicales no gozan de una buena fama; han aprisionado en una sistemática cosas que constituyen un curso histórico y las han hecho derivar hacia esquemas alejados de la música; han reducido la música a conceptos sin vida. Dicho en pocas palabras, las formas musicales operan con cascarones vacíos de sentido. (Kühn, 1989, p. 9)

Una de las facetas más importantes que incluye Kühn en el desarrollo de su investigación, es la de brindar un conocimiento completo en cuanto a la exposición de la idea y su esencia principal evidenciada y complementada coherentemente desde la historia y sus procesos. Kühn (1989) afirma: “toda sistematización tiene sus perfidias” (p.11) entendiendo que la forma, tanto vocal como instrumental, no se puede “embotellar” en simples fórmulas.

El estudio de la forma musical concierne al resultado final de una idea, es decir, trata de responder a la pregunta paradójica sobre el por qué la música no se escucha como una simple acumulación arbitraria de ideas, sino que nos regala la sensación de un conjunto de sonidos agrupados coherentemente y compactados, de un “discurso”. Además, no sólo se encarga de agrupar los sonidos, sino que da cuenta de las diferentes partes, diferentes momentos que incluso, se enfrentan entre sí, sin dejar de lado la coherencia y compactando una relación conjunta (Kühn 1989). Cabe anotar que la noción de la forma varía de acuerdo con el pensamiento del compositor, por ello Kühn (1989) reafirma que “La forma musical representa *modos históricos de pensamiento*” (p. 20)

2.1.1 Periodo y Frase

Tanto en el barroco como en el clasicismo es un prototipo sintáctico básico.

El periodo halla su balance equilibrando dos frases, antecedente y consecuente. Entre ambos suman ocho compases dándole a cada uno cuatro ($4+4=8$). Frecuentemente se encuentran periodos de 16 compases manteniendo la misma simetría y concordancia entre

frases. Estas a su vez se dividen en motivos melódicos que frecuentemente son 2 (a, b) y se repiten tanto en el antecedente como en el consecuente invirtiendo la lógica armónica. El antecedente parte de la tónica y llega a dominante, el consecuente de la dominante vuelve a la tónica (T-D, D-T). Evidentemente los motivos b de ambas frases deben ser distintos ya que por el cambio armónico la melodía debe tener un rumbo diferente. Esta relación suspensiva y luego decisiva es lo que da lugar a la sensación de conclusión y relajación al final del periodo.

Esta es la idea formal de lo que se concibe como periodo y frase, sin embargo, no son reglas sino tendencias. Usualmente encontramos cómo distintos compositores en busca de colores y variedad realizan movimientos inesperados. Las variaciones pueden darse en longitud (cantidad de compases) o armónicos, pero manteniendo la relación de pregunta y respuesta, tensión y distensión.

Vemos como las lógicas que maneja tanto el periodo como la frase nos permiten diferenciarlas. Las frases en su concordancia llegan a una conclusión y relajación mientras los periodos buscan una continuidad, conducen a algo más.

Así pues, frase y período descansan en modos de concebir las cosas completamente distintas. Con la igualdad o similitud en el antecedente, la frase aspira en el consecuente a una continuación hacia adelante; el período, con la diferenciación u oposición motivica en el primero, pretende la concordancia complementaria del segundo (Kühn 1989, p.77).

2.1.2 Forma Lied

El Lied alude a una tendencia compositiva instrumental del clasicismo y el romanticismo que puede ser binaria o ternaria demostrando sencillez en su construcción. Generalmente su

forma ternaria es A-B-A siendo B altamente contrastante y buscando volver a la estabilidad de A.

Podemos encontrar también Lied compuesto, como lo sería el Minué-Trio-Minué con forma evidentemente A-B-A donde cada una de sus secciones tiene forma Lied también.

Las formas binarias del Lied son A-B o A-A' los cuales en ocasiones se enfrentan a esquemas ternarios. Aún menos frecuente se encuentra la forma ternaria A-B-C o A-A-B.

2.2 Semiología Musical

En cuanto a su análisis, la percepción de la música se adquiere y desarrolla en gran medida de manera tradicional, es decir, se aprende a dilucidar ciertos códigos que permiten captar la música en su aspecto constructivo y su andamiaje gramatical y estructural.

John Blacking (1980) dice: “la capacidad de base sin la cual no puede existir tradición musical alguna, es aquella de escuchar y distinguir estructuras sonoras” (p.16).

Aunque ha sido un gran aporte al análisis musical, se debe reconocer que muchas veces ese conocimiento queda estancado allí, dado que sólo se dirige al *significante*, dejando de lado el *significado*. Tal y como lo destaca Charles L. Boilés en su trabajo sobre *La semiótica de la etnomusicología*:

Hablando en términos históricos, se ha puesto un mayor énfasis en los aspectos sintácticos de la lengua, mismo que ha dejado algo ensombrecido el estudio de otras dimensiones de la semiótica, y esta tendencia se ve igualmente reflejada en los musicólogos que dedican una atención desmesurada al análisis formal y a las reglas de formación. (Boilés, 1973, p.291)

Subrayando la cita anterior, es un fenómeno que está ocurriendo ciertamente en las academias de formación musical. Y por otra parte, el estudio del significado en música apenas se está consolidando, por lo tanto, se pueden encontrar diversas teorías y muchas vertientes en cuanto a su estudio semiótico.

Para entender el término de la semiología, según el diccionario etimológico, esta palabra viene del griego *semeion* = Signos *logos* = discurso y trabajo. Juan Miguel González Martínez (2015), en su libro *fundamentos de la semiótica de la música* cita a dos grandes pioneros del estudio de la semiología, al lingüista Suizo Ferdinand Saussure (que es considerado el padre de la semiología) quien define a la semiología como la “ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social” y al filósofo norteamericano Charles Sanders Pierce, quien lo llama semiótica y lo define como “doctrina de los signos” (González, 2015)

Así pues, la semiología se encarga de estudiar el significado en los sistemas de signos. Y con referencia a la música, en conjunto con la gramática y la estructura, busca aspectos que ayudan a entender el proceso de creación, interpretación y recepción. (González, 20011)

Trabaja a la par con la lingüística y la musicología, siendo estas, las disciplinas más destacadas en las diversas teorías que han surgido a lo largo del siglo XIX, y que hoy en día, ha abarcado un estudio bastante amplio en conjunto con otras disciplinas como las ciencias cognitivas, la estética de la recepción, la psicología experimental, la hermenéutica y la antropología. (González, 2011) “Su enfoque interdisciplinario ofrece nuevas perspectivas antes no consideradas por la musicología tradicional, e incide con ello en los paradigmas más actuales empleados en el estudio de la música” (González, 2011, p.8)

Sin embargo, el semiólogo Jean Jaques Natiez considera que la semiología no existe, es decir, el suponer la semiología como una ciencia universal es muy prematuro para afirmarlo,

dado que el signo está en todas partes, notoriamente en el lenguaje, pero también en el cine, teatro, música, literatura e incluso en las relaciones humanas. En las investigaciones que se han realizado a finales del Siglo XIX se ha demostrado que aún no se puede considerar una teoría universalmente aceptada que permita entender la semiología como una disciplina compacta (o dicho en las mismas palabras de Natiez) autónoma y homogénea.

De allí la importancia de abarcar el estudio semiológico en un tema específico, como la música, por ejemplo. Afirma que todo estudio semiológico considera a su objeto como forma simbólica, por lo tanto, la forma es toda acción que el ser humano produce, ya sea un enunciado lingüístico o escuchar una pieza musical, observar una obra de arte e incluso un gesto estético, éstos dejan *huellas* materiales, por lo que las formas simbólicas están hechas tanto para quien las produce como para los que la perciben dando lugar al signo. Lo que busca Natiez es demostrar el significado de la música no como un lenguaje, sino como una forma simbólica (Universidad Central de Venezuela. s,f).

Consideró apropiado basar su investigación en el modelo de la tripartición de Molino (1975) esta teoría da cuenta del funcionamiento simbólico de las prácticas y de las obras humanas en general, dividiéndolas en tres dimensiones:

1. Dimensión poietica: Que se refiere al proceso significativo de la creación o producción del emisor (UCV, s.f).
2. Dimensión estésica: Los receptores reconstruyen el significado de la forma simbólica elaborando así múltiples significaciones desde su propia percepción, o sea, los receptores no siempre captan el mensaje que formula el emisor, sino que ellos le dan su propio sentido elaborando *su propia red de significaciones* (UCV, s.f).

3. Dimensión neutra o inmanente: Como se mencionó anteriormente, todas las formas simbólicas dejan *huellas* materiales, por lo tanto, esta dimensión se refiere a esas *huellas* que se manifiestan física y materialmente que pueden ser legibles inmediatamente (UCV, s.f).

Esta tripartición que es la base de su teoría explica entonces, cómo la música tiene diferentes perspectivas (o dimensiones) en la que puede ser analizada, pero esto no quiere decir que estén desligadas una de la otra, más bien, busca comprender holísticamente la música.

El análisis semiótico no anula ningún tipo de análisis, digamos, convencional, sino más bien todo lo contrario. Lo aprovecha en la medida en la que le puede aportar información para entender el fenómeno musical de forma comprehensiva. Desde este punto de vista la función de una semiótica de la música sería la de servir de marco en el que coordinar todos los estudios parciales de la música (históricos, estilísticos, sociales, antropológicos...) proponiendo panoramas conceptuales completos. (González, 2015, p.388)

La semiótica y la narración de Marta Grabocz

La musicóloga y semióloga Marta Grabocz, que en sus incontables estudios sobre la significación en la música se ha preocupado por conocer la relación que hay entre las formas musicales con la narración, en su artículo: *La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música*, escoge definir el concepto de la narratología desde su práctica “clásica”, es decir, la que concierne al modelo estructuralista, dado que su enfoque

investigativo se encuentra enmarcado en esa línea. En los años 60-80 la narratología tenía cuatro tendencias principales, según Nünning y Jean-Marie Schaeffer: (Grabocz, 2012)

Teorías de la *semántica narrativa* (Lévi-Strauss, Greimas, Hénault, Klinkenberg, etc.).

1. Narratología orientada hacia la historia, hacia la *fábula*, esto es, un análisis con predominancia de la sintaxis (Todorov, Pavel, Bremond, etc.).
2. Narratología orientada *hacia el discurso*, estudiando la mediación y las formas narrativas (Genette, Stanzel, etc.).
3. Narratología de tipo *retórico, pragmático o hermenéutico*, apuntando hacia la síntesis (Ricoeur, Labov etc.). (Grabocz, 2012, p.127)

Debido a la variedad de conceptos, ella afirma que es difícil encontrar una definición universal de lo que sería la narratología, pues hay muchísimos modelos y técnicas. Por lo tanto, dada la conveniencia de una narrativa musical, escoge desde diferentes puntos de vista seis visiones sobre de la narratología, de las que se definirán a continuación algunas de ellas:

- Definición general: La narratología (considerada como *el principio organizador de todo discurso*) es “una rama de la ciencia general de los signos – la semiología –, cuyo esfuerzo consiste en analizar el modo de organización interna de ciertos tipos de texto”(Grabocz, 2012).
- Definición “minimal”: Grabocz cita la definición de Marie-Laure Ryan, donde considera que la significación narrativa es el producto de la construcción cognitiva o la imagen metafórica que surge a través del texto (Grabocz, 2012)

- Definición de la estructura narrativa tripartita (o cuatripartita, quinaria) que subraya la dimensión lineal, secuencial: Todorov ofrece una estructura simple con tres partes, estado inicial, transformación y estado final (Grabocz, 2012).

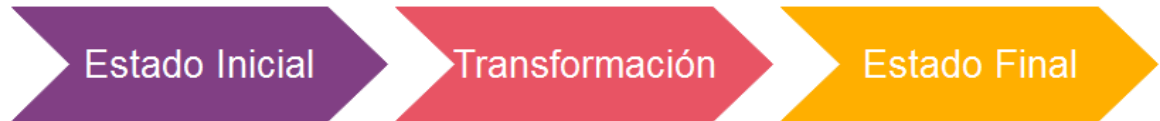


Gráfico 2

Desde otra mirada más compleja propone cinco macro-proposiciones narrativas que se derivan de la estructura simple de tres partes que Todorov describe de la siguiente manera:

El relato ideal comienza por 1) una situación estable 2) que viene a ser perturbada por una fuerza dada. Así 3) surge el desequilibrio y 4) se intenta una acción para establecer 5) un equilibrio nuevo, diferente del primero. (Grabocz, 2012 p. 128-129)

Louis Diger mezcla la estructura simple de tres con las macro-proposiciones:

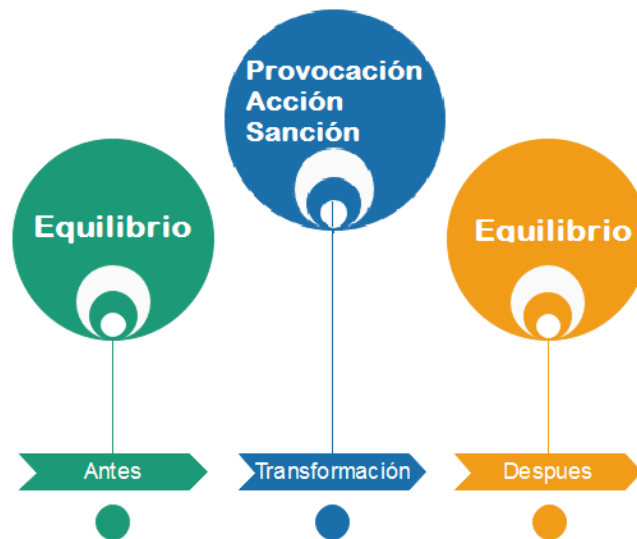


Gráfico 3

Retomando las ideas para concluir, Grabocz afirma los siguientes puntos de acuerdo con la mirada de Paul Ricoeur frente a la interpretación de un relato. “Todo el proceso dramático del relato puede ser interpretado como la inversión de una situación inicial”.

(Grabocz, 2012p.129)

Concerniente a ello toda historia narra un periplo que comprende un inicio, en un punto de equilibrio- Luego se rompe ese equilibrio por causa de un acontecimiento o situación nueva, lo que lleva a la peripecia, es decir, una serie de acontecimientos, pruebas o aventuras que generan un contraste y el suspenso tambaleante de la historia, hasta llegar al restablecimiento del equilibrio en la situación final, en que surge una restauración del orden.

2.3 Narratividad y análisis musical

En contexto con la música y con lo que se ha descrito anteriormente, justamente es esa la propuesta que se pretende aplicar a las obras musicales: Revelar ese esquema oculto, de manera que permita encontrar, a través del sonido, el curso de la narración musical, que da

cuenta de todos esos procesos cognitivos que dieron lugar a la obra en la mente del compositor.

Volviendo entonces a la discusión frente a la “desmesurada atención” sobre el *significante* ignorando así el *significado*, actualmente han florecido nuevos métodos para analizar simultáneamente los dos planos en la obra musical, que es lo que se pretende en este proyecto de investigación. Sin embargo, hay que anotar que hoy en día la terminología de los conceptos que se proponen para comprender estos nuevos métodos es todavía “diversificada y plural”.

Así pues, para definir los *significados* en las unidades musicales, cita a los musicólogos de los países de Europa de los años 70 – 80 en los que utilizan el término de *-entonación-* (Asafiev, Jiránek, Ujfalusy, Karbuusky) donde Ujfalusy habla que en la actualidad el término de entonación corresponde a las fórmulas (Grabocz, 2012), es decir “a los tipos de sonoridades musicales específicas cuyo sentido transmite un contenido humano o social, y que representan caracteres determinados en la urdimbre total de la composición” (Grabocz, 2012, p.131)

Durante todo su trabajo, Marta Grabocz ha desarrollado análisis que se ocupan de diversas formas que abarcan desde la sonata de los siglos XVIII y XIX hasta obras programáticas instrumentales del romanticismo tardío. De igual manera se ha ocupado de obras contemporáneas, en las que ha establecido esquemas para describir el tipo de funcionamiento de la significación y los aspectos narrativos empleados en la música.

Después de exponer diferentes visiones sobre la significación y los procesos narratológicos en música, Grabocz, apoyándose en una primera definición “globalizante” de la narratología general, aquella que habla del “principio de organización interna del discurso y del texto”,

propone denominar *narratividad musical al modo de organización de los significados en el interior de una forma musical*. (Grabocz, 2012)

En este proyecto de investigación utilizaremos las categorías del vocabulario de la semiótica narrativa literaria, con los que Grabocz ha realizado sus análisis, basada en el diccionario semiótico de Greimas y de Courtes. Estos elementos ofrecen diferentes visiones de los significados, que están divididos en tres categorías, a saber: *semas*, *clasemas*, *isotopías*.

- Los *Semas* corresponden a las unidades más pequeñas que describen las funciones y significados, estos corresponden -en el análisis formal- al nivel del motivo y de la figura musical.
- Los *Clasemas* corresponden al nivel del *periodo* o de la *frase musical* de la época clásica y romántica.
- *Isotopías* corresponden, al nivel de la forma, a ciertas figuras y tópicos recurrentes en un compositor o en una época determinada.

Además de emplear estas categorías al análisis de las obras elegidas de Clemente Díaz, se usará el siguiente cuadro semiótico para sistematizar los resultados de la siguiente manera:

SPOSALIZIO/1										
Axe syntagma- tique	1 ^{er} complexe thématique (introduction)									
Fonction structurelle	motto ₁	motto ₂	M ₁	M ₂	Transition (figures de M ₁)					
Mesures	1-2	2-4	5-6	7-8	9-29					
Tonalité cycle de quintes	si myxol. 0	si myxol. 0	ré# phryg. +2	sol# min. +1	sol# maj. +4	fa# min. -1	mi min. -3	do maj. -4	la# maj. -8	mi maj. 0
Indice de tempo et d'expression	et Andante	dolce	mf	ppp, dolciss.	poco	più di moto,		molto rinforz.		
Sèmes ou classèmes	pastoral (cloche)	pastoral (geste)	pastoral (cloche, geste)			figures pastorales				
ISOTOPIE			PASTORALE							
SÉMANTIQUE										

Este cuadro semiótico, pertenece al estudio semiológico de la *sonata en si menor de Liszt*, se puede evidenciar que utiliza diferentes recursos en los que estará implícito el análisis semiológico. En efecto, se visibilizan elementos importantes del análisis formal que le permitió encontrar aquellos motivos cuyo contenido emotivo (*Semas o Clasemas*) se encuentra evidenciado, además de los recursos expresivos que se presentan en la partitura. Para hallar finalmente la *isotopía* que es lenguaje final del compositor, cuyas figuras o tópicos recurrentes definen la narración en su discurso musical.

Así pues, al emplear los recursos descritos anteriormente, se pretende demostrar la importancia de la concepción de un análisis cuyo panorama no desligue los componentes importantes como lo son el código y el mensaje.

CAPITULO III

3. Clemente Díaz

El 5 de agosto de 1938 en la ciudad de Cali, nace un personaje que dejaría huella con sus incontables historias llenas de romance, amor, tristeza, nostalgia, etc. materializadas en los cálidos sonidos de una guitarra. Clemente, el segundo de siete hermanos, desde muy niño demostró una gran habilidad en la guitarra, pues su más grande ilusión era aprender a tocar el instrumento como lo hacía el guitarrista de la agrupación *Conjunto Valle del Cauca*, agrupación dirigida por su padre, quien tocaba principalmente la bandola, además de la guitarra, el tiple, la flauta y el contrabajo (Díaz, 2018, entrevista)

El propio interés de ese niño que anhelaba tocar las melodías de aquel guitarrista, lo llevaron a ser él mismo su propio maestro, ya que, sin que se dieran cuenta, cuando llegaban a ensayar a su casa y al no tener otro recurso más que la observación, se valía de un lápiz y un papel para dibujar el diapasón de la guitarra y las posiciones que alcanzaba a ver, para luego estudiarlas a escondidas en la guitarra que colgaba su padre en la pared cuando salía a trabajar. (Díaz, 2018, entrevista citada)

Cuenta jocosamente Clemente, que cuando su papá se dio cuenta de su gran afición a la guitarra, fue cuando él accidentalmente rompió el instrumento descolgándolo de la pared. Su padre decide así comprarle una guitarra y se da cuenta de los acordes que ya lograba para ese entonces, su emoción fue tal que buscó un profesor de guitarra inmediatamente. Las privaciones económicas que azotaban a su familia en ese entonces no fueron un limitante para desarrollar su musicalidad innata. (Díaz, 2018 entrevista citada)

Su predilección por la guitarra clásica empieza cuando su papá lo lleva al teatro municipal a un concierto de Andrés Segovia, él ya no quería tocar como los Panchos quienes fueron sus referentes en sus inicios, su nueva meta era tocar como el maestro Andrés Segovia.

A los 20 años logra ser el estudiante del profesor Alfonso Valdiri creador de la cátedra de guitarra en la ciudad de Cali; “La guitarra clásica nació en Cali, por Valdiri, que luego se extendió por Colombia” (Clemente,2018. Audio1 minuto 1:22 hasta el 1:30). Es así como Clemente guiado por la sabiduría de su maestro, encamina su carrera como guitarrista clásico siendo el primer guitarrista en presentarse en el Museo de Arte Colonial, presentándose también en salas de renombre como la Luis Ángel Arango, entre otras.

Terminó sus estudios básicos de guitarra en dicha cátedra, sin embargo, su recorrido en el camino de la música tuvo dificultades: inicio sus estudios profesionales en arquitectura por sugerencia de su padre, sin embargo, su amor hacia la música era más fuerte que el deseo de su padre por verlo convertirse en arquitecto.

Sus recursos económicos no proveían lo suficiente para lograr una carrera universitaria pero el año 1963, Clemente recibe una beca para continuar sus estudios musicales en el Conservatorio Real de Madrid, beca que le otorgó el Dr. Guillermo León Valencia quien se acababa de posesionar como presidente de la República y quien siendo candidato a la presidencia le había prometido dicha beca, luego de que Clemente realizara una magnífica presentación en un evento en el que se encontraba. Siendo así, Clemente parte con sus sueños e ilusiones de convertirse en un gran músico y concertista, logrando clases particulares con Narciso Yepes, Alirio Díaz, Asunción Granados y Andrés Segovia donde se nota la influencia técnica que adquiriría con estos grandes maestros en el momento de interpretar la guitarra. Por lo tanto, mientras se encontraba lejos de su tierra alimentándose de nuevos conocimientos, al

mismo tiempo sus composiciones relucían a flor de piel, recuerdos llenos de nostalgia impregnados de gran musicalidad y sensibilidad propia de la emotividad impresa en cada una de sus obras, que, sin duda se puede dar cuenta en aquellas composiciones toda esa influencia técnica, armónica y compositiva lograda de sus estudios en Europa. Es así como Mario Gómez Vignes (2014) afirma:

En la obra de Clemente Díaz percibo una evolución positiva. Su estro se va tornando cada vez más denso, más complejo, la armonía es cada vez más rica e imaginativa. Pero su complejidad no naufraga ante las modas “ultra” de una vanguardia no vivida ni sentida. La complejidad de su música no obscurece su lógica armónico-melódica, su sentido de la forma (formas pequeñas) es, además, certero y bien equilibrado (Vignes, 2014, p.6).

Cabe anotar que una de las características sobresalientes de Clemente Díaz, es la musicalidad y genialidad con que trata a sus obras, que en su mayoría son tradicionales colombianas de la región andina tales como, bambucos, pasillos, valeses, entre otros. Busca en sus obras la innovación en el tratado armónico y melódico enriqueciendo cada composición con nuevas sonoridades aplicadas en la guitarra, aun así, no pierde el esquema estructural tradicional de estas músicas, es más, la forma surge simplemente del hecho musical en sí, es decir, surge de manera natural, así como lo comenta el compositor y guitarrista Edwin Guevara (2017):

Hablando con el mismo Clemente, él se sienta y empieza a escribir lo que siente. Entonces se aleja un poco de los esquemas académicos, aunque los tenga ya en la cabeza. (...) Él no se sienta a

escribir valeses o pasillos o bambucos, sino que se sienta a escribir lo que le salga, entonces es como una estructura innata que tiene a partir del sentimiento. (Audio 2. Minuto 7:30 hasta el 8:25)

Se puede decir entonces, que la música de Clemente va ligada directamente con el componente emocional, más allá de una finalidad comercial o por encargo, sus producciones compositivas son fruto de algún acontecimiento humano, tan humano como un sentimiento, una acción o simplemente un pensamiento; todo este acontecimiento filtrado en un discurso musical coherente, por supuesto, con un amplio conocimiento y preparación para lograr un buen producto musical, como lo hace el maestro Clemente. Además, todas sus composiciones son producto de su experiencia adquirida en el mismo escenario, pues, al terminar su proceso de estudio en Madrid y adquirir el título de guitarrista profesional en dicho conservatorio, se traslada a Málaga para continuar sus estudios costeándolos al mismo tiempo con presentaciones en hoteles y lugares turísticos.

Así mismo en el año 1967, funda el trio Los Solos con dos amigos cubanos, donde posteriormente se dedicarán por una década a compartir su música deleitando a quienes los contrataran. Es por esto que el bagaje musical de Clemente es claramente producto del hacer musical, del continuo deseo de aprender y nutrirse de nuevas músicas y culturas, que sin duda han sido consciente o inconscientemente incluidas en sus composiciones, es por eso, que cabe destacar su curiosidad por la música brasilera, en especial por los chorinos donde tiene un amplio compendio de composiciones de dicha música que si bien, al introducirse en esas composiciones tiene todas las características propias de esta música.

En año 1970 Clemente regresa a Colombia con su grupo Los Solos a encantar con una serie de conciertos dados en el museo de arte colonial; además un año después, graba un disco con el trío en Madrid producido por Musimar S.A. quedó entonces inmortalizado una pequeña

parte de su bagaje musical y de la manera de sustentarse para alcanzar ese sueño, ese logro de haber aprendido y perfeccionado así su música y por supuesto, logrando un aporte significativo a la música colombiana. Ya en el año 1991 regresa a Cali de manera definitiva, algunas calamidades familiares fueron causa de la decisión final, aun así, regresó a compartir su conocimiento, destacándose primeramente por su calidad humana y sencillez fue profesor de guitarra en la Universidad Nacional, en la Universidad Pedagógica Nacional y en la Universidad del Valle donde actualmente es profesor.

La música de Clemente ha superado todas las barreras, pues, para una persona nacida en los años treinta, de extracción popular, con dificultades económicas, el ser profesional y viajar al exterior a alimentarse de conocimientos era casi impensable, esas oportunidades eran para unos pocos que poseían beneficios económicos, por lo tanto es claro que su genialidad demostrada desde niño, incluso con su primera canción compuesta a los 10 años, dan pie para hacer notar a un personaje que sólo con su talento y amor por la música logra superar los inconvenientes, luchando por su sueño, el hacer música.

Ha sido larga la lucha para poner la música colombiana en los grandes escenarios y darle la importancia que debería tener, esa ha sido la lucha de Clemente y otros compositores; en el Siglo XX el escenario de Colombia era selectivo, por tal motivo la música colombiana era muy difícil de ser tocada pues solo era bien visto el tocar música erudita que incluso se consideraba cómo la única música a estudiar en los conservatorios de esa época. Por lo tanto, difundir las composiciones era tarea difícil más no imposible.

Actualmente su música no tiene la relevancia que debería tener, es un compositor vigente que si bien, ha aportado grandemente al repertorio de la guitarra clásica y de la música colombiana en general. En la revista páginas de cultura (2008) se afirma que “Muchas de sus

composiciones hacen ya parte de los procesos de enseñanza de interpretación en la cátedra de guitarra de las diversas instituciones musicales caleñas” (Cabrera, 2008, p. 8).

Una de las grandes características del maestro, además de destacarse por su gran calidad humana, es la sensibilidad musical propia de un gran interprete, además de crear bellas composiciones, él invita a todos los intérpretes de la guitarra clásica y al músico en general a que se interesen por interpretar su instrumento con calidez musical, es decir, que más allá de la técnica y la virtuosidad, lo más importante es que el músico comunique a través de esas melodías que está tocando, el porqué de su profesión, que cada sonido sea bello e importante; cada nota tenga una sensibilidad particular, expresando la pasión por la música que llevó a cada musico a decidir enrutarse su vida a través de éste hermoso arte. Con estas premisas de su pensamiento musical, Clemente continúa componiendo su obra y compartiendo sus conocimientos, destacándose por la calidez de ser humano que se pone al servicio de la música y de los demás.

CAPITULO IV

4. Análisis formal de Evocación (Pasillo)

1. Forma: Este pasillo presenta la forma ternaria ||: A:|| ||: B:|| ||:C:|| A-B CODA

A			
a	b	a	b'
1	5	9	13
I V7/ii ii V7 I		I VII7 V/vi-vi VIb VII7 I	

B			
a	b	c	d
18	22	26	30
I ii V7 I		I V7/ii-ii iv V7 I	

C			
a	b	a	b'
35	43	51	59
I V7/ii ii V7 I		I VII7 V/vi-vi VIb VII7 I	

Coda
69 – 74
(V/V – V7 – vii° - I – V7 – I).

Análisis Armónico

En el aspecto general, la obra se encuentra en La mayor modulando en la última sección al cuarto grado, esta modulación se logra a partir de una pequeña melodía cromática transformando la tonalidad en dominante para la nueva tonalidad.

La progresión armónica de la parte A es de carácter tradicional (I – IV – V). En el primer compás, sobre el tercer tiempo, aparece un acorde de G#7 generando un color como de bordadura cromática con el La mayor, movimiento característico de este primer motivo que se puede encontrar a lo largo de la pieza, especialmente en los inicios de frase.

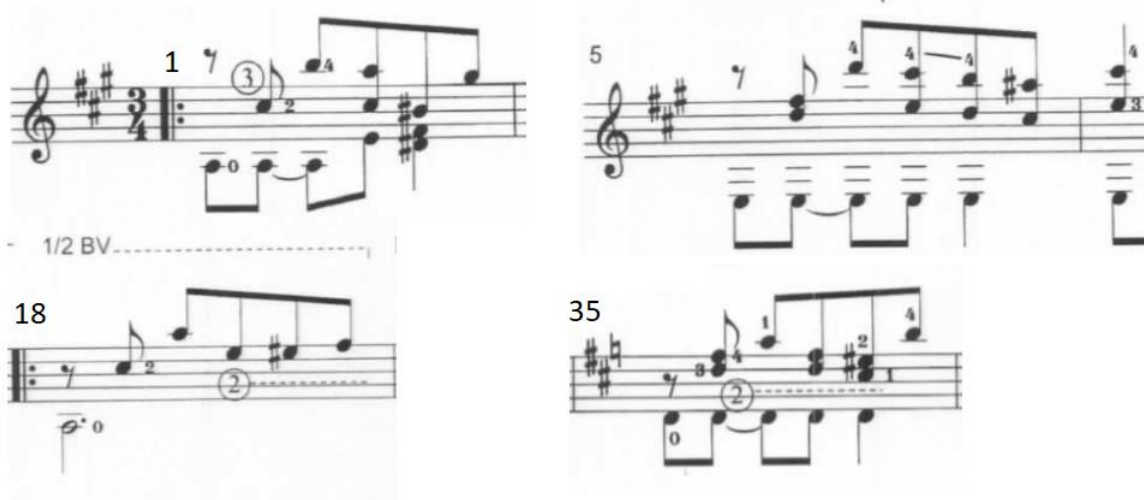


Ilustración 1

Los acordes en su mayoría están contruidos con notas agregadas especialmente con novenas y séptimas mayores, muchas de esas notas agregadas hacen parte de la melodía. Inicia exponiendo la tonalidad, enriqueciendo el tempo armónico con dominantes secundarias y desarrolla un bajo continuo que hace parte de la dominante. El séptimo grado no solo se usa por sonoridad, también se usa con carácter de dominante como se puede evidenciar en los compases 7, 15 y 71.

Al final de la segunda frase sobre el compás 11 encontramos una modulación pasajera al sexto grado (F#m) con una novena agregada. Los acordes que usa son G#° C#7 (ii/vi – V7/vi – vi). Para regresar a la tonalidad utiliza un Fa natural con novena (VI b) seguido de La mayor. Ratifica la tonalidad con los grados IV-V-vii°-I.

En la sección B la armonía sigue desarrollando el mismo carácter tradicional, se destaca una secuencia armónica sobre el compás 22 con los acordes C°, Bm, E7 y A. (ii°/ii – ii – V – I).

En la frase d de esta sección, en el compás 34, realiza una modulación usando la armonía C#°, E7, A para llegar al nuevo centro tonal D (vii° - V/V – V – I).

La sección C avanza con una armonía tradicional de subdominante, dominante y tónica. Se destaca en el compás 42 un movimiento cromático similar al primer motivo donde se ataca la tónica medio tono abajo para luego resolver ascendentemente. Más adelante, en el compás 46, se concreta una modulación al segundo grado, Em, mediante los acordes Am – B7 – Em (iv/ii – V7/ii – ii). Luego se convierte el segundo grado en la dominante de la dominante para regresar al D (V/V – ii – V – I).

Finalizando esta sección, en la frase b', se realiza nuevamente la modulación al segundo grado (iv/ii – V/ii – ii). Luego con los acordes Bb, Gm, A7 retorna al D; sin embargo, para el siguiente compás aparece un E7, acorde que nos conduce al da capo y a La mayor.

Para finalizar en la coda se vale de los cromatismos para dar color aprovechando el tempo lento. Ratifica la tonalidad con una cadencia perfecta de B7, E7, G#°, A, E7, A (V/V – V7 – vii° - I – V7 – I).

Análisis Melódico

Nótese que el contenido melódico empieza por un intervalo de séptima ascendente, que se volverá tendencia en todos los inicios de cada periodo variando el salto entre séptima y sexta, donde la melodía se desarrollará de manera descendente, agregando notas de paso y bordaduras. El motivo que se expone en la primera frase se verá desarrollado a lo largo de toda la obra, utilizando en el diseño melódico un *grupeto* como el factor común entre todas las secciones.



Ilustración 2

Motivo 1

Otra característica importante de resaltar es que el bajo además de marcar la armonía, juega un papel importante en el acompañamiento de la melodía, pues de manera muy frecuente se resaltan contra cantos que funcionan para entrelazar las frases, un recurso muy común en el acompañamiento popular del pasillo colombiano.

Guitarra

tempo di pasillo lento

5

1/2 BVII.....

BIV.....

Ilustración 3

En la sección B se destaca un nuevo motivo:



Ilustración 4

El movimiento melódico es corto (ya que en esta sección el tempo es *Allegro*) y forma parte de la triada del acorde. Inicia con un salto melódico ascendente de sexta (un movimiento interválico común a lo largo de toda la obra) la melodía al igual que en la sección anterior, viene acompañada con notas de paso y bordaduras. Esta melodía toma un carácter conclusivo cuando aparece el cuarto grado menor que se presenta en el compás 30, para formar un movimiento descendente, terminando así con una cadencia perfecta. En la sección C se presenta la modulación a re mayor. Se encuentra el mismo motivo destacado de la sección A desarrollando la idea en esta nueva tonalidad, mientras el bajo actúa con carácter de acompañante marcando contundentemente el pasillo.

4.1 Análisis Semiótico de Evocación

Este pasillo fue compuesto en Popayán en enero del año 1983. Fue la obra ganadora del Concurso Nacional Concultura del mismo año. Evocación surge debido al concurso y en general expresa un profundo sentimiento hacia su natal Popayán. (Clemente Díaz, 2018. Entrevista citada).

Eje Temático	A			
Función estructural	a	b	a	b'
Compás	1 – 4	5 – 8	9 – 12	13 – 17
Tonalidad	A			
Índice de tempo o	Tempo di pasillo lento			
De expresión				
Semas o Clasemas	Apasionado	Conmovedor	Apasionado	Impetuoso
ISOTOPÍA	APASIONADO – IMPETUOSO			
SEMANTICA				

Este es un pasillo de carácter amoroso -romántico-. La expresión *tempo di pasillo lento* apunta a que el sonido de esta pieza es delicado. La configuración motivica es característica por la expresividad -cantabile- es decir, se asemeja a una canción amorosa.

En cada inicio de frase se encuentra implícito un movimiento interválico amplio, sugiriendo una sensación que se asemeja a un suspiro. Se puede notar que esa sensación está ligada al enamoramiento, propio del discurso musical manejado en esta obra y

específicamente en esta sección. Es por eso que el motivo principal refleja un *sema apasionado*.



Ilustración 5

Sema apasionado

Esta sección está enriquecida por diferentes emociones dentro del mismo discurso. Debido a la construcción melódica de la segunda frase de esta sección, acompañada polifónicamente por los intervalos de sexta, propone un estado sentimental *-conmovedor nostálgico-* pues, al efectuarse en el registro alto de la guitarra, el sonido asume una característica dulce. Además, esta melodía se mueve armónicamente en la dominante, que evoca una sensación de inestabilidad, es decir, necesita resolver a la tónica. Por lo tanto, a manera de *símil*, esta emoción *-conmovedor nostálgico-* tiende a ser una emoción un tanto inestable, que apunta hacia la tristeza y que de alguna manera esa tristeza debe retornar a la calma, así como la dominante debe resolver a la tónica.



Ilustración 6

Sema conmovedor -nostálgico-

Para finalizar el discurso de esta sección la melodía presenta un carácter de *ímpetu* debido al movimiento rítmico y melódico ascendente con miras a una primera conclusión. Esa

sensación impetuosa confirma el cierre de una introducción, en lo que será el desarrollo de una narrativa apasionada y nostálgica.



Ilustración 7

Sema impetuoso

Eje Temático	B			
Función estructural	a	b	c	d
Compás	18 – 21	22 – 25	26 – 29	30 – 33 (34)
Tonalidad	A			
Índice de tempo o	Allegro			
De expresión				
Semas o Clasemas	Festejo			
ISOTOPÍA	FESTEJO			
SEMANTICA				

En esta parte, hay un contundente discurso contrastante, el tempo *allegro* sugiere una característica de festejo en esta pieza. Recordemos que el pasillo es una derivación del vals en la época poscolonial, que se convirtió en el ritmo de moda de los compositores y era muy solicitado por los jóvenes de la época, pues era el baile en boga.

Aunque el compositor propone un contraste implementando el *pasillo fiestero*, su característica melódica sigue asumiendo un carácter romántico, dado que en el inicio de esta sección se encuentra presente el mismo movimiento amplio (sema) de intervalos que

apuntaban hacia un *suspiro*, este motivo se va desarrollando de igual manera, sin embargo, el movimiento melódico es corto y se va transformando en sensaciones armónicas y rítmicas.

Por tal motivo, esta sección es denominada como *isotopía festeja* pues toda la sección debido a su ritmo evoca el pasillo fiestero de la época poscolonial, pero con un toque del ambiente romántico y nostálgico de la anterior parte.

Eje Temático	C			
Función estructural	a	b	a	b'
Compás	35 – 36	43 – 50	51 - 58	59 – 68
Tonalidad	D			
Índice de tempo o	tempo primo			rit...
De expresión				
Semas o Clasemas	Impetuoso	Sollozo	Impetuoso	Sentimental-nostálgico
ISOTOPÍA				
SEMANTICA	IMPETUOSO			

Esta sección retoma elementos del discurso de la primera parte, es decir, vuelve a la canción romántica, a la melodía de carácter apasionado. Aunque el discurso está inmerso en una nueva tonalidad, el sonido sigue siendo de carácter dulce y delicado, a pesar de que inicia exponiendo el *sema impetuoso* la atmosfera sonora genera un ambiente cálido. Esta sección esta llena de contenidos emotivos propios de la primera parte, un desarrollo de ideas románticas y apasionadas.

Así pues, asociando el discurso musical del compositor con el concepto de Marta Grabocz frente a la dimensión narratológica en la música, se puede decir que existe una coherencia en

cuanto a la estructura narrativa y el periplo emotivo que conduce esta pieza a una dimensión lineal. Recordemos que Grabocz habla sobre la teoría de Todorov que ofrece una estructura simple con tres partes:

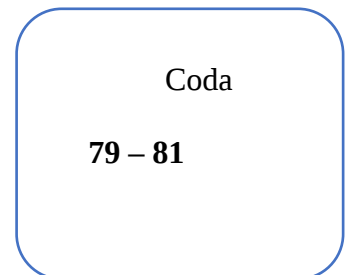
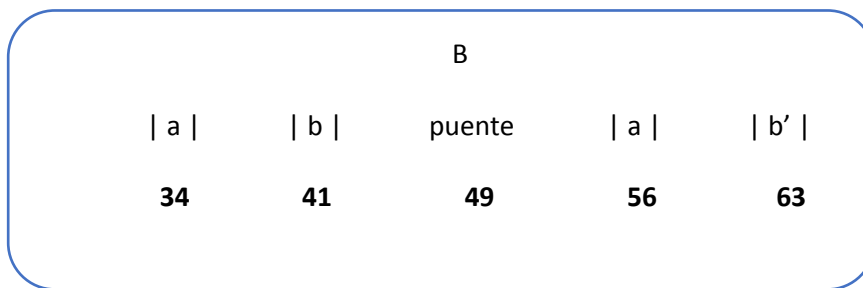
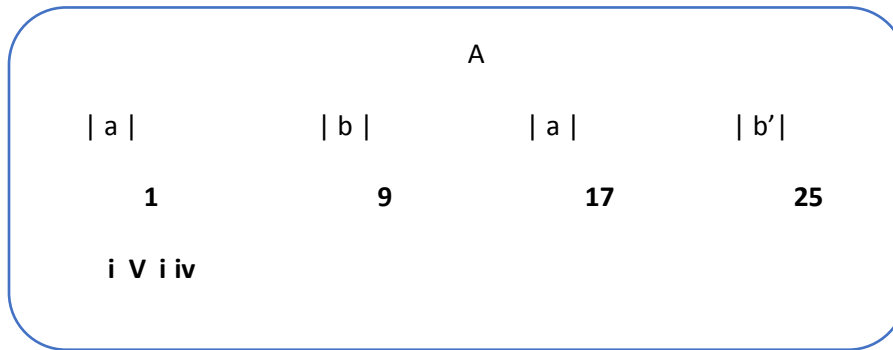
estado inicial – transformación – estado final

Hablando en los términos formales de Kühn, esta pieza tiene forma A – B – C, donde A es el -estado inicial- que muestra el discurso motivico y emocional característico de este pasillo, sin embargo, sufre una ruptura del discurso que Todorov ha denominado - transformación- y que en términos formales se ha designado parte B. Hablando emotivamente, el compositor muestra los dos estilos del pasillo, un pasillo *lento* tipo canción romántica y un pasillo *allegro* tipo fiestero. En efecto al entrar en la peripecia, en la transformación, el discurso musical configura su -estado final- a la que se le ha denominado parte C, donde nuevamente se encuentra un discurso bastante parecido con el -estado inicial-

Se acaba de analizar entonces, la hipótesis de Grabocz frente a la lógica narrativa que la música posee y se puede decir que, así como una historia literaria, ya sea un cuento, una novela etc. Poseen notorios sucesos que llevan en general a estas tres dimensiones mencionadas, la música en paralelo con lo anterior también tiene inmerso en su discurso esas dimensiones que son notorias a través del contenido emotivo.

4.2 Análisis formal de Vals triste #1 (Vals)

Esta obra se encuentra en tonalidad menor. Su forma es binaria ||: A: || B: || A coda



Análisis armónico

La pieza se encuentra en Mi menor realizando modulaciones pasajeras a su relativa Sol mayor. Se encuentra un uso constante de los acordes disminuidos durante las cadencias, así como de las dominantes secundarias, cromatismos y cadencias perfectas.

Desde el primer compás el autor usa cromatismos sobre el Mi menor. A continuación, se vale de dominantes secundarias para terminar en cadencia perfecta, agregando el uso de una novena suspendida que resuelve de Fa# a Mi. En la segunda frase realiza una progresión armónica que busca llegar a la relativa mayor. Usa el cuarto grado con la cuarta suspendida

(La menor) como acorde pivote seguido de Re7, para terminar en cadencia perfecta al acorde de Sol mayor con un retardo en Do, séptima de Re resolviendo a Si, tercera de Sol mayor.

Para el segundo periodo, hace una secuencia de quintas partiendo del acorde de Do7 (V/ii), pero en vez de conducir al Fa# menor, conduce a la dominante 6/4 (B/F#) culminando con el quinto, séptimo grado y tónica. Para terminar, hace un movimiento de i-V/V-V-i.

Del compás 17 al 24 repite literalmente el primer periodo, al igual que en los compases del 25 al 30, donde repite el segundo periodo cambiando el último compás sin afectar la armonía.

La sección B inicia con un acorde de La mayor, seguido Re7 para llegar a un nuevo centro tonal, Sol mayor. (V/V-V-I). Luego usa el mismo acorde de La, en esta ocasión disminuido, para retornar a la tonalidad de Mi menor con el Fa# retardado que resuelve en Mi. La progresión armónica es vii°/V-V-vii-V-i.

El segundo periodo de esta sección comienza en Mi menor, sin embargo, usa nuevamente el acorde de La menor y Re7 para modular al Sol mayor (G: ii-V-ii-V-I) terminando el periodo en esta nueva tonalidad.

En la sección del puente, la armonía hace un juego entre acordes disminuidos y dominantes secundarias, una tensión que no encuentra resolución, solo más tensión. Empieza con un acorde que ya había aparecido, el Do#° que conduce a un Fa#7, quinto del quinto. A pesar de esto, lo que viene es una nueva tensión, un Do° que lleva a un Si7, un quinto grado que tampoco resuelve, sino que vuelve al quinto del quinto, Fa#° seguido de un Fa menor que conduce cromáticamente a un acorde de Mi7 para repetir toda la sección B. Esto quiere decir que no encuentra resolución sino hasta tres compases después en el acorde de Sol mayor.

Para finalizar en la coda hay una cadencia perfecta, se ve un pequeño esbozo del primer motivo agregando cromatismos sobre la tónica para reiterar la tonalidad el último compás.

Análisis melódico

La línea melódica está construida generalmente por grados conjuntos o también formando parte de la triada del acorde. Particularmente se nota mucho el recurso de la bordadura, y los cromatismos.

En la sección A expone el siguiente motivo:



Ilustración 8

Este motivo es el que se desarrolla a lo largo de toda la obra, tiene un comienzo acéfalo, muestra una línea melódica ascendente y está construida por grados conjuntos. A lo largo de las frases a y b se encontrarán secuencias melódicas ascendentes y descendentes, conduciendo la melodía a la conclusión del periodo por una cadencia perfecta. El bajo en la exposición del tema, es una blanca con puntillo que esencialmente marca la armonía y subraya el movimiento ternario del vals, con pocos momentos de trascendencia melódica. En la sección B se destaca el siguiente motivo:



Ilustración 9

Nótese que este motivo en cuanto al movimiento melódico es muy parecido al motivo de la sección A, sin embargo, este es anacrúsico y está siempre presente una bordadura. La melodía, al igual que en la anterior sección, es muy cantáble, construida por grados conjuntos y por

cromatismos; el movimiento melódico de las frases a y b casi siempre se presenta de manera ascendente, en la frase b también se destacan semifrases que forman el arpeggio del acorde de ese momento, como se nota a continuación:

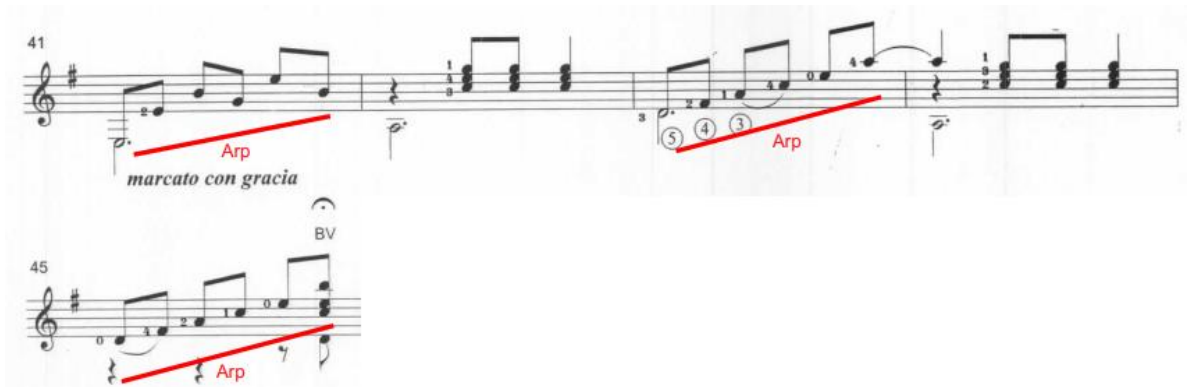


Ilustración 10

El puente que viene a continuación utiliza recursos melódicos de la frase b y una secuencia descendente que conectará con la frase a. El clímax de esta obra se encuentra en la frase b' utilizando los mismos recursos de la anterior frase, en las semifrases la melodía se mueve por el arpeggio del acorde y después se observa un salto de sexta ascendente, esto es un juego entre antecedente y consecuente hasta llegar a la nota más alta. La idea melódica es una especie de onda sonora que asciende y desciende hasta llegar al punto de retorno, que es un mi sobreagudo. Con recurso a contra cantos, se va llevando la melodía hasta el descenso, que se logra por medio de cromatismos, hasta llegar a la cadencia perfecta, al mismo tiempo desarrolla una melodía ascendente que funciona como conector para la repetición de toda la sección B. En la coda el bajo toma un breve protagonismo marcando el final con apoyaturas como recurso principal.

4.2.1 Análisis semiótico de Vals Triste #1

Obra compuesta en Bogotá, diciembre 7 de 1986. En este vals el maestro Clemente se inspiró en la profunda gestualidad de tristeza, que su amigo y guitarrista Bernabé Carvajal comunicaba por medio del sonido de la guitarra. (Clemente Díaz, entrevista citada)

A continuación, con base en el modelo del cuadro semiótico de Marta Grabocz, se propone una aplicación de los conceptos en este pasillo.

Eje Temático	A			
Función estructural	a	b	a	b'
Compás	1 – 8	10 – 12	17 – 24	25 – 34
Tonalidad	Em			
Índice de tempo o de expresión	Molto sostenuto - lento y - piu lento con expresión	pesadamente, marcato	lento y - piu lento	pesadamente
Semas o Clasemas	Melancólico ansioso	Dramático	Melancólico	Dramático
ISOTOPIA	MELANCÓLICO			
SEMANTICA				

Hablamos de una obra que tiene características muy propias del Romanticismo. Recordemos que en esa época se rompe todo esquema en cuanto a la forma musical y las obras adquieren un carácter de libertad de expresión por medio del sonido -se amplía la gama dinámica y el manejo del tempo, *rubato*, *scorrevole*-, para representar los sentimientos personales, por lo que el sonido se torna oscuro a diferencia del clasicismo donde el sonido era más claro y cálido.

Por lo tanto, en la parte A del vals reluce ese sonido característico del romanticismo, oscuro y melancólico, dado que en la primera indicación está implícita la expresión *lento* y

acelerando. También se puede notar que el primer tema se presenta como lento-melancólico y con un aire de ansiedad, una expresión que se ve reflejada en toda la obra.



Ilustración 11

En el primer tema las notas -do si la# si- [ver img 11] que conforman un grupeto cromático, punto de impulso para el salto de cuarta, acaban por conformar, merced a su recurrencia, el tema melancólico. En esta primera parte se nota claramente la sensación de libertad rítmica, es muy variante y no existe un pulso concreto, por lo tanto, el torrente de emociones melancólicas y dramáticas calan en la apertura del discurso de Vals triste.

Eje Temático	B				
Función estructural	a	b	Puente	a	b'
Compás	34 – 40	46– 48	49 –55	56 – 62	63 – 77
Tonalidad					
Índice de tempo o de expresión	ataca súbito, pesado tempo giusto, lento y acelerando	marcato con gracia	rit poco a poco	marcato, pesado, tempo giusto, lento y acel	piu lento, marcato rall... acell... tempo giusto
Semas o Clasemas	Ilusión melancólico	Sollozo	Ilusión - decepción melancólico	Profunda tristeza (chopin)	
ISOTOPÍA					
SEMANTICA	ILUSIÓN – profunda tristeza				

En la parte B, debido al color de la nueva tonalidad, introduce una nueva atmósfera y con ella el recurso al contraste. Llega así en el discurso un aire de ilusión que dura poco, debido que el sema melancólico está muy presente en el segundo motivo, por lo tanto, vuelve a tornar un color oscuro debido a los acordes disminuidos, y su resolución diferida o inacabada por los retardos.



Ilustración 12

El tempo sigue siendo irregular debido a las indicaciones lento y acelerando. Recrea la misma sensación de ansiedad, pero una ansiedad lúgubre pues la melodía cada vez se vuelve más cromática descubriendo que, en su construcción, el compositor está influenciado por Frédéric Chopin, quien se caracteriza por ser uno de los grandes íconos del romanticismo del siglo XIX. Siendo un romántico y nacionalista, sus melodías se caracterizaban por la profunda expresión de lo sentimental, lo íntimo y desgarrador.

El lirismo, el uso exagerado del cromatismo, los contrastes marcados -de la angustia al sosiego en un instante- forman parte de la búsqueda expresiva y la personalidad del romántico de esa época que, ante la desilusión que crea el “fracaso” de la revolución francesa, se vuelve hacia el interior y se caracteriza por su tendencia a la soledad, la depresión y la tristeza, produciendo una música mucho más intimista.

Aunque Clemente no es una persona con esa personalidad característica del romántico puro, el uso de la construcción melódica que configura esa atmosfera oscura, y la manera de

cerrar la obra con un sema propio de Chopin, le confiere a la pieza ese carácter de profunda melancolía



Ilustración 13

Sema de profunda melancolía

4.3 Análisis formal de Recuerdos Payaneses (Pasillo lento)

Este pasillo tiene la forma ||: A :|| ||: B :|| ||: A :|| ||: C :||

A			
a	b	c	b'
1	5	9	13
i i° V i	i V/III	III V7 i	i VI V7 I

B			
a	b	a	b'
17	21	25	29
	V – I – V – I		V/ i

C			
a	b	a'	b'
37	41	45	48
I – ii	V – I	Vm – V/ii – ii	V7 – I

Análisis armónico

En aspectos generales, este pasillo modula a tonalidades cercanas en cada una de sus secciones. Inicia en la sección A exponiendo el tema en la tonalidad de La menor. El tratamiento armónico que se encuentra en la primera frase a, muestra una armonía muy básica

i-V7-i, hace una pequeña modulación a la relativa mayor en la frase b y retoma al final de esa frase, la tonalidad original, y retorna todo el periodo con una cadencia frigia VI-V7-I. La sección B se encuentra desarrollada en la tonalidad relativa, Do mayor. En general, en toda la sección hay un juego de balanceo entre la dominante y la nueva tónica, haciendo que al finalizar la sección, la primera casilla termina en la tónica y en la repetición, segunda casilla, termina en el quinto grado de La menor, para regresar a la sección A. Expone de nuevo la sección A para dirigirse a la sección C que modula a La mayor, conservando el mismo tratamiento armónico que se viene desarrollando en toda la obra, con la variante de algunas dominantes secundarias agregadas. Finaliza entonces la sección, y con ella toda la obra, con una cadencia perfecta.

Análisis melódico

En general, la melodía tiene una característica muy cantáble, se pueden notar contra-cantos que funcionan como ornamentaciones, enriqueciendo la melodía, o segundas voces que la acompañan, generalmente en intervallos de terceras o sextas.

Al iniciar el tema en la tónica, la melodía se mueve ascendentemente y cuando hay un reposo hacia un final, la melodía concluye de manera descendente.

El motivo melódico por desarrollar es el siguiente:



Ilustración 14

Tiene un inicio acéfalo y se mueve por las terceras del acorde. La melodía expone el motivo de la sección A y que en general es desarrollado en toda la obra. El bajo en esta ocasión es muy importante, porque además de marcar el ritmo característico del pasillo, tiene el distintivo melódico de progresar como respuesta contrapuntística a la melodía principal, valiéndose de células rítmicas y melódicas que utilizan grupetos, notas de paso, bordaduras y cromatismos, todo en pro de la conexión de ideas melódicas entre las semifrases.

La sección B expone otro motivo melódico que es el siguiente:

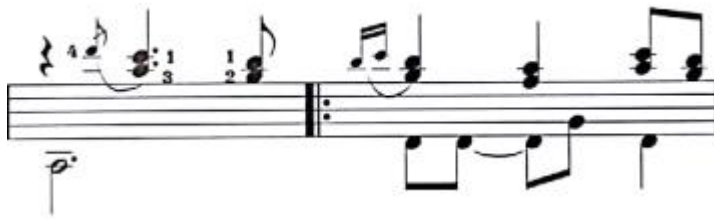


Ilustración 15

En esta oportunidad, el motivo melódico inicia con una apoyatura que está acompañada de manera armónica en intervalos de tercera mayor y menor, (un estilo muy popular y característico del requinto ecuatoriano)

4.3.1 Análisis semiótico de Recuerdos Payaneses

Este pasillo fue compuesto en Popayán, junio de 1962. El compositor me manifestó que en él expresa el grato recuerdo que tiene sobre su natal Popayán y la nostalgia que sentía al no estar allí en esa época.

Eje Temático	A			
Función estructural	a	b	c	b'
Compás	1 – 2	5 – 6	9 – 12	13 – 16 (17)
Tonalidad	Am			
Índice de tempo o de expresión				
Semas o Clasemas	Recuerdo Payanes añoranza	R. Payanes Lamento	Conmovedor nostálgico	Nostalgia Payanesa
ISOTOPÍA				
SEMANTICA	AÑORANZA			

En esta sección A, usó una manera muy particular para componer el primer motivo. Construyó una melodía que tuviera siete notas correspondientes a las siete letras de la palabra POPAYAN, y contrapuso una melodía en el bajo que se refiriera al CAUCA con cinco notas respectivamente. Por lo tanto, este sema lo he denominado *recuerdo payanes*.



Ilustración 16

Recuerdo payanes – añoranza

A partir del sema *recuerdo payanés*, noté que la obra literalmente está dedicada a Popayán y expresa un profundo sentimiento de añoranza. También encontré que en cada inicio de frase está implícita la palabra Popayán, variando en su movimiento melódico y en la entonación emotiva, pero manteniendo siempre las siete notas correspondientes.



Ilustración 17

Recuerdo payanés – Nostálgico



Ilustración 18

Recuerdo payanés – Lamento

En la partitura no se encuentra ninguna indicación de expresión, por lo que el compositor da a entender al intérprete que es libre de escoger las dinámicas en la obra.

Eje Temático		B		
Función estructural	a	b	a	b'
Compás	17 - 20	21 – 22	25 – 28	29 – 33 (34)
Tonalidad	G			
Índice de tempo o		calderón, rit	calderón,	calderón
De expresión			a tempo	
Semas o Clasemas	Sollozo	Sollozo	Sollozo	
		[Tenue]		
ISOTOPÍA		SOLLOZO		
SEMANTICA				

El nuevo motivo de la sección B, presenta un sonido particular que evoca el sonido del requinto ecuatoriano, en un registro en el que la melodía se mueve siempre acompañada de terceras, dándole un toque popular, que constituye en sí un “contenido social”, para usar el término de Grabocz. El maestro Clemente afirma dicha hipótesis comentando lo siguiente:

“En Popayán había un dueto de músicos empíricos que eran ecuatorianos, tenían un bar que se llamaba *Los Ecuatorianos*. Una o dos veces a la semana yo iba a escucharlos porque me gustaba como el requintista interpretaba, porque todos sabemos que los ecuatorianos tienen un sentimiento -cuando tocan el instrumento- que le sacan el vibrato, hacen llorar el instrumento. Entonces recordando a este músico empírico (vuelvo y lo repito), es que yo hago esta segunda parte de *Recuerdos payaneses*” (Díaz, 2018. Video 1. Minuto 5:16 hasta el 5: 46)

Al escuchar el discurso de esta sección, se confirma entonces la intención del compositor por *hacer llorar la guitarra*. El movimiento melódico y el sonido particular que evoca las terceras en el registro agudo de la guitarra, intenta acercarse al sonido propio del requinto. Los

mordentes que ornamentan las negras en el comienzo de cada compás son otro ejemplo del estilo musical y el contexto social en el que se desenvuelve el requinto.



Ilustración 19



Ilustración 20

Clasema-Sollozo

Esta frase (compás 16 al 21) presenta entonces un clasema que he denominado *sollozo*, aludiendo al comentario del compositor por “*hacer llorar la guitarra*”. El cambio de tonalidad en esta sección sugiere también un ambiente diferente, reluciendo sonoridades brillantes que acompañan el sentimiento *sollozante*. En comparación con la anterior sección, donde el tempo es estable, esta parte se vale de *calderones* para indicar una expresión interpretativa más libre, esas pausas de tempo apuntan hacia diferentes semas que tienen el mismo carácter emotivo, pero con una expresión diferente. A continuación, un ejemplo de ello:



Ilustración 21

Sema: sollozo-tenue

Eje Temático	C			
Función estructural	a	b	a	b'
Compás	37 – 40	41–42	45 – 47	48 – 52 (53)
Tonalidad	A			
Índice de tempo o				
De expresión				
Semas o Clasemas	impetuoso	sollozo tenue	impetuoso lirico	conmovedor nostálgico
ISOTOPÍA				
SEMANTICA		IMPETUOSO-SENTIMENTAL		

En esta sección se presenta un motivo que, debido a su ritmo y movimiento melódico -ascendente- muestra un carácter contundente, este mismo motivo es encontrado también en la pieza evocación, al que se le ha denominado *sema impetuoso*.



Ilustración 22

Sema impetuoso

Después de encontrar un estado emocional que sugiere la tristeza -*sollozante*- en la sección anterior, el autor genera una nueva atmósfera en la tonalidad de La mayor. Iniciando con este *sema risoluto* muestra el resultado de todo su discurso, a pesar de haber cambiado a una tonalidad mayor, se pueden encontrar los diferentes semas que han sido protagonistas de su narración. Uno de ellos es el *sema sollozo-tenue* implícito en el compás 41, generando la sensación del mismo recuerdo triste de la anterior sección y que es confirmado por el siguiente *sema conmovedor-nostálgico* con el que concluye la obra, evocando así una serie de emociones que nos llevan a un viaje nostálgico, que a fin de cuentas es el resultado del discurso del compositor hacia los *Recuerdos Payaneses*.

CONCLUSIONES

Al iniciar este proyecto monográfico se pensó que no había mucha documentación sobre el estudio semiológico musical que diera respuesta a la pregunta de investigación. En la rama de la musicología, hay numerosas hipótesis sobre la significación en música, pero al ser un estudio reciente no se ha consolidado una semiología homogénea, así que tomó tiempo encontrar la teoría que permitiera el afianzamiento de este trabajo.

El cómo interpretar, es uno de los más interesantes dilemas de los músicos; pues este trabajo aporta a los estudiantes de guitarra clásica una visión interpretativa muy clara y práctica de las obras de Clemente Díaz, que pueden servir de guía para estudiantes y profesionales.

Casi siempre los procesos creativos parecen espontáneos y personales; y aunque en realidad lo sean, de esta investigación se puede inferir un proceso metodológico y didáctico de creatividad e interpretación al servicio del aula.

La música de Clemente Díaz goza de una “belleza romántica”, que cuando se interpreta en la guitarra, es como si a través del sonido se cantara una canción de amor o de desdicha. Gracias al resultado de esta investigación se pudo evidenciar, cómo los componentes musicales y extra musicales se encuentran unidos en un sólo propósito, mismo que se refleja en la teoría de Grabocz que confirma que la música narra un periplo emotivo. Aparece a través de las obras elegidas, el discurso narrativo que muestra un estado inicial, un conflicto - contraste- que rompe con la lógica del primer estado, pero que al final esa peripecia vuelve a retornar en un nuevo estado.

Es necesario recalcar que, al hallar por medio del análisis formal los contenidos motivicos que dieron lugar al discurso musical, se pudo verificar que esos motivos están directamente influenciados por un contenido emotivo; contenido que conduce al tejido narrativo que permite contar una historia. Se puede decir entonces, que no puede haber un análisis del significado si no se conoce la estructura.

Es apropiado confirmar que el complemento de ambas visiones analíticas, enriquecen el conocimiento musical en tanto el músico reconoce el *significante* y entiende el *significado*. Encontrar en el vocabulario de Clemente, unidades musicales (semas) que sugieren un sentimiento y un contenido social implícito a partir de la sonoridad, (*entonación* en el término de Ujfalussy); esto da cuenta de la importancia de los procesos cognitivos que dan lugar a la pieza en la mente del compositor, y el amplio contenido significativo que puede tener así sea un solo sonido.

Por tal motivo, en este proyecto se replantea la visión sobre el concepto de análisis musical y muchos factores que se están dejando en segundo plano. La música colombiana debe ser objeto de estudio en el currículo de la universidad.

Descubrir el lenguaje musical que expone el compositor en sus obras, permite al músico utilizarlo para incluirlo en su propio lenguaje como herramienta compositiva y expresar su propio contenido emotivo.

A nivel pedagógico esta investigación deja las puertas abiertas para que se siga indagando sobre la significación en la música, pues “hay mucha tela por cortar” y esto es tan sólo una muestra de lo mucho que se puede investigar en una pieza musical.

Aunque es una verdad que la técnica orientada a la perfección enaltece el espíritu; el pedagogo tiene la oportunidad de indagar y reflexionar más allá de la técnica, para encontrar lo que hace la verdadera grandeza de muchos músicos como Clemente Díaz... la emoción.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACKING, John. Le sens musical. Traducción al francés de Eric y Marika Blondel. París: Les Editions de Minuit, 1980.
- Cabera J. (2008). Clemente Díaz, algunos apuntes bibliográficos. Páginas de cultura No 1.
- González, J. (2010). Clemente Díaz: Música para Guitarra/Guitar Works. Manizales: Universidad de Caldas.
- González, J. (2015). *Fundamentos de la Semiótica de la Música*, (pp. 383-401). en, De Re Poetica. Universidad de Murcia.
- González, S. y Camacho, G (2011) *Reflexiones sobre Semiología Musical*. (pp. 9 – 12). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música.
- Grabocz, M., & Leongomez Herrera, A. (2012). La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música (Traducción - Alberto Leongomez). *Pensamiento Palabra Y Obra*, (7). <https://doi.org/10.17227/ppo.num7-1430>
- Leongomez Herrera, A. (2009). La Audición Musical. *Pensamiento Palabra Y Obra*, (2). <https://doi.org/10.17227/ppo.num2-303>
- López Cano, Rubén. 2007. “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la musica. Notas para un manual de usuario”. Texto didáctico (actualizado junio 2007) www.lopezcano.net (descargado [22/08/2017])
- Sans, Juan F: Música y discurso: hacia una semiología de la música, Universidad Central de Venezuela:
http://www.academia.edu/2556621/M%C3%BAsica_y_discurso_hacia_una_semiologia
- Semiología. (2018) en *diccionario etimológico*. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?semiologia>

Anexos

Anexo 1: Transcripción entrevista Edwin Guevara

Anexo 2: Audio entrevista Clemente Díaz

Anexo 3: Partituras Vals triste, Evocación, Recuerdos Payaneses