



**ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES
INTERPRETATIVAS DE DOS OBRAS PARA
CLARINETE DEL REPERTORIO MUSICAL
ACADÉMICO DEL SIGLO XXI**

Camilo Ernesto Ríos Rodríguez
Universidad del Valle y Escuela de
Música Desepaz (Cali, Colombia)

Resumen

El presente artículo aborda las obras “*Interludio No. 2 para Clarinete Solo en Sib*” de Rodolfo Ledesma y la obra inédita “*Triptyque Pour Un Retour,*” para *Clarinete en Sib y Guitarra* de Juan Carlos Gaviria; obras que componen el repertorio musical académico de dos compositores del Valle del Cauca – República de Colombia. Se siguió como metodología el “*Análisis Ecléctico Para el Sonido, la Forma y La Representación*” propuesto por Lawrence Ferrara, que toma en cuenta elementos hermenéuticos, fenomenológicos y sintácticos, los cuales permiten profundizar en la comprensión interpretativa de las obras, ampliando los saberes musicales, contextuales, representacionales y el significado de estas piezas, tanto para la comunidad académica musical como para la audiencia en común que acceda a la lectura de estos análisis.

Palabras clave: clarinete, análisis ecléctico, Rodolfo Ledesma, Juan Carlos Gaviria, composición académica.

Abstract

This article deals with the works "Interlude No. 2 for Solo Clarinet in B \flat " Rodolfo Ledesma and unpublished work "Triptyque Pour Un Retour," Si \flat Clarinet and Guitar Juan Carlos Gaviria; works that make up the academic musical repertoire of two composers of Valle del Cauca - Republic of Colombia. Was followed as methodology the "Ecléctico for sound analysis, Form and Representation" proposed by Lawrence Ferrara, which takes into account hermeneutical elements, phenomenological and syntax, which allow deepen the interpretive understanding of the works, expanding musical knowledge , contextual, representational and meaning of these pieces, both for music academic community and the audience accessing common reading these analyzes

Keywords: clarinet, Eclectic analysis, Rodolfo Ledesma, Juan Carlos Gaviria, academic composition.

Fecha de recepción: 23/03/2016
Fecha de publicación: 13/08/2016

ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DE DOS OBRAS PARA CLARINETE DEL REPERTORIO MUSICAL ACADÉMICO DEL SIGLO XXI.

Introducción

El interés por el desarrollo de este análisis de obras académicas para clarinete en el contexto vallecaucano, surge de la experiencia profesional como clarinetista, donde se observó la necesidad de recopilar, analizar, organizar y difundir el repertorio musical contemporáneo y regional para este instrumento, teniendo en cuenta algunos compositores que hayan contribuido con el enriquecimiento musical del Valle del Cauca en el siglo XXI, debido en parte al desconocimiento general que se tiene del repertorio académico colombiano.

Siguiendo este orden de ideas, es importante mencionar que el repertorio musical de este departamento se ha caracterizado por la multiplicidad sonora, ya que en él han convergido las influencias del folclor de las regiones colombianas de los Andes y del Pacífico, además de otros influjos nacionales, extranjeros y académicos, posibilitando el surgimiento de obras con interesantes propuestas compositivas para clarinete, algunas desconocidas, las cuales se consideran relevantes de analizar y dar a conocer para contribuir con la construcción de identidad musical en la región.

De acuerdo con la literatura revisada, la identidad musical del Valle del Cauca comenzó a gestarse aproximadamente en la segunda mitad del siglo XIX cuando en Colombia se planteó la necesidad de buscar aquello que igualara a los colombianos y los desligara de las influencias coloniales y españolas en medio de un contexto independentista heredero del Nacionalismo y Romanticismo reinante en el resto del mundo occidental. Tales elementos de identidad se encontraron en los modos particulares de los pueblos y desde entonces, el imaginario musical vallecaucano ha estado ligado a la música tradicional derivada del folclor colombiano de las regiones que conforman este departamento. Sin embargo, tales influencias han dado paso al dilema entre el universalismo versus el regionalismo musical en el país. (Cruz, 2002, pp.219-231).

Con relación al clarinete, a este instrumento se le puede encontrar siendo parte de *chirimías* o grupos musicales propios de la región pacífica cuyo formato se ha prestado para la interpretación de *música negra* o de raíces afroamericanas con carácter festivo, ceremonial y / o de procesión. Además, el clarinete también ha sido parte del repertorio de la música criolla típica de la región andina, mezcla de tradiciones europeas e indígenas que encontraron en el bambuco y en el pasillo a sus grandes representantes, aunque sin tener un rol verdaderamente protagónico. No obstante, a pesar de estas influencias, resulta importante

aclarar que la identidad de la música Vallecaucana puede ir más allá de la música tradicional, ya que su ubicación geográfica, el intercambio regional, nacional e internacional favorecido por el puerto de Buenaventura, los avances tecnológicos vividos a partir de la década de 1980, la consolidación del Conservatorio Antonio María Valencia y la Universidad del Valle como referentes de la enseñanza profesional de la música, el acceso a los medios masivos de comunicación, la globalización, el cambio de la modernidad a la postmodernidad y luego a la complejidad, entre otros aspectos manifestados en los últimos tiempos, herederos del versátil y variable siglo XX, posiblemente han permeado las prácticas culturales construidas al interior de la región, contribuyendo con la redefinición de sus símbolos y características musicales. (Ocampo, 1984 pp.219 - 231; Cruz, 2002, pp.219-231; Casas, 2011, pp. 6-13; y Revelo, 2012, pp. 1- 4).

Consecuentemente, se puede vislumbrar que existe un repertorio regional de música para clarinete en donde intervienen además de las experiencias, formaciones y personalidad de cada compositor, un contexto social y cultural que ha ayudado con el desarrollo de aires musicales particulares y con ciertas tendencias y exigencias interpretativas que merecen ser estudiadas, recopiladas y reconocidas por la comunidad académica musical. Por tal razón, este trabajo de investigación contempla una pertinencia social al resaltar la música académica compuesta en el Valle del Cauca en los últimos 15 años, reconociendo aquellos compositores que han contribuido a extender el repertorio musical contemporáneo de la región. Además, muestra una pertinencia disciplinar que se centra en la reflexión de las posibilidades de la música para clarinete, en la ampliación de documentos analíticos en torno al repertorio musical colombiano y en la construcción de herramientas interpretativas que posibiliten la toma de decisiones en torno de la transformación, actualización y desarrollo de la música en general y del repertorio clarinetístico en particular.

Para el desarrollo de este trabajo, se analizarán dos obras musicales parte del repertorio musical contemporáneo del Valle del Cauca, en donde se plantea al clarinete como participante activo: 1) una obra que cuenta con cierto reconocimiento, única en el repertorio contemporáneo vallecaucano para clarinete solo, compuesta por Rodolfo Ledesma, la cual ya ha sido estrenada, grabada y estudiada pero que merece un trabajo analítico más profundo; 2) una obra inédita compuesta por Juan Carlos Gaviria González para Clarinete y Guitarra, en un formato poco usual tanto para música académica como para música tradicional en Colombia y el Valle del Cauca¹, que precisa ser estudiada y difundida.

¹ En este formato son conocidas las obras del compositor colombiano José Revelo Burbano “Fantasía en 6/8” y “Dimensiones”. (Uribe, 2010, pp. 74 - 87)

Para el análisis de tales obras, se acudió al de *programa de “Análisis Ecléctico Para el Sonido, la Forma y La Representación”* propuesto por Ferrara (1991, pp. 117 - 189), haciendo énfasis tanto en los diferentes contextos de la obra, como en el análisis técnico del clarinete, con el fin de construir las recomendaciones interpretativas para abordar instrumentalmente cada obra.

Seguidamente se expondrán las generalidades de este programa de análisis musical, se realizará una descripción del contexto del repertorio académico contemporáneo para clarinete en el Valle del Cauca y se dará paso al análisis de las obras seleccionadas: *“Interludio No. 2” para Clarinete Solo en Sib* de Rodolfo Ledesma compuesta en el año 2008 y *“Triptyque Pour Un Retour,” (Tríptico para un regreso), para Clarinete en Sib y Guitarra* de Juan Carlos Gaviria compuesta en el año 2009, haciendo énfasis en los aspectos musicales y técnicos del clarinete, con el fin de construir las recomendaciones interpretativas respectivas y emitir las conclusiones.

Acercamiento al “Análisis Ecléctico Para el Sonido, la Forma y La Representación”

Este es un estudio de tipo mixto en donde se mezclaron análisis fenomenológicos, hermenéuticos y sintácticos o convencionales, como base para plantear una perspectiva interpretativa de las obras abordadas. Siguiendo la lógica de este análisis, se entiende a la interpretación musical como una construcción que implica un diálogo entre las diferentes perspectivas musicales y extra musicales relacionadas con la obra, descritas dentro del programa de análisis ecléctico propuesto por el guitarrista Lawrence Ferrara, el cual busca comprender la interacción dinámica de la significación musical y sustentar un sistema con el que se pueda explicar de manera organizada sus diferentes niveles de análisis, es decir, 1) el contexto histórico, 2) la audición abierta, 3) la sintaxis, 4) el sonido-en-el-tiempo, 5) la representación musical y textual, 6) los sentimientos virtuales, 7) el mundo onto-histórico, 8) una segunda audición abierta, 9) la guía para la interpretación, y 10) la meta-crítica. (Ferrara, 1991, pp. 117 - 189; Nagore, 2004; y Guba y Lincoln, 2005, pp. 117 - 189).

A continuación se describirán cada uno de estos pasos de acuerdo con el desarrollo analítico que se efectuó en las obras abordadas:

- **Contexto histórico:** Se ubicó el repertorio dentro de su horizonte histórico teniendo en cuenta el contexto personal de los compositores.
- **Audición abierta:** Se realizó un primer acercamiento auditivo con el objetivo de tener una percepción global de las obras.

- **Sintaxis:** Se analizó la partitura de manera general, teniendo en cuenta los aspectos formales de la música.
- **Sonido-en-el-tiempo:** Se construyó la interpretación personal de las obras desde el punto de vista de su material sonoro, sin acudir a ningún marco teórico.
- **Representación musical y textual:** Se tuvieron en cuenta la existencia de significados existentes por fuera del texto musical como indicaciones de tempo, matices, dinámicas u otras indicaciones verbales sobre el carácter de la obra para la construcción de su interpretación.
- **Sentimientos virtuales:** Se hizo consciencia de los estados emocionales que generaban las obras a partir de los criterios de Sintaxis y Sonido-en-el-tiempo.
- **Mundo Onto-histórico:** Se estableció un puente entre las emociones descritas y los valores existentes en el contexto cultural de los compositores.
- **Segunda audición abierta:** Se escucharon de nuevo las obras teniendo en cuenta todos los pasos anteriormente descritos, para unir el sonido-en-el-tiempo, la forma, y las referencias extra-textuales.
- **Guía para la interpretación:** Con base en los puntos anteriores, se ensayaron las obras para establecer las recomendaciones en el estudio de las dificultades técnicas específicas de estas, haciendo énfasis en el clarinete.
- **Meta-Crítica:** Se presentaron las valoraciones de las obras con relación a su contexto musical, indicando las posibles ventajas y desventajas del análisis ecléctico, las cuales se describirán en las conclusiones como reflexión de la relación entre la teoría y la práctica.

Contexto General de las Obras Analizadas.

A partir de la segunda mitad del XX, la interpretación de instrumentos musicales en el contexto académico universal se fortaleció, impulsando la generación de nuevas técnicas que potenciaron el desarrollo de repertorios significativos para la época y reflejaron en la música el intercambio cultural, el avance tecnológico, la difusión y globalización, trayendo consigo consecuencias estéticas debido a la minimización de las fronteras entre culturas, las cuales modificaron algunos paradigmas de creación, desmitificaron al músico genio, ampliaron el uso de técnicas y otros materiales para la producción musical, generando a su vez una participación de la música con otro tipo de expresiones y disciplinas. (Romero, 2008, pp. 55-62; y Darbón, 2011, pp. 1-28).

Por su parte, Colombia ha sido un país que ha acarreado con una historia similar a la de los diferentes países latinoamericanos, caracterizados por un desarrollo social y cultural procedente de la tensión existente entre las influencias propias y ajenas, donde la música se ha representado como un medio y / o una forma de expresión relacionada directa o indirectamente con tales influencias, estando inmersa en un intercambio constante de etnias, géneros y costumbres que han contribuido con la cimentación de sus tradiciones. (Ocampo, 1984, pp. 219 - 231; y Sánchez, 2010, pp. 18 - 21).

De acuerdo con el Ministerio de Cultura (2001), no existe un registro preciso con relación al ingreso del clarinete a Colombia. No obstante, se puede conjeturar que este instrumento musical fue introducido al país por los Jesuitas y comenzó a ganar popularidad con la formación de las llamadas *Bandas de Viento* a finales del siglo XVIII y con la inclusión de éste dentro de diversos grupos de música tradicional en diferentes regiones colombianas. Igualmente, en el ámbito académico es posible afirmar que el desarrollo de la escuela del clarinete en Colombia ha tenido una fuerte influencia europea propiciada por músicos itinerantes que visitaban temporalmente el país, los cuales formaban instrumentistas en las técnicas modernas, generando así la expansión de una nueva generación de clarinetistas e inspirando la composición de músicas diferentes a las tradicionales. (Montoya, 2011, pp. 129-149; y Gaviria, 2013 pp. 6 – 7.).

Tales antecedentes dejan ver que la música para clarinete en Colombia ha estado permeada por diferentes influencias musicales tanto en origen como en tipificación, siendo heredera de las raíces de las expresiones musicales colombianas y universales, según lo interpretado por diferentes historiadores y musicólogos. (Ospina, 2013, pp. 301-332; Casas, 2011, pp. 6-13; y Hoyos, 2010, pp. 88 - 95).

El Valle del Cauca también es un reflejo del desarrollo social y cultural colombiano. Este departamento situado al suroccidente del país entre la región andina y pacífica, ha sido enriquecido generacionalmente por diferentes raíces étnicas, geografías, climas, límites y costumbres que han mediado en la conformación de las maneras de subsistencia, producción, educación, intercambio, comunicación, desarrollo, pensamiento, valores, acciones, sentires, símbolos, posibilidades, entre otros factores que fundan la identidad de la sociedad vallecaucana, incidiendo necesariamente en la manera de concebir la música, siendo la música académica contemporánea un género aparentemente novedoso y poco explorado. (Gobernación del Valle del Cauca, 2012).

De acuerdo con Acosta (2007, pp. 2-25), entre los compositores vallecaucanos más reconocidos en este género se encuentran Jaime Torres Donneys, Alba Lucía Potes, Harold Velazco Castañeda, Iván Jiménez, Leonardo Idrobo Arce, Héctor González y Rodolfo Ledesma, los cuales han liderado la actividad compositiva contemporánea del siglo XXI contribuyendo con la ampliación del repertorio académico universal

del Valle del Cauca. Igualmente, otros compositores relacionados directamente con este departamento colombiano por ser vallecaucanos de adopción son Mario Gómez Vignez y Alberto Guzmán Naranjo, quienes además de su creación musical, han contribuido con la formación de músicos en la región. No obstante, a pesar de la producción de estos músicos, existen también otros compositores menos conocidos pero con una prolífica producción, cuya obra es necesaria de resaltar, entre ellos Carlos Arcila y Juan Carlos Gaviria González.

Con relación al clarinete en la cultura musical vallecaucana, se observa que éste cuenta con un repertorio de influencia intercultural dada la ubicación geográfica del Departamento, la cual ha favorecido la aparición de la diversidad y el intercambio de diferentes saberes y prácticas. Sin embargo, dentro de la literatura revisada se puede encontrar que el clarinete ha sido empleado principalmente en la música tradicional interpretada por las llamadas *Chirimías* que caracterizan a la región pacífica; y dentro de la música criolla proveniente de la región andina, donde el clarinete ha sido usado principalmente para la interpretación de bambucos y pasillos, los cuales a su vez han influenciado mayormente las composiciones para clarinete de tipo académico al interior del contexto vallecaucano. (Ocampo, 1984, pp. 219 - 231; Sánchez, 2010, pp.18 - 21; y Uribe, 2010, pp. 15 - 25).

Es de aclarar que el repertorio para clarinete en este Departamento no se agota bajo estas dos influencias regionales; sin embargo, existe escasez de investigaciones publicadas y / o asequibles entorno la indagación formal de tales obras, siendo los estudios presentados por Uribe, (2010), *“Antología de obras para clarinete de música andina, análisis y recomendaciones interpretativas”*; Sánchez, (2010), *“Influencias del pasillo y bambuco en dos obras para clarinete de Mario Gómez Vignez y Roberto Pineda Duque, recomendaciones interpretativas”*; León & Castellanos, (2013), *“Retratos de un compositor: Luis Rizo - Salom”*; Mazuera, (1957), *“Orígenes históricos del bambuco y músicos vallecaucanos”*; y Zapata, (1968), *“Compositores vallecaucanos”*, las aproximaciones más reflexivas que posiblemente contribuyan con las bases académicas para afirmar la necesidad de ampliar la investigación con relación a la influencia de la identidad vallecaucana sobre la forma de pensar, sentir y hacer música, en el momento de componer para clarinete, teniendo en cuenta las particularidades interpretativas que obedecen a la cultura y/o las disposiciones compositivas.

“Interludio No. 2”, para Clarinete Solo de Rodolfo Ledesma.

CONTEXTO HISTÓRICO: Rodolfo Ledesma nació en la ciudad de Santiago de Cali, Valle del Cauca, Colombia el 14 de agosto de 1954. Comenzó sus estudios en música a temprana edad con su padre y

posteriormente ingresó al Conservatorio Antonio María Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali (1962-1972). Adelantó estudios de composición y de dirección de orquesta en la Universidad Estatal de Illinois (1985-1987) y en la Universidad de Miami (1990-1991). Igualmente, estudió composición en la Hochschule für Musik Detmold (1999-2000), es Ingeniero Civil de la Universidad Santo Tomás en Bogotá y Magister en Filosofía en la Universidad del Valle en Cali. Entre sus reconocimientos se encuentran el Premio Nacional Colcultura por la obra *Metamorfosis* (1992) y el Segundo Premio en el Concurso Oreste Sindici en Ceccano por la obra *Eclosión* (2003). Su música ha sido interpretada en Colombia, República Checa, Francia, Alemania, Hungría, Italia, Japón y los EE.UU. Ha sido profesor invitado en el taller “*Workshop Word and Music*” en la Universidad de Indiana (1994) y actualmente es profesor asociado de Universidad del Valle².

El *Interludio No. 2* para Clarinete solo en Sib compuesta en el año 2008, hace parte del repertorio de música de cámara del compositor y es posterior al *Interludio No. 1* para Violín, compuesta el en año 1996, una obra moderna tripartita basada en el Bunde tolimense y una serie de texturas musicales complejas, con un tema variante que se transforma según los diferentes estados expresivos de la pieza. Por su parte, el *Interludio No. 2*, corresponde a un pensamiento musical contemporáneo, aplicado a una propuesta personal estilística que pretende crear una atmosfera musical de acuerdo con las facultades instrumentales e intenciones compositivas, las cuales giran en torno a una construcción motívica y logran crear un discurso particular e inspirado en “la alegría del quehacer musical” (Ledesma, R., comunicación personal, 2016). La obra fue estrenada oficialmente en el *Festival de Música de Cartagena* en el año 2012, por el clarinetista Jorge Mario Uribe quien también la grabó con el apoyo de la Universidad del Valle en el año 2010. Igualmente, ha sido grabada por el clarinetista Javier Asdrúbal Vinasco en el año 2014, con el copatrocinio del Ministerio de Cultura. Además, hace parte del catálogo de Música para Clarinete Solo de Compositores Colombianos (Salazar, 2015, pp. 60 - 61).

PRIMERA AUDICIÓN ABIERTA: Esta primera audición se hizo a partir de la grabación realizada por el clarinetista Javier Asdrúbal Vinasco en el año 2014, por medio de la cual se pudo percibir que la obra tiene un carácter compositivo libre, pero con exactitud rítmica y dinámica en todos los pequeños motivos desplegados dentro de la composición.

ANÁLISIS SINTÁCTICO: Esta composición tiene una forma de interludio concebida como una pieza musical breve, con indicaciones de tempo y sin indicaciones de compás. Igualmente, está estructurada por frases o

² Recuperado de <http://www.composers21.com/compdocs/ledesmar.htm> Noviembre 16 de 2015.

desarrollos motivicos que se interpretan según lo designado en la partitura en donde se puede apreciar el uso de técnicas extendidas con el uso de multifónicos. Formalmente, la obra presenta una introducción constituida por pequeños motivos conformados por una serie de secuencias de notas que se repiten y en conjunto generan una primera idea musical. Seguidamente, se desarrolla una segunda parte con un tempo fijo ($\text{♩} = 80$), además de un tempo flexible y cantáble variable, en donde los motivos iniciales permanecen pero anuncian sonidos de mayor duración, terminando de estructurar la obra por medio del desarrollo de materiales rítmicos y melódicos.

SONIDO-EN-EL-TIEMPO: La obra es secuencial y no desarrolla una melodía clara, sino un conjunto de motivos cíclicos que varían y muestran la capacidad dinámica y de articulación del instrumento, abordando la mayor parte del registro sonoro del clarinete. Con relación al ritmo, se maneja un pulso con subdivisiones simultáneas que exigen precisión en la realización de los pasajes. En general, la obra presenta cierta dificultad en la ejecución, ya que dentro de ella se enmarcan diversos conceptos de la música contemporánea, exigiéndole al clarinetista un conocimiento específico sobre la grafía y su aplicación interpretativa.

REPRESENTACIÓN MUSICAL Y TEXTUAL: No hay especificaciones extra musicales para la obra. No obstante, se observa el empleo de técnicas extendidas referente al uso de multifónicos y el compositor sugiere ceñirse al tempo siguiendo con precisión las indicaciones en la partitura, teniendo claro los conceptos y materiales utilizados en música contemporánea. El compositor también expresa que la obra tiene exigencias fraseológicas y expresivas que deben manifestarse tanto en la técnica y como en la musicalidad.

SENTIMIENTOS VIRTUALES: Esta pieza trasmite calma y calidez. Además, desarrolla cualidades interpretativas que van a la par con el gusto estético del interprete y puede ser atractiva para el oyente.

MUNDO ONTO-HISTÓRICO: El compositor refleja la influencia de sus estudios en el exterior innovando en la composición para clarinete, ya que esta obra difiere de la tradición compositiva académica efectuada en el Valle del Cauca, introduciendo los elementos de la música contemporánea y explorando las posibilidades del clarinete como instrumento solista.

SEGUNDA AUDICIÓN ABIERTA: Se puede apreciar que la obra tiene cierto grado de dificultad interpretativa, donde el conocimiento de las diferentes grafías contemporáneas y el dominio técnico del instrumento son el potencial de esta pieza. Acorde a esto, sentir de nuevo la

interpretación trae a lugar el detalle rítmico plasmado en las frases, los motivos precisos con los que se debe generar ideas y sentir el dialogo en estructura del interprete solo.

GUÍA PARA LA INTERPRETACIÓN: Recopilando este glosario de menciones acerca de la obra, es preciso insistir en la precisión rítmica que exige la obra, además de ser justo en la relación tiempo y espacio, donde se debe ser capaz de solucionar y precisar esta correspondencia. , no menos importante es la congruencia en la sonoridad del instrumento, la calidad del matiz y el desarrollo del mismo son herramienta fundamental como material sonoro.

En el sistema No. 1, la obra inicia con un motivo *lento e accelerando*, aumentando poco a poco en tempo desde la figura de corchea hasta alcanzar tempo de semicorchea, condición indicada por el tipo de corchete que se abre paulatinamente, aumentado la dinámica de *pp* a *f*. Seguidamente, se observa un segundo motivo que corresponde a un grupo de corcheas, fraccionadas en su inicio por una línea transversa y con un tamaño es más pequeño en la notación, indicación que sugiere tocar el pasaje lo más rápido posible, también se conoce esta técnica como apoyatura breve o en ingles el termino grace note. (Ver figura No. 1).



Figura No 1.

En el sistema No. 2, se observa una fermata sobre la nota Re y a la derecha de la nota hay una raya gruesa horizontal, indicando que esta nota aparte de la fermata y de su valor, queda sonando más tiempo, casi que por el espacio que ésta ocupa, podría incluso llegar a tener el tiempo de una redonda; en la música contemporánea, la notación es proporcional pues hay una correspondencia entre el espacio físico entre las notas descrito en la partitura y la duración de los sonidos: cuando las notas están muy seguidas, se tocan rápido, pero cuando están separadas, quiere decir que su duración es más largas. (Ver figura No. 2)



Figura No. 2

En el sistema No. 3, es de notar que los corchetes del pasaje tienen una forma abierta y luego se juntan, iniciando como figuras de semicorcheas que convergen en una sola línea hasta ajustarse a tempo de corchea, efecto contrario al primer motivo presentado en la introducción, sumado además a esta complejidad, está el desarrollo dinámico propuesto por el autor y el contraste súbito de la última nota, un Do sostenido cuyo matiz culmina el pasaje en pianísimo y una prolongación del sonido dando por finalizada la introducción. (Ver figura No.3).



Figura No. 3

Después de este episodio introductorio viene el momento estable, con relación al tempo, negra igual a 80 ($\downarrow = 80$), abriéndole paso al desarrollo de motivos y contrastes entre los mismos. El tempo como tal genera un orden interpretativo y dada la falta de compas, es substancial tener presente la proporción de las equivalencias rítmicas del tempo; además, es importante resaltar la claridad de este pulso de 80 para ser coherentes en sus respectivas subdivisiones (corchea, semicorchea, tresillo de semicorchea además de sus respectivos silencios).

Posteriormente en el sistema No. 5 de la página 2 se observa el frulato escrito *frull.*, otra técnica característica de la música contemporánea y frecuentemente empleada para los instrumentos de viento. Es un sonido ronco producto de la mezcla del aire y una posición especial de la lengua, este efecto detalla el final de un episodio de contrastes rítmicos y dinámicos, los cuales finalizan un periodo producto de la dirección dinámica y el alargamiento de las notas por el calderón que está encima de ellas, invitando a una sensación de final. Este pasaje en particular tiene unas características complejas en la producción del efecto, puesto que perder sonoridad por el matiz propuesto no debe interrumpir el efecto del frulato lo cual muestra el manejo técnico del intérprete. (Ver figura No. 4).



Figura No. 4

Otro elemento técnico importante lo encontramos en el inicio del sistema No 7 de la página 2, los multifónicos, cuyo efecto es la emisión de varios sonidos simultáneamente mediante una digitación especial y que en el contexto de esta obra suceden al pasaje del sistema anterior, toma el final expuesto en la figura de tresillo de corchea ligado a blanca cuyas notas son: Si bemol, La natural y Si natural, generando a manera de eco este motivo pero expuesto por la técnica anteriormente expuesta. (Ver figura No. 5).



Figura No. 5

Viene entonces una pausa de dos tempos y con ello un leve cambio sonoro, anunciado en esta ocasión por la distorsión en el sonido, producto de un glissando entre dos notas, Re natural y Sol sostenido, este pequeño efecto logrado por ir destapando progresivamente los orificios del clarinetes, muestra otro recurso cuyo uso enriquece cada vez el contenido de la pieza y deberá ser contrastante con la duración respecto al manejo rítmico que se propone. (Ver figura No. 6).



Figura No. 6

Después de exponer todos estos elementos técnicos y compositivos la obra culmina con una tranquila sonoridad de calma que poco a poco va disminuyendo en matiz llegando finalmente en un silencio de blanca con fermata, momento de aparente calma y reflexión. (Ver figura No. 7).



Figura No. 7

META-CRÍTICA: Reconociendo este paso a paso analítico, fue posible realizar una reflexión más profunda de la obra en donde se tuvieron en cuenta aspectos tanto musicales como extra musicales que incidieron en

la comprensión de la misma y fueron indispensables para otorgarle sentido musical a este “Interludio No. 2”. Además, se pudieron resaltar las posibilidades técnicas que la pieza musical le ofrece al clarinete y con las que un clarinetista en la actualidad debe estar familiarizado. Finalmente, con este ejercicio también se buscó orientar, plantear y organizar los conceptos en torno a la pieza musical para la interpretación particular de esta obra y ampliar el conocimiento sobre la interpretación de repertorios contemporáneos poco frecuentados por los intérpretes.

“Triptyque Pour Un Retour” pour Clarinette en B \flat et Guitarre de Juan Carlos Gaviria González

CONTEXTO HISTÓRICO: Juan Carlos Gaviria González nació el 24 de Diciembre de 1971 en la ciudad de Palmira, Valle del Cauca, Colombia. Es Licenciado en Música de la Universidad del Valle, Compositor y Orquestador de la Escuela Normal de Música de Paris, y Pedagogo Musical de la Federación Internacional Willems. Actualmente es profesor de armonía, solfeo, orquestación y piano en el Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali y en la Universidad del Valle sede Buga. Inició sus estudios musicales a temprana edad en la Casa de la Cultura de Palmira, incursionando en la música de la región andina colombiana y en la interpretación de diversos instrumentos como la bandola, la guitarra, el clarinete, el trombón, la trompeta y el piano. Posteriormente, obtiene el grado de Licenciado en Música (2000) y se radica en Francia durante 11 años. Como pianista acompañante (2001-2005) participó en más de 1000 festivales internacionales de jazz y músicas del mundo bajo las propuestas artísticas de Yuri Buenaventura (Colombia), Raúl Paz (Cuba), Bárbara Luna (Argentina) y Sonia Droiner, conocida en el mundo artístico como Viktor Lazlo (Francia). En el año 2008 Gaviria retoma sus estudios académicos en composición y orquestación e ingresa en la Escuela Normal de Música de Paris, siendo estudiante del francés Michel Merlet quien fuera discípulo de Tony Aubin, Oliver Messaien y Desportes Yvonne. Bajo esta orientación, Juan Carlos Gaviria desarrolló como ejercicio compositivo la obra *“Triptyque Pour Un Retour”* para Clarinete en Sib y Guitarra compuesta en el año 2009, la cual es una pieza musical contemporánea estructurada en tres movimientos, actualmente inédita sin contar con grabación profesional, ni estreno ante el público en salas de conciertos. (Gaviria, J. comunicación personal, 2016).

PRIMERA AUDICIÓN ABIERTA: Este primer acercamiento auditivo a la obra se hizo por medio de una grabación no profesional, aunque en un nivel óptimo de ejecución, parte del archivo académico y personal del compositor. La primera percepción sonora permite distinguir que la obra

es claramente académica y contemporánea, posiblemente influenciada por aires populares, siendo de fácil recepción para el gusto del oyente. Respecto al primer movimiento, parece haber una intensión introductoria con un carácter tranquilo el cual sostiene hasta empatar al segundo movimiento. Es de notar que en los segundo y tercer movimientos, se evidencian componentes rítmicos que hacen alusión a una posible influencia del flamenco, sobretodo en la ejecución de la guitarra. En general, esta pieza aparenta cierta dificultad en la ejecución donde priman valores de exactitud en los tempos y acople entre los instrumentos.

ANÁLISIS SINTÁCTICO: Esta composición no fue escrita bajo alguna forma en particular, es más bien corresponde a un estilo libre. Sin embargo, puede afirmarse que es una variación armónica en tres movimientos, de características modales, con indicaciones de tempo en los inicios de cada movimiento, dispuestos así: Primer movimiento ($\text{♩} = 160$), en compás de 4/4 cambiando de compás en ciertos momentos de 5/4, 4/4, 6/8 y nuevamente 4/4. Segundo movimiento ($\text{♩} = 115$), iniciando sobre el compás de 4/4 y presentando en el transcurso del movimiento cambio de compases tales como 2/4, y volviendo para finalizar el movimiento a 4/4. Tercer movimiento ($\text{♩} = 240$), inicia en 4/4 y continuando la temática de estos cambios de compas utilizando regularmente compases de 2/4, 6/8, 4/4, 6/4, 15/8, 12/8, compases de amalgama en los que encaja esquemas rítmicos. Cada movimiento iniciando por el primero, va desarrollando poco a poco motivos rítmicos y melódicos que toman fuerza y precisión en el transcurso de los dos movimientos restantes, generando fluidez para la obra y para el dúo en general.

SONIDO-EN-EL-TIEMPO: En la obra "*Tryptique Pour Un Retour*", la participación del Clarinete y de la Guitarra son esenciales para su desarrollo, ya que cada uno sobresale en su individualidad aunque estén acoplados. Dentro de la composición se logran apreciar cambios motivicos, siendo evidente el paso de un movimiento a otro con temas claros para cada instrumento y cuya divergencia rítmica despliega la capacidad musical que puede ofrecer cada uno: el clarinete con sus frases largas y melódicas es fiel representante de los instrumento de viento versus una guitarra armónica bastante rítmica y sonora que también es protagonista. Respecto al material dinámico, en esta pieza musical se desarrolla un balance propicio para el ensamble, puesto que las referencias armónicas de la guitarra, de acuerdo con el material rítmico que desarrolla, crean una mayor sonoridad y tímbrica que en contraste con el material melódico del clarinete, generan en sus tres movimientos un balance equilibrado. En general, se aprecia que la mayor dificultad de la obra está asociada con el ajuste entre el clarinete y la guitarra, ya que

a cada uno se les exige precisión en la ejecución y manejo del tempo para lograr un perfecto ensamble.

SENTIMIENTOS VIRTUALES: En un principio, esta obra genera en el oyente sentimientos de incertidumbre y misterio que poco a poco se transforman y generan sensaciones más alegres y festivas, con sonidos brillantes y ritmos marcados. Un dúo dinámico en la interpretación y una obra aparentemente de fácil asimilación para la audiencia y los intérpretes.

MUNDO ONTO-HISTÓRICO: La obra fue compuesta en un momento en el que el compositor se ve obligado a replantear su labor como músico acompañante, retoma sus estudios académicos, incursiona en la pedagogía, contempla la posibilidad de regresar a Colombia y se encuentra leyendo temas relacionados con la trinidad; de esta manera, el compositor no niega la posibilidad de haber reflejado parte de sus circunstancias personales en el título de la obra aunque musicalmente se trata de un ejercicio netamente académico. Igualmente, afirma que la obra también puede ser un referente de su niñez debido a que escoge al clarinete y a la guitarra por ser dos instrumentos que conoce y por los cuales siente afecto debido a que hicieron parte de sus inicios en la música. La obra también muestra cierta influencia de los diferentes devenires del compositor como pianista en Francia, ya que en ella se extienden algunos aires populares y del Jazz contemplados dentro de una escritura académica, explorando además un formato poco común e innovador al desarrollar nuevas propuestas para música contemporánea y de cámara para el clarinete.

SEGUNDA AUDICIÓN ABIERTA: Se aprecia que esta pieza tiene cualidades interpretativas que deben ser estudiadas con atención, donde el trabajo del dúo es obligatorio, máxime cuando el clarinete puede sacar ventaja de un instrumento armónico como la guitarra, la cual le permite establecer bases armónicas para nutrir el desarrollo melódico expuesto por el clarinete. Es de resaltar que el balance respecto a los ritmos y dinámicas que expone la obra, hacen de este ensamble una propuesta diferente, lo cual atrae al oyente conectándolo casi de inmediato con la obra debido a la mezcla de timbres.

GUÍA PARA LA INTERPRETACIÓN: De acuerdo con la información adquirida y las observaciones detalladas en el score de la obra, esta pieza es otro ejemplo del sentir musical con manejo técnico de precisión a favor de la música, logrando resaltar la labor compositiva del autor y sobre todo el valor intelectual de la obra, proceso que resalta los perfiles académicos de Gaviria. Iniciando el tríptico, el compositor sugiere un tempo de $\text{♩} = 160$, donde claramente dada la frase del clarinete y la respuesta de la guitarra muestra que el pulso va a $2/2$; hay que precisar que el tempo es

la velocidad sugerida para la interpretación, pero el pulso muestra la aparición de los acentos en la música, de aquí la precisión. (Ver figura No. 8).

Figura No. 8

En el compás No. 15 con ante compas de la guitarra retoma el pulso de 4/4 para generar acompañamiento al tresillo de negras expuesto por el clarinete; pese a la articulación propuesta por el compositor de staccato en la frase del clarinete, estas deben ser tocadas no tan cortas. Se propone pronunciarlas un poco más con la particularidad de ser tocadas como en el género popular, evitando sonar demasiado cortas; respecto a la guitarra las notas graves con prolongación de ligadura deben quedar sonando más y contrastar con las demás, que siendo corcheas que suenan más cortas. (Ver figura No. 9).

Figura No. 9

La claridad en la articulación y el pulso de la obra son de vital importancia en el montaje. Los elementos rítmicos a los cuales la obra está siempre planteando son la recomendación general en la cual se debe insistir, dada la combinación de compases de amalgama donde las frases marcan la manera de interpretarlo según el pulso dado. Tal caso se aprecia entre los compases 25 al 38, donde se nota el contraste entre la melodía y la guitarra. A continuación parte del fragmento compases 25 – 33. (Ver figura No. 10).

Figura No. 10

Los movimientos entre si tienen un final evidenciado, marcado por un silencio con calderón o redonda con calderón y junto a esta escritura, un disminuyendo en dinámica, lo cual invita a sentir más los finales de sección. La claridad debe estar en la toma del nuevo tempo para generar el contraste propuesto. Para este nuevo movimiento, el más corto de los tres (34 compases), debe ser relevante el desarrollo del motivo propuesto del clarinete expuesto en círculo rojo y el bajo rítmico de la guitarra encerrado en círculo azul, siendo muy exigente con el efecto que logra el acento en cada uno de los instrumentos, particularmente en la guitarra, quien por seis compases más irá generando tensión con la primera corchea subiendo de a medio tono; este ostinato vuelve a aparecer para finalizar el movimiento desde el compás 78 hasta finalizar en el compás 86, generando una variación rítmica en la guitarra, la cuales es una acción muy característica de la obra, pero sobre todo del compositor. (Ver figuras No.11 y No. 12).

Figura No. 11

Figura No. 12

El inicio del tercer y último movimiento es en el compás 87, con una sugerencia de tempo de $\text{♩} = 240$, es el movimiento más largo pero por el tempo sugerido, da la sensación de ser más corto. La recomendación fundamental para este movimiento está en el desarrollo rítmico de la guitarra, motivo percutido y de tradicional rasgueo referenciando al flamenco, (Ver figura No. 13). Los diferentes cambios de compas deben mantener una amalgama justa al tempo y a las frases del clarinete, siendo contantes en el transcurso del movimiento, dando un carácter improvisatorio que se ajusta al ritmo de la guitarra, la cual amarra constantemente el desarrollo del movimiento. Imagen. Es sustancial reconocer las dinámicas que se deben ejecutar con el clarinete, principalmente en el registro sobreagudo, donde las condiciones sonoras del instrumento tienden a ser “chillonas” o altamente brillantes. Igualmente, es importante 1) no apretar para evitar perder armónicos en el sonido, y 2) ser consecuente con el registro de la guitarra y el sonido que ésta desarrolla. Instrumentalmente, se nota que al momento de desarrollar los pasajes ya mencionados, la guitarra particularmente suena en pasajes más llenos de sonoridad y en dinámicas más fuertes, equilibrando la mezcla de los registros. (Ver figura No. 13).



Figura No. 13



Figura No. 14

La obra finaliza con un tempo tranquilo y calmado, reconociendo motivos del primer movimiento.

META-CRÍTICA: El conocimiento de aspectos musicales como extra musicales que influyeron en la creación de esta obra, dan claridad en la

comprensión de la misma y forman una percepción más puntual al momento de interpretarla. Este proceso analítico otorga sentido a las complejidades expuestas en la partitura; por ende, es indispensable como interprete poder conocer la obra antes de tocarla, pues el legado histórico añade un contexto fundamental para el reconocimiento de lo que pretende comunicar musicalmente el autor, despejando dudas sobre los niveles dinámicos y exponenciales de los planos musicales. Este ejercicio enriquece la formación en el proceso de montaje de cualquier repertorio.

Conclusiones

Los motivos principales que guiaron la elaboración de este artículo, giraron en torno a la necesidad de recopilar, analizar, organizar y difundir el repertorio musical contemporáneo para clarinete en el Valle del Cauca, un departamento colombiano musicalmente caracterizado por la multiplicidad sonora en donde han confluído influencias regionales, nacionales y extranjeras. Para esto se tuvo en cuenta la labor de los compositores Rodolfo Ledesma y Juan Carlos Gaviria, quienes han contribuido con el enriquecimiento musical de este departamento colombiano en el siglo XXI, con el propósito de contribuir con la creación de una memoria musical colombiana y regional del aquí y ahora, disminuyendo las limitantes que actualmente se tienen con relación al conocimiento de nuevos compositores y repertorios académicos en el país, en la comunidad musical, y posiblemente entre quienes organizan los espacios y oportunidades de construcción cultural a partir de políticas públicas.

A partir de estos objetivos, se escogió como forma de análisis al programa de análisis ecléctico para el sonido, la forma y la representación propuesto por Ferrara (1991), que mezcla elementos fenomenológicos, hermenéuticos y sintácticos para la comprensión de las obras abordadas y del cual se puede concluir que es una herramienta relativamente sencilla y facilitadora del conocimiento de todo tipo de repertorio musical, ya que permite resolver parte de la desinformación a la cual se ven constantemente enfrentados los músicos intérpretes, enriqueciendo a su vez las posibilidades musicales y extra musicales de las mismas obras, proporcionando también la oportunidad de construir propuestas interpretativas que guarden fidelidad a las intenciones compositivas de las obras que se analicen. Además, esta forma de análisis le permite a aquellos no – músicos acercarse a la comprensión de las obras dados sus contenidos fenomenológicos y hermenéuticos.

Con relación al “*Interludio No. 2*” para Clarinete Solo en *Sib* de Rodolfo Ledesma una obra reconocida dentro del repertorio musical colombiano y contemporáneo para clarinete, se puede concluir que es una obra con cierta dificultad interpretativa que le exige al interprete un conocimiento particular en torno a las grafías contemporáneas y el

amplio conocimiento técnico del instrumento para su correcta ejecución; además, su interpretación musical debe estar encaminada a resaltar la estabilidad rítmica y el desarrollo motivico propuesto en la pieza.

En torno a la obra inédita “*Triptyque Pour Un Retour*,” (*Tríptico para un regreso*), para Clarinete en Sib y Guitarra de Juan Carlos Gaviria, se concluye que esta obra refleja un proceso académico contemporáneo permeada por la sonoridad de aires populares, dentro de un formato poco común que involucra al clarinete y a la guitarra, con el que se busca traer nuevas sonoridades y propuestas tímbricas, exigiéndole a los intérpretes exactitud y precisión en la ejecución para lograr un ensamble perfecto.

Relacionando las dos obras abordadas, puede observarse que las dos pertenecen al género contemporáneo y se orientan en la búsqueda de nuevas propuestas musicales para el clarinete. De esta manera, Ledesma aborda materiales extendidos de la técnica común del instrumento para desarrollar el Interludio No.2 para Clarinete Solo; y Gaviria explora el comportamiento del clarinete en el ensamble sonoro con la guitarra, sacando a relucir la capacidad rítmica y tímbrica de los instrumentos. Igualmente, es importante mencionar que estos compositores han tenido tanto influencias de músicas tradicionales de la región como populares y académicas extranjeras, y dadas sus experiencias de vida, han logrado transmitir en sus composiciones su forma particular de concebir y hacer música.

Finalmente, se destaca la importancia de incentivar el análisis profundo de las obras musicales en los ámbitos académicos para promover el conocimiento musical que vaya más allá del aspecto técnico y teórico, acudiendo además al repertorio vernáculo o propio del país con el fin de proporcionar herramientas interpretativas, educativas y culturales a los futuros clarinetistas.

Bibliografía

- ACOSTA, R. (2007). *Música Académica Contemporánea en Colombia Desde el Final de los 80*. Ensayo. Recuperado en http://www.ccmc.com.co/usuarios/1000000019/Mus_academ_c_ont_colombiana_final_ochenta.pdf el 10/04/2016.
- BUENO, A. & Gómez, S. (2011). *El Clarinete Contemporáneo: Características, Obras, Grañas y Recursos*. Artículo. Conservatorio Superior de Música de Málaga. España.
- CASAS, M.V. (2011). *Música E Identidad En Los Inicios De La República. A propósito de identidades colectivas*. Rev. Entreartes. Universidad del Valle. Recuperado el 08/08/2015 en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2236/1/Musica%20e%20identidad%20en%20los%20inicios.pdf>

- CRUZ, M. A. (2002). *El Papel del Bambuco en la Construcción de lo Colombiano*. Rev. Nómadas. Num. 17, 2002, pp.219-231. ISSN: 0121-7550. Universidad Central. Bogotá, Colombia.
- DARBÓN, N. (2011). *La historia de la música. ¿Una pirámide de la complejidad?* Rev. Gazeta de Antropología. 2011, 27 (1). Artículo 11. En http://www.ugr.es/~pwlac/G27_11Nicolas_Darbon.html
- FERRARA, L. (1991). *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. Greenwood Press.
- GAVIRIA, J. A. (2013). *El Clarinete en Colombia: Un Devenir Histórico*. En: Interacciones Musicales. Volumen 1. Música de Cámara de Compositores Colombianos. Trabajo Discográfico. PhD. Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán. Universidad EAFIT, Colombia.
- GOBERNACIÓN DEL VALLE DEL CAUCA. (2012). *Nuestro Departamento*. Portal de Internet. Publicación digital. Búsqueda realizada el 20 agosto de 2015. <http://www.valledelcauca.gov.co/> .Colombia.
- GUBA, E. G., & Lincoln, Y. S. (2005). *Paradigmatic controversies, contradictions and emerging influences*. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3rd ed.), pp. 191-215. Thousand Oaks, CA: Sage. ISBN 0-7619-2757-3
- HOYOS, B. (2010). *La Música en Colombia: siglos XIX y XX*. Rev. Expeditio. Num. 4. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. En: <http://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/719>
- LEÓN, M. & CASTELLANOS, N. (2013). *Retratos de un Compositor: Luis Rizo-Salom (Colombia)*. Pontificia Universidad Javeriana. Rev. Cuadernos de Música, Artes visuales y artes escénicas/ volumen 8 Numero 1, Enero - Junio 2013/ ISSN 1794-6670. Bogotá, D.C, Colombia/ pp. 147 – 148.
- MAZUERA, L. (1957). *Orígenes históricos del bambuco y músicos vallecaucanos*. Ed. El Carmen. Universidad del Valle. Clasificación: 780.9861. Colombia.
- MINISTERIO DE CULTURA. (2001). *Guía de Iniciación al Clarinete. Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Programa Nacional de Bandas. República de Colombia. Recuperado el 23/04/2015 en: <http://www.sinic.gov.co/sinic/publicaciones/archivos/1232-2-1-20-20061198362.pdf>
- MONTOYA, L. (2011). *Bandas de viento colombianas*. En: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Vol. 25 N.º 42 pp. 129-149. Texto recibido: 12/07/2011; aprobación final: 03/10/2011.
- NAGORE, M. (2004). *El Análisis Musical: Entre el Formalismo y la Hermenéutica*. Rev. Músicas del Sur. No 1. Recuperado el 28/10/2015 en www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html.
- OCAMPO, J. (1984). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Ed. El Ancora. Medellín.
- OSPINA, S. (2013). *Los Estudios Sobre La Historia De La Música En Colombia En La Primera Mitad Del Siglo XX: De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*. Artículo de reflexión.

- Universidad Nacional de Colombia. En:
<http://www.bdigital.unal.edu.co/37164/1/38772-173065-1-PB.pdf>
- REVELO, J. (2012). *León Cardona: Su aporte a la música andina colombiana. Artículo. Maestría en Música*. Escuela de Ciencias y Humanidades. Universidad Eafit. Medellín.
- ROMERO, J. (2008). *Creatividad en el Arte: descentramientos, ampliaciones, conexiones, complejidad. Encuentros multidisciplinares*. ISSN-e 1139-9325, Vol. 10, N° 28, 2008 (Ejemplar dedicado a: La creatividad desde una mirada multi y transdisciplinar). Pp, 55-62. En:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2534211>
- SALAZAR, J. (2015). *Música Para Clarinete Solo De Compositores Colombianos: Catálogo Con Comentarios*. Trabajo de Grado. Maestría en Música. Escuela de Ciencias y Humanidades. Departamento de Música. Universidad EAFIT. Medellín.
- SÁNCHEZ, S. (2010). *Influencias del pasillo y bambuco en dos obras para clarinete de Mario Gómez Vignes y Roberto Pineda Duque. Recomendaciones interpretativas. Tesis de Maestría*. Maestría en Música. Escuela de Ciencias y Humanidades. Universidad Eafit. Medellín.
- URIBE, J. (2010). *Antología De Obras Para Clarinete De Música Andina; Análisis Y Recomendaciones Interpretativas*. Tesis de Maestría. Maestría en Música. Escuela de Ciencias y Humanidades. Universidad Eafit. Medellín.
- ZAPATA, H. (1968). *Compositores Vallecaucanos*. Ed. Granamerica. Colombia.