

PROPUESTA TECNICO-INTERPRETATIVA DEL BAMBUCO NOCTURNO Y EL PASILLO
BANDOLITA EN EL CLARINETE

JULY PAOLA RAMOS ANGEL

COD. 2017275038

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2023

PROPUESTA TECNICO-INTERPRETATIVA DEL BAMBUCO NOCTURNO Y EL PASILLO
BANDOLITA EN EL CLARINETE

Trabajo de grado para obtener el título de

LICENCIADA EN MÚSICA

JULY PAOLA RAMOS ANGEL

COD. 2017275038

Asesor específico:

JUAN FERNANDO OLAYA

Asesor metodológico:

MANUEL HERNANDEZ

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2023

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
CAPITULO 1: PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1 Planteamiento del problema.....	12
1.2 Delimitación temática.....	12
1.3 Pregunta de investigación.....	14
1.4 Objetivo general.....	14
1.5 Objetivos específicos	14
1.6 Justificación	15
1.7 Antecedentes.....	15
CAPITULO 2: MARCO REFERENCIAL.....	21
2.1 El clarinete en Colombia	21
2.2 Música andina colombiana.....	24
2.2.1 El bambuco	27
2.2.2 El pasillo.....	32
2.2.3 Formatos para clarinete en la música colombiana.....	35
2.3 Interpretación musical.....	38
2.3.1 Contextualización sobre la interpretación musical.....	38
2.3.2 La semiótica musical en la interpretación.....	42
2.3.3 La interpretación musical en el clarinete.....	45
2.4 Pedagogía de la enseñanza del clarinete.....	50
2.4.1 Respiración	51

	4
2.4.2 Digitación.....	52
2.4.3 Articulaciones	53
2.4.3.1 Tenuto.....	54
2.4.3.2 Legato.....	54
2.4.3.3 Staccato.....	54
2.4.4 Sonoridad	55
2.5 Reseñas biográficas.....	56
2.5.1 Juan Fernando Ruiz	56
2.5.2 Luis Uribe Bueno	57
2.5.3 Juan David Duran.....	58
CAPITULO 3: MARCO METODOLOGICO	61
3.1 Diseño de herramientas de recolección	62
3.1.1 Análisis musical	62
3.1.2 Plan de interpretación.....	62
3.1.3 Entrevista	63
3.1.4 Diario de campo	66
3.1.5 Observación participante	67
CAPITULO 4: RESULTADOS	69
4.1 Resultado análisis musical.....	69
4.1.1 Nocturno para clarinete solo	69
4.1.1.1 Análisis musical	70
4.1.1.2 Plan Técnico-Interpretativo	77

4.1.2 Bandolita	83
4.1.2.1 Análisis musical	84
4.1.2.2 Plan Técnico- Interpretativo	92
4.2 Resultados entrevistas	98
4.3 Análisis diario de campo	102
4.4 Análisis Observación Participante	103
CONCLUSIONES.....	105
REFERENCIAS.....	109
ANEXOS	113

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Mapa región andina colombiana. Tomado de: Viva quien toca – Ministerio de Cultura.	25
Ilustración 2 Primeras Consecuencias - Tomado del texto: Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia (Sánchez: 2009, p.119).....	31
Ilustración 3 tomada del texto: Una perspectiva semiótica de la interpretación musical (Vinasco: 2012 p.17).....	45
Ilustración 4 Forma Bambuco Nocturno para clarinete solo.....	70
Ilustración 5 Análisis musical Nocturno para clarinete solo - Introducción.	72
Ilustración 6 compás 4 construcción intervalica	72
Ilustración 7 Análisis musical Nocturno para clarinete solo - Compás 11.....	73
Ilustración 8 Análisis musical Nocturno compás 20-24	73
Ilustración 9 Análisis musical Nocturno compás 25-30	74
Ilustración 10 Análisis musical Nocturno compás 31-36	74
Ilustración 11 Análisis musical Nocturno compás 37-39	75
Ilustración 12 Análisis musical Nocturno compás 43-47	75
Ilustración 13 Análisis musical Nocturno compás 59- 62	76
Ilustración 14 Análisis musical Nocturno compás 64-74	76
Ilustración 15 Plan técnico- interpretativo bambuco Nocturno para clarinete solo - introducción	78
Ilustración 16 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 9-15	79

Ilustración 17 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 17- 30	80
Ilustración 18 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 31-36	80
Ilustración 19 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 40	81
Ilustración 20 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 57- 59	81
Ilustración 21 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 64- 72	82
Ilustración 22 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 72- 74	83
Ilustración 23 Análisis musical pasillo Bandolita	84
Ilustración 24 Análisis musical pasillo Bandolita - introducción	86
Ilustración 25 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 7- 13.....	86
Ilustración 26 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 10-15.....	87
Ilustración 27 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 16-21.....	87
Ilustración 28 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 21-26.....	88
Ilustración 29 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 30-33.....	89
Ilustración 30 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 57-62.....	89
Ilustración 31 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 70 - 75.....	89
Ilustración 32 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 102-107.....	90
Ilustración 33 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 164 -170.....	91
Ilustración 34 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – Introducción	92
Ilustración 35 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 6-12.....	93
Ilustración 36 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 16 -25	93

Ilustración 37 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 22-33	94
Ilustración 38 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 52-63	95
Ilustración 39 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 70- 75	95
Ilustración 40 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 94 -104	96
Ilustración 41 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 111-112	96
Ilustración 42 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 120-125	96
Ilustración 43 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 127-129	97
Ilustración 44 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 135-144	97
Ilustración 45 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 152-170	98
Ilustración 46 Anexo 1: Partitura Nocturno para clarinete solo. fuente: Autor: Juan Fernando Ne	113
Ilustración 47 Anexo 1: Nocturno para clarinete solo. fuente: Autor: Juan Fernando Ruiz	114
Ilustración 48 Anexo 1: Nocturno para clarinete solo. fuente: Autor: Juan Fernando Ruiz	115
Ilustración 49 Anexo 1: Nocturno para clarinete solo. fuente: Autor: Juan Fernando Ruiz	116
Ilustración 50 Anexo 2: Partitura Bandolita.1 fuente: Arreglista: Juan David Durán Galindo	117
Ilustración 51 Anexo 2: Partitura Bandolita.1 fuente: Arreglista: Juan David Durán Galindo	118
Ilustración 52 Partitura Bandolita.2 fuente: Arreglista: Juan David Durán Galindo	118
Ilustración 53 Anexo 2: Partitura Bandolita.1 fuente: Arreglista: Juan David Durán Galindo	119

TABLA DE TABLAS

Tabla 1 categoría según La Rue.....	62
Tabla 2 Modelo de entrevista	66
Tabla 3 Formato diario de campo.....	67
Tabla 4 Formato de observación participante.....	68
Tabla 5 Diario de Campo.....	152
Tabla 6 Resultados Observación participante.....	154

INTRODUCCIÓN

En el siguiente documento encontrara un trabajo monográfico que busca divulgar y fortalecer el estudio interpretativo de la música andina colombiana, específicamente el bambuco y el pasillo en la catedra de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional. La autora se inspira en su propia experiencia sobre el plan de estudios impartido en la asignatura de clarinete en varias universidades del país. Se destaca la fuerte influencia del repertorio europeo o internacional que se interpreta. A partir de esto, surge la iniciativa de llevar a cabo esta investigación. En el primer capítulo se encontraran con la información general del trabajo desarrollado; en el segundo capítulo se construye el marco referencial donde se profundiza en el contexto histórico de los ritmos de las obras objeto de estudio, la importancia del clarinete en Colombia, la interpretación musical y la enseñanza del clarinete; en el tercer capítulo desarrollaremos el marco metodológico donde encontraran la aplicación de la ruta metodológica planteada; en el cuarto capítulo encontraran el análisis de los resultados de la aplicación de la ruta metodológica y finalmente encontraran las conclusiones.

CAPITULO 1: PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema.

Dentro del repertorio original para clarinete, es posible encontrar numerosas obras de carácter Universal o repertorio internacional, especialmente de aquellas provenientes de compositores europeos, dicho repertorio generalmente es de fácil acceso para los intérpretes, ya que gran número de obras son interpretadas a nivel universitario y divulgadas por los maestros directores de cátedra y conservatorios, además es posible encontrarlas en otros escenarios de consulta. Este tipo de divulgación de repertorio desde el contexto musical colombiano, específicamente el repertorio para clarinete generalmente es más limitado, pues, aunque se encuentren obras para clarinete solista de reconocidos compositores como: León Cardona, Blas Emilio Atehortua, Victoriano Valencia, etc. Obras específicas para clarinete solista de este tipo de artistas no son de libre descarga, dando como resultado menor porcentaje de estudio al nivel de formación profesional. Por esto, este trabajo de investigación tiene como fin realizar un acercamiento a la interpretación y divulgación de repertorio original y/o adaptado para clarinete, específicamente de música de la región andina colombiana, orientado a contribuir al repertorio de estudio dentro de la cátedra de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.2 Delimitación temática.

Este trabajo busca realizar una propuesta interpretativa y divulgativa de dos obras de ritmos colombianos como lo son el pasillo *Bandolita* del compositor Luis Uribe Bueno, en arreglos de Juan David Duran y el bambuco *Nocturno para clarinete solo* del compositor

Juan Fernando Ruiz, partiendo desde una contextualización de estos ritmos colombianos, la música andina colombiana y la interpretación musical.

La iniciativa para desarrollar este tema investigativo nace desde la experiencia de la autora y los diferentes debates que se han propiciado alrededor del currículum que se ejecuta en la catedra de clarinete de las diferentes universidades del país y la gran influencia del repertorio de origen europeo o de carácter internacional que se interpreta. Aunque nos podemos encontrar con grupos de estudio, semilleros o agrupaciones de música andina colombiana, esta música no es un eje central de estudio a nivel profesional; el estudio del clarinete dentro del marco europeo prevaleciendo ante nuestra música folclórica; claro está que no se pretende estigmatizar el estudio de la música dentro del marco europeo, pues su contribución al desarrollo y perfeccionamiento tanto del instrumento como de la técnica ha sido de gran magnitud, sin embargo no quiere decir que nuestra música no pueda realizar aportes de tipo técnico e interpretativo; por ello, este trabajo busca nutrir el repertorio de la música colombiana en el clarinete.

En Colombia existen gran número de agrupaciones representativas que interpretan el repertorio de la zona andina, un ejemplo son las bandas sinfónicas – las cuales cuentan con gran número de clarinetes - estas agrupaciones generalmente interpretan este tipo de repertorio contribuyendo así a la construcción del nacionalismo musical y la identidad musical a los jóvenes que pertenecen a dichas agrupaciones, de los cuales muchos de ellos –como la autora de este trabajo- deciden continuar con sus estudios musicales a nivel profesional, encontrando que, el repertorio con el cual se han formado no prevalece dentro de esta formativa.

Es así, que este trabajo busca, además de divulgar y realizar una propuesta interpretativa, fortalecer el repertorio utilizado dentro de la catedra de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de que sea posible incluir el folclor musical

dentro del acto formativo y complementar los temas trabajados dentro de esta cátedra, sin embargo es importante mencionar que hay dos maestros de clarinete en la cátedra, el maestro Juan Alejandro Candamil y el maestro Francisco Rivera, quien incluye obras colombiana dentro de su pensum académico como complemento de su metodología de estudio.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo fortalecer la técnica, interpretación y divulgación de repertorio colombiano para clarinete en la cátedra de la Universidad Pedagógica Nacional, a partir del análisis y proceso de interpretación del bambuco Nocturno y el pasillo Bandolita?

1.4 Objetivo general

Diseñar una propuesta metodológica desde los elementos técnico-interpretativos propios del clarinete aplicados a dos obras para clarinete solista basadas en ritmos de la región andina colombiana, para contribuir al repertorio de estudio de la cátedra de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.5 Objetivos específicos

- ❖ Desarrollar una serie de sugerencias que faciliten el abordaje del repertorio propuesto.
- ❖ Documentar el proceso de estudio y decisiones técnico-interpretativas a las obras Nocturno para clarinete solo y Bandolita.
- ❖ Implementar las decisiones técnico-interpretativas con estudiantes de la cátedra de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.6 Justificación

Con la finalidad de proponer alternativas a la interpretación del clarinete en el rol solista o en diferentes formatos instrumentales a partir del análisis y de la experiencia personal, esta monografía propone contribuir a la ampliación del banco de partituras actual de repertorio para este instrumento, basado en la música andina colombiana.

Es necesario recalcar que un paso importante para el abordaje de las obras es el análisis de la estructura musical, pues desde allí se empieza a identificar factores que determinan a cada tipo de música. Viéndolo desde otro punto de vista, es de gran importancia dejar un documento para nuevas generaciones de clarinetistas, en donde se pueda encontrar aspectos técnicos y consejos de cómo abordar la música para clarinete desde la perspectiva del autor de las obras, además de la partitura. Al realizar un análisis formal e interpretativo de una obra, se intenta entender con más claridad y exactitud lo que se va a interpretar; del mismo modo, la propuesta interpretativa, permite incluir al intérprete con la toma de decisiones en relación con los retos técnicos presentes en la obra, tales como: manejo de los registros, staccato, entre otras, con el fin de resolver a satisfacción cada una de ellos, al igual que con las decisiones de fraseo y rangos dinámicos presentes, en pro de una mejor puesta en escena.

1.7 Antecedentes

Para la elaboración de esta monografía se tomaron dos grupos de referentes; en el primero se encuentran antecedentes de trabajos de grado relacionados con el análisis musical y la interpretación de repertorio para clarinete de universidades a nivel nacional y algunas de otros países como México y Perú; En el segundo grupo de referentes

encontramos artículos relacionados con interpretación y análisis musical; finalmente, se presenta una descripción de la discografía de las dos obras a analizar en este proyecto de investigación. El primero, el bambuco Nocturno, del compositor Juan Fernando Ruiz y finaliza con la descripción de grabaciones del pasillo Bandolita, del compositor Luis Uribe Bueno, el resultado de esta búsqueda permite seleccionar los principales proyectos, artículos y grabaciones del interés de la autora.

❖ ***Música para clarinete en Colombia: revisión de la literatura, análisis y recomendaciones interpretativas.***

En este texto se explora la producción musical de cinco compositores colombianos destacados en el clarinete, incluyendo a Fabio González, Mario Gómez-Vignes, Sergio Mesa, Andrés Posada Saldarriaga y Diego David Vega. Estos compositores han creado obras que son importantes tanto a nivel local como latinoamericano, y el autor realiza un análisis de una obra de cada uno de ellos, describiendo probablemente su origen y la instrumentación utilizada. En conjunto, estas obras muestran una labor creativa amplia y significativa en torno al clarinete a lo largo del tiempo. (Vinasco, 2007, p.5)

❖ ***Antología de obras para clarinete de música andina colombiana (análisis y recomendaciones 2010)***

El trabajo de grado presentado por el autor Jaime Uribe Espitia tiene como objetivo contribuir al estudio de la música andina colombiana al crear una antología de obras populares de la zona andina adaptadas específicamente para el clarinete.

Además, sugiere recomendaciones para interpretarlas, incluyendo diferentes secciones de las obras, elementos tímbricos y dinámicos como vibrato, crescendo, allegro, forte, ralentando y una tenuta, y elementos armónicos que indican el clímax de las frases, diferenciando dos temas, pregunta y respuesta, la primera forte y la segunda piano, para semejar dos instrumentos distintos. El autor busca mejorar la interpretación de estas obras y promover una mayor comprensión de la música andina colombiana. El trabajo es un requisito parcial para obtener el título de Magíster en Música en la universidad EAFIT. (Espitia, 2010, pág. 16)

❖ ***Análisis formal de la sonata para clarinete y piano del compositor colombiano Diego Vega.***

Este documento realiza un análisis formal de la sonata de Diego Vega, que permite comprender e interpretar su música de manera más efectiva. La obra mezcla distintas formas de composición, incluyendo ritmos colombianos como el bambuco, fusionados con sonoridades aumentadas, clústeres cromáticos y cambios de métrica que crean nuevos colores y ambientes dentro de la forma clásica de la sonata. Otros compositores como Ginastera, Revueltas y Villalobos también utilizan elementos típicos del folklore de sus países en sus obras. (Villamizar, 2013, pág. 4)

Análisis e interpretación de cuatro obras de Mauricio Murcia para clarinete solo y dueto

Este trabajo tiene como objetivo analizar obras seleccionadas para identificar los elementos musicales que las componen. Esto permitirá al intérprete utilizarlos de manera creativa en su interpretación. A través del uso de análisis armónicos, melódicos

y de un marco contextual, se describe la forma de interpretar distintos ritmos de música colombiana y la fusión que surge con la música internacional, como el latín jazz. Dado que el clarinete es un instrumento ampliamente utilizado en Colombia, es importante encontrar una forma de acercarlo a la interpretación correcta de la música. Por lo tanto, también se incluye una breve historia de la inclusión del clarinete a lo largo de los años y su relación con la música colombiana. En general, el objetivo del trabajo es proporcionar información útil y práctica para los intérpretes que buscan interpretar música colombiana y fusiones con otros géneros musicales de manera efectiva y auténtica. (Álvarez, 2018, pag.6)

❖ ***Tres piezas montaÑeras pa ´clarinete solo: Análisis formal con fines interpretativos.***

Este trabajo tiene como objetivo hacer una revisión detallada de los aspectos compositivos a nivel melódico, rítmico y armónico de las tres piezas que componen las "Piezas MontaÑeras". Se busca analizar su relación con las técnicas y elementos interpretativos para proporcionar herramientas necesarias para una comprensión profunda de la obra. Las "Piezas MontaÑeras" fueron escritas por " fueron escritas por Jaime Jaramillo Arias un importante músico y compositor colombiano un importante músico y compositor colombiano y contienen elementos estructurales que utilizan recursos rítmicos y melódicos de la música andina colombiana. Al mismo tiempo, el compositor trabaja con técnicas de dodecafonismo y serialismo. El objetivo del análisis es proporcionar información útil para los intérpretes que buscan interpretar la obra de manera efectiva y auténtica. (López, 2018, pag.6)

❖ ***Análisis e interpretación musical de cuatro obras para clarinete***

Este trabajo se basa en un profundo estudio analítico de cuatro piezas esenciales en el repertorio para clarinete: el Concierto para clarinete N.º 1 de Carl Maria Von Weber en Fm Op. 73, Solo de concurso de André Messenger, Homenaje a Strauss de Béla Kovacs y Estudio Marinera Norteña de Daniel Cueto. El análisis se aborda desde una perspectiva musicológica, considerando las características formales de los períodos romántico, posromántico y contemporáneo, así como el estilo peruano. Las obras se analizan en función tanto de factores externos, como el compositor y su contexto histórico, como de factores internos, como forma, estilo, análisis y aspectos de interpretación. La obra se divide en cinco capítulos, cada uno dedicado a una de las cuatro piezas, más un capítulo introductorio. (Martínez, 2021)

❖ ***El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional***

Este análisis estructural permitirá identificar los elementos que conforman la música andina colombiana, tales como las escalas, ritmos, formas y técnicas de interpretación, y cómo estos elementos se relacionan entre sí para crear una obra musical coherente. Además, se realizará una revisión histórica y cultural de los géneros andinos colombianos, lo que ayudará a contextualizar la música en su respectivo marco cultural y social. Con este trabajo se busca no solo facilitar el análisis de la música andina colombiana, sino también fomentar su estudio y difusión para preservar y enriquecer la cultura musical de Colombia. (Iryna Sachlí, 2016, pág. 2)

❖ ***El análisis musical interpretativo como una estrategia de aprendizaje para banda-escuela en Colombia- Interpretative musical analysis as a learning strategy for school wind band in Colombia Kleisdyth Danniza Vera Peña***

Este enfoque pedagógico permitió que los estudiantes pudieran conectar de manera más profunda con las piezas musicales que estaban interpretando, comprendiendo mejor su estructura y el mensaje musical que se pretendía transmitir. Además, se fomentó el desarrollo de habilidades del pensamiento crítico y creativo, así como la reflexión sobre su propia interpretación y el trabajo en equipo dentro de la banda. De esta manera, se requiere un mayor compromiso y motivación por parte de los estudiantes en su práctica instrumental, lo que se tradujo en un mejor desempeño y calidad interpretativa.

Grabaciones del bambuco Nocturno, del compositor Juan Fernando Ruiz y del pasillo Bandolita, del compositor de Luis Uribe Bueno

- ❖ Bambuco Nocturno – Compositor Juan Ruiz¹
- ❖ Pasillo Bandolita²

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2PJh3Bf1BZw> es la única versión encontrada interpretada por la clarinetista Diana Rosa Álvarez en la Habana Cuba 2016.

² En esta obra se encontraron cuatro versiones para clarinete: La primera interpretada por el maestro Fredy pinzón acompañado del maestro Raúl mesa; El formato es clarinete y piano en el V Festival Internacional de Clarinete de Costa Rica, 2017 Lugar: Salón Dorado del Museo de Arte Costarricense <https://www.youtube.com/watch?v=WYqGspQTSW8>; la segunda interpretación la realiza el maestro Alejandro Sánchez en formato de clarinete solo en Eb, la publicación del video se realizó hace 10 años <https://www.youtube.com/watch?v=LJk2dp9VSiY&t=63s>; la tercera interpretación la realiza el cuarteto de clarinetes clarinnova, no hay mucha información sobre este video, fue publicado alrededor de hace 11 años <https://www.youtube.com/watch?v=th0QFI5j2E0>

CAPITULO 2: MARCO REFERENCIAL

En el siguiente capítulo encontrarán la contextualización acerca de la importancia del clarinete en Colombia y su llegada a la música colombiana, también hablaremos sobre los ritmos del pasillo y el bambuco, de igual manera se hablará sobre la interpretación y la semiótica musical, para finalmente realizar un marco de referencia sobre estrategias didácticas.

2.1 El clarinete en Colombia

Este título pretende dar una mirada y contexto de la presencia del clarinete en Colombia desde una perspectiva histórica, para referenciar sus posibles transformaciones y desarrollos de sus posibilidades expresivas hasta la actualidad³.

Debido a los diferentes procesos de desarrollo que se dan alrededor del clarinete a lo largo del progreso musical europeo, este instrumento ganó gran popularidad en dicho continente, expandiéndose dentro de los países que lo componen y posteriormente en el resto del mundo, incluyendo América. No es posible establecer una fecha para determinar su llegada a nuestras tierras, pero es posible que haya sido durante el periodo colonial, por parte de los españoles.

³ Para profundizar en la historia general del clarinete, se recomienda consultar algunos trabajos desarrollados por egresados de la Universidad Pedagógica Nacional, donde abarcan este tema. Algunos podrían ser: Gabriela Zambrano (<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11598>); Juan Gabriel Colmenares (<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/16891>); Henry Arevalo (<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1567>); Viviana Urbina (<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12994>).

Arévalo (2015) menciona que Hernán Gutiérrez, en su investigación titulada: El clarinete en la Chirimía Chocoana, comenta:

“La incursión del clarinete en el chocó, fue producto de la colonia española, el intercambio de esclavos desde Centro América y las misiones católicas para cristianizar a los pueblos americanos” (p.56)

El clarinete, puede llegar a considerarse un instrumento “típico” de las costas colombianas (pacífico y atlántico), debido, posiblemente, a las semejanzas tímbricas con instrumentos autóctonos de la región, Arévalo (2015) menciona:

“Sabemos bien que el clarinete ha sido acogido como instrumento folclórico en las costas colombianas, probablemente esto se deba a su increíble semejanza sonora con instrumentos autóctonos de estas regiones como las gaitas, incluso con la chirimía española” (p.57)

Por otro lado, el clarinete también empieza a tener presencia en las diferentes regiones de nuestro país. Una de las agrupaciones que empezó a popularizarse y desarrollar en nuestro país, sobre todo en los diferentes municipios fueron las llamadas, Bandas Sinfónicas, agrupaciones que, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX se fueron popularizando y estableciendo a lo largo y ancho de nuestro territorio, permitiendo así, que el clarinete, uno de los instrumentos principales de este tipo de agrupación, empezara a llegar a cada rincón de nuestro país. Las bandas militares o llamadas bandas de guerra, fueron las primeras en incursionar en este movimiento bandístico, así lo menciona Martínez, quien cita a Armando Martínez Garnica, en su monografía: Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes:

“Una de las primeras bandas militares que se formó en Colombia a mediados de 1865, contaba ya con tres clarinetistas dentro de un formato que apenas alineaba 14 músicos” (Martínez: 2014 p.55)

Esta agrupación fue creciendo y empezó a contar con músicos externos que eran contratados solo con la función musical, sin necesidad de ser militares de carrera. El desarrollo de las bandas, como lo mencionamos anteriormente es de gran importancia dentro de la presencia del clarinete en Colombia, convirtiéndose en la cuna de grandes clarinetistas y compositores alrededor del instrumento. Tal es el impacto del instrumento que se han desarrollado congresos y festivales alrededor de él, siendo clarinetistas colombianos los abanderados en dichos encuentros. Otro de los aspectos a resaltar es el tipo de repertorio que se desarrollan en estos festivales pues generalmente se dan alrededor de música folclórica, tradicional y popular colombiana, de la región andina y caribe. Al respecto Arévalo nos dice que:

“Todos los clarinetistas concordaron que tienen mucha más afinidad con este tipo de repertorios y géneros por los procesos de banda – escuela a los que pertenecen.” (Arévalo: 2015 p.58)

Es por eso, que basados en la experiencia y la investigación de las tendencias musicales entre clarinetistas se toma para el objeto de estudio de esta investigación los ritmos de la región andina colombiana, como lo son el bambuco, el pasillo, y los diferentes formatos instrumentales tradicionales y aquellos que han surgido de diferentes incursiones musicales.

2.2 Música andina colombiana

Para hablar sobre la música andina colombiana, primero debemos remitirnos geográficamente para determinar la zona a la cual no referimos cuando se mencione la región andina colombiana, pues entendemos que Colombia es un país con gran extensión dentro de la cual podemos encontrar diferentes regiones y culturas que convergen dentro del mismo territorio.

La región andina colombiana, una de las seis regiones que conforman el país, se encuentra ubicada en la zona centro del país. Esta zonificación de la región permite reconocer las diferentes manifestaciones musicales del territorio al cual nos referimos y los espacios de circulación donde se lleva a cabo la práctica musical. Samuel Bedoya (1987) habla sobre las divisiones regionales que se encuentran según las prácticas folclóricas, para ello menciona los departamentos de: Norte de Santander, Santander, Cundinamarca, Boyacá, Caquetá, de los cuales se desprenden subregiones, según la influencia musical, estas regiones se definen, no desde límites geográficos, sino desde dinámicas históricas. En el siguiente mapa, podemos visibilizar como se define esta región y las subregiones mencionadas.



Ilustración 1 Mapa región andina colombiana. Tomado de: Viva quien toca – Ministerio de Cultura.

Ahora bien, teniendo una perspectiva del territorio musical de lo que es la Región Andina Colombiana, podemos profundizar en la música objeto de estudio, la cual, ha sido altamente difundida e interpretada, debido a que dos de los ritmos de esta región como lo son el pasillo y el bambuco (en los que profundizaremos más adelante) se han considerado como la música nacional.

La identidad nacional y la música que las acompañaron fueron cambiando a medida que pasaba el tiempo. La influencia política y económica francesa e inglesa favoreció escenas musicales donde las danzas de salón como el vals y la contradanza se popularizaron; a todo esto, tenía que acomodarse la población mestiza, afrodescendiente e indígena colombiana, quienes tuvieron que aceptar discursos impuestos sobre ellos, por las clases “acomodadas”. Es así como en Colombia se

desarrollaron dos identidades: la popular y aquella promovida por las clases altas económicas, así como lo menciona López (1984):

“Es evidente que el contacto entre los elementos socioculturales que conforman la etnia colombiana llevó al hibridismo racial y cultural y al surgimiento de un pueblo mestizo nuevo en el ámbito histórico americano y mundial; en primer lugar, una etapa basada en la deculturación con choque violento, que llevó a la destrucción de gran parte de la cultura dominada y a la disminución de los pueblos avasallados; en el caso de Colombia: el elemento aborígen y el negro importado. La segunda etapa fue la aculturación a través de la cual se realizó la fusión de los elementos étnicos y culturales que dio surgimiento a las células étnicas y culturales que iniciaron el camino para la conformación definitiva de la etnia nacional mestiza.” (p. 20-21)

Es por ello que, a lo largo de nuestra historia prehispánica y luego de la separación y posterior unión cultural, hoy podemos manifestar a una tradición musical colombiana que fue resultado de la mezcla de lo indígena, de lo afro y lo europeo, y sus respectivos mestizajes, debido a la diversidad de etnias, esta tradición musical es inmensamente variada, dando como resultado que todas las expresiones musicales de las diferentes regiones del país comprendan elementos valiosos y provechosos, en géneros, armonías y melodías.

Dentro del desarrollo de la música de esta región encontramos compositores tradicionales que establecieron unos parámetros de escritura, los cuales han sido

desafiados por los nuevos compositores e intérpretes buscando nuevas visiones. Como mencionan Camargo et al (2017), en su texto:

“alrededor de la música andina colombiana han surgido nuevos compositores e intérpretes portadores de nuevas creaciones con enfoques y visiones diferentes. Bambucos, pasillos y guabinas se han revestido de novedosas armonías en contraposición a las formas tradicionales de estos géneros musicales” (p.19)

Esta exploración creativa entre generaciones representa rupturas entre lo que se considera tradicional e innovador; las nuevas representaciones vienen acompañadas de diferentes fenómenos socio históricos que intervienen en lo que consideramos como nación, que es a lo que finalmente se pretendía llegar con la música andina colombiana, especialmente el bambuco y el pasillo dentro del ideal de construcción de nación. El ideal primario de esta estética era posicionarse como la música nacional, al ser la preferida por las clases sociales altas de la época, pero con el paso del tiempo pasó a convertirse en la música rural y posteriormente dar un salto a su estudio e interpretación desde la academia.

2.2.1 El bambuco

El bambuco, ritmo representativo de la región andina colombiana, es considerado el ritmo nacional dentro de esa búsqueda de identidad en el proyecto de Nación. Por ello en el siglo XIX, se puede evidenciar a través de las instituciones públicas las posturas que van construyendo la apropiación e identidad en la memoria, dentro del proceso de independencia y descolonización de la corona española. Martha

Rodríguez Melo, menciona en su texto (2012), menciona el uso de la canción desde el momento en que se empieza a establecer la República:

“La práctica de la canción había sido relevante desde el comienzo de la república y en lo que se relaciona con la configuración de la patria y su historia, el género se conocía como “canción patriótica” o “canción nacional”. Cumplía un papel unificador en los salones y en espacios menos selectos, solemnizaba las efemérides patrias y en modelos apropiados para el canto colectivo funcionaba como elemento de cohesión social.”
(Rodríguez: 2012, p.305)

Según Rodríguez, las canciones patrióticas fueron quedando en la memoria colectiva, retratando las historias de los hechos más representativos de la nación. Por ello, con el pasar del tiempo dichas canciones permitieron expresar diferentes sentimientos, tales como orgullo y gratitud entre los ciudadanos.

Esta canción patriótica, dentro de su composición musical utilizaba diferentes modelos de bambuco cantados, con una escritura octosílaba, por lo cual la copla prevalece. Es así, como el bambuco poco a poco se va convirtiendo en insignia nacional., Rodríguez menciona en este sentido:

“(…) los textos que contribuyeron a consolidar el bambuco como música nacional, reconocen su papel como motivador, casi

que responsable del éxito de los héroes nacionales en batalla.”

(Rodríguez: 2012, p.307)

Por otro lado, la carga emocional del bambuco, interpretado en los campos de batallas independentista, era rememorados por diferentes militares como sublime, lo cual lo convirtió en grito de guerra e independencia. Es así, que el bambuco, instrumental, interpretado por las “bandas de guerra”³ era reconocidos por los militares enlistados. De esta forma, el bambuco, empieza a adquirir una connotación nacionalista, perfilándolo como la música nacional, desde los inicios de la República y del proyecto de la creación de la nación. Es así como después de la Constitución de 1886 -como lo hemos mencionado anteriormente- el bambuco se convierte en símbolo de identidad nacional, De esta forma, como lo menciona Sánchez (2009):

“La segunda mitad del siglo XIX sirvió para expandir y consolidar el Bambuco por todos los andes colombianos. Pero no fue sino después de la Constitución de Colombia en 1886, cuando, a partir del principio de República como institución, se crea concepto de patria, donde el ciudadano tenía derechos y sentido de pertenencia por el país. De esta manera en el anhelo de encontrar una identidad de patria, el Bambuco, en menos cincuenta años, pasaría a convertirse de un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza “Nacional”.

(Sánchez: 2009, p.117)

En el siglo XX, este género musical continua con su impulso de aire nacional. La división del sistema social en la distribución del trabajo y la ilustración o alfabetización, crearon, brechas y distinciones entre razas. En este sentido, Sánchez afirma:

“De esta manera la raza blanca era culta, de un estatus social alto y con acceso al conocimiento, mientras que el mestizo tenía que entrar en un proceso de purificación racial donde podía durar aproximadamente dos generaciones para acceder a lo más alto de la pirámide. Se consideraba que la raza negra, tenía muy pocas posibilidades de ascender dentro del proceso de purificación racial, y estaba prácticamente condenada a eternizarse en el último escalón de la pirámide.” (Sánchez: 2009, p.117)

A partir de esa búsqueda de identidad nacional, para hablar del nacimiento, razón u origen de nuestra música se ha partido de la premisa que somos la mezcla entre españoles, indígenas y negros, de la cual el bambuco posee una amplia influencia europea, según lo que postulaban los intelectuales de la época. Es decir, que dentro de esa clasificación mencionada anteriormente los orígenes “blancos” daban mayor estatus y resaltaban el origen de esta música, por lo que, cuando Jorge Isaacs menciona que el bambuco es de origen negro, era considerado algo inaceptable ya que esta raza era inferior y no representaba el ideal de nacional postulado por los padres de la república. Esto se menciona con el fin de establecer un contexto y un panorama más amplio de los posibles orígenes del ritmo, así como también abrir las posibilidades a los aportes de diferentes culturas a la constitución de lo que conocemos como bambuco.

Por otro lado, con la creación del Conservatorio Nacional de Colombia, que se desarrollaba dentro de un modelo del marco europeo, los ritmos y géneros populares y tradicionales del país no eran considerados dentro de sus planes de estudios, ya que, para los encargados de estos espacios, esta música era poco desarrollada y no aportaba a la formación de los profesionales en música. Al instaurarse el bambuco como símbolo patrio, este género sufre algunos cambios, descritos por Sánchez (2009) mostrados en la siguiente tabla:

Época	Primeras Consecuencias	
	Antes de la República	Después de la República
Predominio étnico	Mestizo y negro	Blanco
Contexto	Rural	Urbano
Forma	Formas Libres	Formas bipartitas y tripartitas
Formatos instrumentales	Formaciones instrumentales autóctonas	Formaciones instrumentales de salón
Sistema musical	Sistemas modales y pentatónicos	Sistemas Diatónicos Tonales
Medio de difusión dominante	Tradición oral	Tradición escrita
Medida de signatura	6/8	3/4

Ilustración 2 Primeras Consecuencias - Tomado del texto: Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia (Sánchez: 2009, p.119)

El estilo musical del bambuco antes de la república el cual era interpretado por campesinos en la zona rural, no tenía una forma establecida. Se interpretaba con instrumentos autóctonos de regiones específicas, Por otro lado, este género musical se desarrolló en sistemas modales o pentatónicos y su acentuación se desarrollaba en la métrica de 6/8. Después de que se establece la república, se le da al bambuco una connotación más europea, como lo mencionamos anteriormente, además, se

establecen formas determinadas como por ejemplo la tripartita⁴, se inicia a desarrollar su escritura de fuente primaria en partituras y pasa a tener una acentuación en métrica de 3/4.

2.2.2 El pasillo

El pasillo al igual que el bambuco, hizo parte del proyecto en busca de identidad de la naciente república, de la mano de los elementos mencionados en el apartado anterior. El pasillo no dista mucho de ellos, pues este es una consecuencia de los patrones que se adaptan de la cultura colonial. Se podría decir que, desde finales del siglo XVIII, este ritmo fue desarrollado por la burguesía, la cual iba en busca de dicha identidad nacional. Es por esto que, dentro de la construcción de este ritmo, encontramos influencias musicales y dancísticas con una fuerte influencia de patrones europeos convirtiéndose en música de salón. Es decir que el pasillo era parte del entretenimiento de los aristócratas de la naciente república, presente en lugares para realizar vida social. Así lo menciona García (2014, quien cita a Duque, 2005):

“Esta música se escribía con fines de entretenimiento, generalmente para piano en recintos caseros donde la danza, los tragos y las charlas eran el núcleo de la vida social citadina.”

(García, 2014, como se citó en Duque, 2005).

El repertorio desarrollado para interpretar en recitos cerrados constaba de piezas cortas y sencillas, que evocaban sentimientos, lugares o personas. Musicalmente se

⁴ Forma ternaria o tripartita se refiere a una pieza que presenta una primera sección, seguida por una contrastante con el primero, y al final se repite la primera sección, una variación o una sección diferente a las presentadas, por ejemplo: A-B-AC; A-A-; A-B-B; A-B-C. En el bambuco Bochica interpretado por el trio Morales Pino, encontramos un bambuco tripartito en forma A-B-C. (<https://www.youtube.com/watch?v=seC2Qbiy29o>)

interpretaba el vals, caracterizado por tener dos momentos, contrastantes, debido a los cambios armónicos que se generaban. El vals, escrito a $\frac{3}{4}$, se interpretaba en piano o agrupaciones de cámara. El pasillo, hereda rasgos característicos del vals europeo, todo ello como lo mencionamos anteriormente en busca de la estética colonialista.

El pasillo se convirtió en un ritmo representativo, el cual se mantuvo sin cambios estéticos en su melodía, armonía, timbre o rítmica. De esta forma, este ritmo destacado de la época no evocaba de forma suficiente el nacionalismo y representación de lo que es la identidad nacional, en contraste, el bambuco fue el elegido para considerarse la música nacional.

Dentro de ese mismo movimiento nacionalista, se buscaba la máxima difusión de los ritmos propuestos, por ellos diferentes periódicos a finales del siglo XIX publicaban partituras, y se empezaron a imprimir pasillos y danzas. Como lo menciona (Duque, 2005)

“Con el discurso nacionalista y la necesidad de difundir el repertorio, se dio la necesidad de publicar partituras de música colombiana. El Neogranadino y los periódicos de la época fueron los medios adecuados para este propósito (Duque, 1998). Para finales del siglo XIX se imprimen pasillos y danzas.” (García: 2014 p.29)

De esta forma, el pasillo toma diferentes elementos del vals, y es así como a través de dichas publicaciones, empiezan a circular “tandas de pasillo”, haciendo referencias a composiciones un poco más largas, con más de cuatro partes incluyendo

una coda, basándose principalmente en una imitación del vals vienés. Compositores como Pedro Morales Pino o Emilio Murillo fueron algunos de los que desarrollaron dicho concepto.

Para García (2014), Pedro Morales Pino es fundamental dentro de la construcción de la estética musical nacionalista, pues fue quien de alguna manera definió la utilización de un formato tradicional (guitarra, tiple y bandola). Adicionalmente, estructuró a este estilo como lo conocemos hoy en día, es decir, con tres secciones basándose en el minueto clásico con trio. Este modelo fue tomado por los compositores colombianos del siglo XX, para escribir sus pasillos e ir desarrollando el ritmo. Otro de las principales contribuciones de Morales Pino, fue el desarrollo, perfeccionamiento e inclusión de nuevos instrumentos. En este sentido, García Orozco (2014) afirma:

“Morales Pino contribuyó con relevantes aportes en los formatos instrumentales tradicionales: el perfeccionamiento de la bandola y la inclusión del tiple en el repertorio de salón. La bandola constaba de cinco ordenes afinados por quintas (sol, re, la, mi y si) y su forma física cambiaba según la región. Hacia 1895 Morales Pino le agregó un sexto orden y estandarizó la particular forma de pera que actualmente se conserva (Marulanda, 1993, pág.98). Además, este instrumento empezó a adquirir gran relevancia dentro del repertorio de salón, ya fuera acompañado por piano o guitarra, pues el tiple aún se asociaba con las clases campesinas. Posteriormente, Morales Pino decidió involucrar el tiple en la ejecución de la música nacional al crear la lira colombiana, cual fue la primera orquesta estable de música

nacional andina y el referente de la época para interpretar la
naciente estética nacional” (García: 2014 p.30)

Es así como el pasillo se convirtió en un ritmo representativo, el cual permitió exploraciones sobre la música de identidad nacional, así como también el perfeccionamiento y posterior inclusión de nuevos instrumentos que en la actualidad son fundamentales en la interpretación de la música andina colombiana, incluido el pasillo.

2.2.3 Formatos para clarinete en la música colombiana.

Para la ejecución de los diferentes ritmos, en este caso el bambuco y el pasillo, encontramos diversos tipos de formatos instrumentales. Encontramos el trio típico, compuesto por tiple, guitarra y bandola, también la estudiantina, un formato más grande, tipo orquesta donde encontramos los instrumentos del trio típico en mayor volumen y se incluyen instrumentos de sinfónicos de vientos maderas, como: clarinete, flauta, oboe; vientos metales, como el corno francés, e instrumentos de percusión. Además de estos, encontramos otro tipo de formatos para la interpretación de la música andina colombiana, estos pueden ser muy diversos y las posibilidades son infinitas ya que los compositores y arreglista poseen la libertad de explorar las combinaciones de instrumentos o solistas que deseen. Por ello, en este caso nos encontramos con dos formatos, que corresponden a las obras objeto de estudio de este trabajo, las cuales tienen como protagonista el Clarinete.

La obra Nocturno, se desarrolla en un formato para clarinete solo, es decir, el clarinete no tiene ningún tipo de acompañamiento y el intérprete se encuentra solo en el escenario.

En la obra Bandolita, el arreglista decide realizar un formato de trio el cual ofrece infinitas posibilidades al momento de decidir los instrumentos que considere serían homogéneos al momento de interpretarlos, para esta ocasión se utiliza el cuatro, el clarinete y el bajo. Un ejemplo de esta obra interpretada por el trio Palos y Cuerdas⁵, el cual es un trio típico integrado por bandola, tiple y guitarra; también encontramos una versión de bajo, flauta travesa y cuatro interpretada Guafa trio⁶.

En las siguientes imágenes encontrarán referencias visuales de diferentes formatos instrumentales, partiendo del trio típico y las diferentes combinaciones instrumentales que surgen de interpretación del bambuco y el pasillo.



Ilustración 3 Trio palos y cuerdas - Tomado de Banco de la república.
<https://www.youtube.com/watch?v=ubi0niH97mM>

⁵ Bandolita interpretada por el trio Palos y Cuerdas
https://www.youtube.com/watch?v=9qeQr_Bbr5s

⁶ Bandolita interpretada por Guafa Trio <https://www.youtube.com/watch?v=uKQIa7L6M4U>



Ilustración 4 Amaretto ensemble - Tomada de Crónica del Quindío
<https://www.youtube.com/watch?v=C-9Gz97E0vI>



Ilustración 5 Grupo Seresta - Tomada de Alma Musical al Aire
<https://www.youtube.com/watch?v=XIEuli40eo0>



Ilustración 6 Cuarteto Colombiano de Clarinetes - Tomada de Agencia de Noticias
<https://www.youtube.com/watch?v=93h1UACUk0k>



Ilustración 7 Duo Alcaravan - Tomada de Facebook
<https://youtu.be/mvnTyJe3Bbo>

2.3 Interpretación musical

2.3.1 Contextualización sobre la interpretación musical.

La interpretación musical es un concepto que podemos considerar reciente en el ámbito musical y del cual podemos encontrar diferentes significados y progreso de estos. Para el desarrollo de este trabajo, la interpretación musical es uno de los pilares centrales, por ello mencionaremos algunos de los conceptos y definiciones que podemos encontrar alrededor de este campo de la praxis musical.

Luis Orlandini Robert, menciona que la interpretación musical es un proceso que consiste en la decodificación de la partitura por parte de un músico, así lo sustenta en su texto: La interpretación musical:

“Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales.” (Orlandini: 2012 p.77)

Esta práctica, desde la perspectiva planteada por Orlandini, obedece desde la aparición de la partitura, partiendo así, históricamente desde la época de la edad media, momento donde se realizaban los cantos gregorianos y se requería de personas que extras para ejecutar la pieza, además del compositor. Con el paso del tiempo, la figura del compositor se posiciona más y pasa a ser una persona que no necesariamente debe interpretar la música que escribe, sino que se limita a realizar su obra y es ejecutada por terceros, ya que se necesitaban músicos más especializados en el instrumento para “interpretar” sus creaciones. Cuando dichos músicos empiezan a interpretar piezas que ellos no componen, empiezan a realizar modificaciones a las piezas originales los cuales muchos llaman “aportes”, estos pueden realizarse por diferentes motivos, como por ejemplo, registros que no se pueden realizar en el instrumento o cambios que no son posibles de realizar; todos estos pequeños detalles, a lo largo del desarrollo musical desde la aparición de la partitura, causaron malestar en los compositores quienes consideraban que dichos “aportes” eran abusivos, así lo menciona Luis Orlandini:

“Se pueden citar casos emblemáticos como los de Couperin, Beethoven y Stravinsky, quienes se quejaban de estas prácticas abusivas, que alteraban su música sin justificación aparente.” (Orlandini: 2012 p.77)

Según lo que considera Luis Orlandini, entrando en el siglo XX, se podía evidenciar un mayor respeto por la escritura del compositor, realizando pequeños aportes que no alteraran significativamente lo originalmente escrito por el compositor.

Un aspecto que el autor resalta con respecto a la importancia del intérprete en el siglo XX y la actualidad, es la necesidad que se ha generado por escuchar obras del pasado, por lo cual, en la modernidad de la orquesta sinfónica, se puede apreciar el gran número de músicos, especialistas en un campo determinado que interpretan obras del pasado, destacando la importancia de su labor y resaltando la destreza que debe tener en la ejecución en conjunto con músicos de su mismo instrumento y otras familias. Además de los músicos de la masa orquestal, encontramos otros actores que también pertenecen a la orquesta, pero desde otras ramas, como es el caso de los músicos solistas, a los que el autor destaca por la responsabilidad al momento de plasmar una versión musical de la pieza que interpreta. Finalmente, los directores, son considerados especialistas en interpretación, pues ellos a través de la batuta recogen con claridad la idea que se busca plasmar en cada interpretación y así mismo trata de transmitirla a su orquesta.

Por otro lado, dentro del estudio de la interpretación musical, se encuentran lugares especializados en el estudio de los instrumentos, como es el caso de los conservatorios, lugares donde el intérprete inicia sus estudios musicales desde etapas tempranas de su vida, entendiendo que, la formación musical, a diferencia de otras carreras debe iniciarse desde mucho antes de considerar una formación profesional.

“La formación de un intérprete tiene diferentes niveles. No obstante, en rigor es una formación más larga y ardua que la de cualquier profesional, puesto que muchas veces debe comenzar a tempranas etapas de la vida, a veces incluso desde los cinco o seis años en casos tales como el piano y el violín. Aquí se plantea

una dicotomía entre lo “universitario” y lo “preuniversitario”.

(Orlandini: 2012 p.79)

Hasta ahora, el autor ha mencionado diferentes aspectos históricos de la mano de la interpretación, pero también vale la pena mencionar que, el intérprete además de manejar el lenguaje musical escrito que se compone de melodía, ritmo, armonía, pulso, alturas, duraciones, y todo lo que se refiere a la técnica, también realiza un proceso de formación alrededor de la interpretación y ejecución de diferentes obras que permiten enriquecer los elementos necesarios para la ejecución de determinadas obras según la época y el estilo.

“Así, una simple frase musical requiere del estudiante conocimientos muy precisos de los entornos históricos, del estilo de cada época y de cada región o país, como también de otros aspectos históricos relevantes para la comprensión de la música en su estado más auténtico.” (Orlandini: 2012 p.79)

Es así, que el intérprete además de formarse musicalmente debe extender su campo del conocimiento hacia diferentes áreas con el fin de poder abarcar las diferentes épocas, estilos, países, comprender hechos históricos y representativos de diferentes regiones.

2.3.2 La semiótica musical en la interpretación.

Continuando con las diferentes perspectivas de lo que se puede considerar la interpretación musical, encontramos el concepto de Javier Asdrúbal Vinasco, quién considera que la interpretación es representación, así mismo, que esta es una práctica inherente a la música:

“La interpretación es una práctica inherente a la experiencia musical desde cualquiera de las múltiples aproximaciones posibles al fenómeno. Bien sea como compositores, intérpretes, musicólogos o público, deberemos interpretar lo que recibimos debido a que la música se expresa por medio de representaciones.” (Vinasco: 2012 p.13)

Para el autor la interpretación musical pertenece a un campo semiótico donde la música está compuesta de signos y significados que se constituyen de forma infinita y generan una cadena de representaciones musicales. Es decir, la música se compone por signos, los cuales poseen un significado, que desde la perspectiva semiótica que menciona Vinasco, permite establecer una posible teoría de lo que está relacionado con la interpretación musical. Uno de los aspectos más importantes que se puede encontrar es el significado que se puede obtener de una representación musical, desde dos aspectos como lo son el que expresa - envía el mensaje - y el que lo recibe, convirtiendo la interpretación también en un acto comunicativo.

Vinasco, cita a Charles Sanders Peirce, mencionando lo siguiente:

“Peirce dice que un signo es “algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades” (Eco, 2005, p. 33), refiriéndose, por una parte, a la condición de representamen¹ que posee el signo y, por otra, a que la recepción del signo y su significación dependen de la individualidad de cada intérprete, quien tiene unos conocimientos y unas maneras de experimentar la música diferente a sus semejantes.” (Vinasco: 2012 p.13)

Con esto, el autor quiere referirse a los diferentes signos que podemos encontrar en la música, y las representaciones que se le puede dar a cada uno de ellos, los cuales se pueden encontrar en diferentes representaciones, mentales, físicos, sonoros, verbales, etc. Esas representaciones son generadas por el intérprete, que es quien finalmente le da el significado. Continuando por la línea de los postulados de Charles Peirce, a quien cita Vinasco, menciona que, la música se recibe de formas diferentes por cada individuo, por lo que se podría mencionar que, la interpretación musical es un constructo personal, con una intención determinada.

“un signo musical genera en el intérprete, en primera instancia, una idea acerca de la obra que esté interpretando, una representación mental de la música equiparable al concepto de interpretante.” (Vinasco: 2012 p.14)

Es decir que, el intérprete es el encargado de construir el objeto de su interpretación musical, desde la interpretación de los signos que el genera, es decir que para cada interprete la obra es un objeto musical el cual puede condicionar de diferentes formas desde una percepción individual, además, agregando otro elemento que abre las infinitas posibilidades, como lo es la intención de este.

Ahora, desde lo que Vinasco menciona sobre la *Semiosis Musical*, considera que, la obra musical es un signo mayor, que el intérprete busca definir a través de una cadena de representaciones. Es decir, el intérprete al momento de enfrentarse a la interpretación de una obra determinada recibe diferentes signos como lo son la partitura, textos sobre esta, ediciones, ejemplos sonoros previamente grabados o que allá escuchado en vivo. Desde esos signos el intérprete se hace a una idea de lo que es la obra y lo que quiere construir a partir de ella, siempre partiendo de los signos iniciales. En palabras de Asdrúbal Vinasco:

“En la medida en que la cooperación entre la obra como objeto, la percepción que el intérprete tenga del signo que la representa como interpretante y el nuevo signo que genera es condición sine qua non para que la música pueda ser realizada y, por ende, compartida por una comunidad.” (Vinasco: 2012 p.16)

Debemos entender que, dentro del proceso de la interpretación, el signo es una representación del objeto, pero no es el objeto como tal, es decir que, la partitura es un signo, pero no es la obra musical, es por eso que, cuando el signo va de un intérprete a

otro, se va nutriendo y va enriqueciendo el proceso de interpretación musical. Así lo muestra gráficamente el autor en su texto:

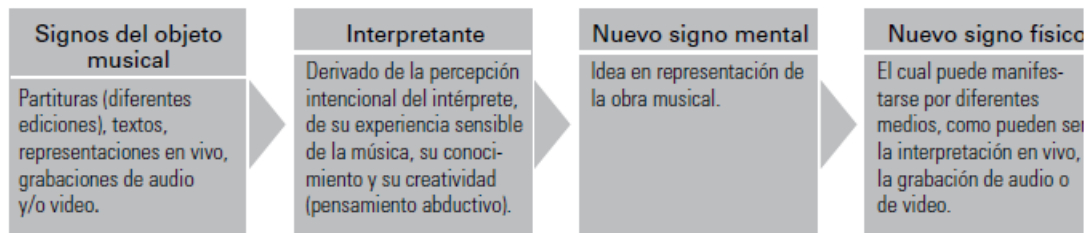


Ilustración 8 tomada del texto: Una perspectiva semiótica de la interpretación musical (Vinasco: 2012 p.17)

Vinasco considera que el intérprete no se refiere a la persona, sino a todo el proceso de interpretación del signo. Concluyendo un poco lo que menciona Velasco, 1) Lo primero que realiza el intérprete respecto a la obra musical es una idea mental de acuerdo con su contexto previo. 2) El signo que el intérprete origina lo puede representar o plasmas de diferentes maneras (en vivo, grabaciones, etc.). Mostrando así otros elementos que necesariamente están implícitos en el proceso de interpretación como lo son la técnica instrumental, la capacidad de comunicación y transmisión del mensaje y la representación del sujeto.

2.3.3 La interpretación musical en el clarinete

El clarinete es un instrumento que al ser tan versátil e interpretado cuenta con un amplio repertorio para ejecutar, en este caso Julieta Moliné, realiza un estudio de la interpretación del clarinete a través de la sonata para clarinete y piano N.º 02 Op.120 de

Johannes Brahms, en su texto: *“Alessandro Carbonare-Karl Leister: Análisis De Dos Clases Magistrales Orientadas A La Interpretación Musical Del Primer Movimiento De La Sonata Para Clarinete Y Piano N° 2 Op. 120 De Johannes Brahms”*. Para Moliné, la interpretación musical era un proceso de estudio profundo, así lo dice en su texto:

“La interpretación musical como un proceso profundo de estudio que abarca no solo el momento en donde se convierte en realidad sonora una obra musical delineada y fijada en la partitura, sino un proceso durante el cual la manera en que se realice la preparación para ese evento determinado está en estrecha relación con el resultado final logrado durante la interpretación ante el público.” (Moliné: 2021 p.24)

Para la autora, el proceso interpretativo inicia su recorrido en el estudio de la obra, y las dificultades que se pueden presentar a nivel técnico e interpretativo las cuales implican la elección de posturas respecto al tema elegido, dichas posturas deben ir de la mano con el ideal y estilo del compositor, así como también el ámbito en el cual se esté interpretando. Moliné, también menciona la importancia de los marcos de referencia que utiliza el intérprete al momento de iniciar su estudio interpretativo, pues considera que, dependiendo de la tradición interpretativa, así mismo son las libertades que tiene el intérprete y los recursos para desarrollar una interpretación histórica informada. Al respecto de la interpretación histórica informada Moliné menciona:

“Consideramos una interpretación como históricamente informada cuando esta interpretación es fiel a la obra, es decir; a la idea que tuvo el compositor que la creó.” (Moliné: 2021 p.25)

La interpretación históricamente informada busca reconstruir el sonido de determinado periodo musical, con el fin de no reducir la música a un estilo estándar, si bien esta no busca limitar la interpretación, si busca un tipo de fidelidad hacia el texto o partitura.

En ese caso los lineamentos interpretativos, pueden variar en el caso de que el compositor divulgue dichas intenciones, en ese orden de ideas, la interpretación puede verse desde dos perspectivas: 1) El plano escrito desde la partitura; 2) La ejecución musical. Moliné, menciona al clarinetista italiano Grassi (2011) al respecto de la interpretación musical:

“La fidelidad al texto no consiste en una superficial repetición de un signo escrito, sino al contrario, en una *forma mentis* que implica el conocimiento y la comprensión del pensamiento musical de un compositor, y que, por lo tanto, la actividad musical que el intérprete ejerce es un acto exquisitamente intelectual que requiere de una constante y profunda reflexión sobre sus aspectos estéticos, estilísticos, interpretativos, analíticos e históricos.” (Moliné: 2021 p.24)

Es así que vamos entrando en los desafíos de la interpretación del clarinete y la formación que ellos requieren para concientizar los diferentes elementos a los cual debemos referirnos para comprender y realizar las elecciones que consideremos correcta para una pieza. Como lo mencionamos anteriormente, en el repertorio para clarinete podemos encontrar diferentes tipos de compositores que presentan obras de dificultad técnica y requieren cierto virtuosismo para su ejecución como lo son Weber o Rossini. Para el caso expresivo e interpretativo un compositor que presenta un gran reto frente al clarinete es Brahms. Por ello, puede considerar importante hablar sobre la interpretación instrumental, específicamente del clarinete partiendo de su propuesta musical. Por ello la autora menciona que la música de Brahms esta lógica, fresca y estimulante, relacionando estrechamente estos conceptos con la estructura de la forma musical, es decir que la expresividad está directamente relacionada con la estructura musical, lo que invita a incluir la expresividad como una variable dentro del análisis que tiene un gran peso dentro de la construcción del proceso interpretativo de la obra, por ello elementos como el fraseo, posibilitan las infinitas variables para la comprensión de la obra musical al oyente.

Moliné menciona que, el repertorio de cámara ejecutado de forma permanente ha demostrado una tendencia a pensar la interpretación musical como parte de una herencia cultural:

“Existe en nuestros días una tendencia a pensar la interpretación de la música de Brahms como parte de una herencia cultural transmitida por medio de una tradición que consideramos que se ha mantenido intacta.” (Moliné: 2021 p.25)

Otro elemento a tener en cuenta dentro de la interpretación musical es la fidelidad del texto, como lo llama la autora, pues esta considera que la notación musical está directamente relacionada con la forma de interpretar. Es así que las indicaciones encontradas en las partituras – en el caso de Brahms muy frecuentes- buscando que dicha notación sea lo más cercana posible a su perspectiva. Brahms consideraba que escribir la partitura de la forma más fiel posible, permitiría un interpretación libre y favorable. Con respecto a los postulados y escritos de Brahms, Moliné menciona:

“Los únicos escritos de su autoría con los que podemos contar como fuentes directas son sus cartas. En las mismas, Brahms hace referencia a los aspectos compositivos y a los aspectos de la notación, puntualmente a las indicaciones de fraseo, dinámica y articulación.” (Moliné: 2021 p.26)

Otro elemento que podemos reconocer dentro de la interpretación son las narrativas interpretativas, a las cuales nos podemos remitir desde el concepto de la fantasía, utilizando este como argumento de la música como arte, así cita Moliné a Eduard Hanslick:

“Hanslick (1876) afirma que: “si se trata de la música como arte, hay que reconocer que la imaginación y no el sentimiento es su terreno estético” (p. 8). Más adelante sostiene: “La imaginación (...) es el único órgano que percibe lo bello” (p. 9), “bajo el punto de vista de lo bello, la imaginación no es sólo (...) simple

contemplación, sino contemplación inteligente, es decir, la reunión de la imagen presentada, a la inteligencia y al juicio” (Moliné: 2021 p.26)

Es decir que, ese concepto de fantasía e imaginación permiten que el pensamiento salga de algún tipo de agonía conductuada y el intérprete asuma la formulación de su objetivo desde la pedagogía musical fomentando la capacidad de la imaginación musical, Es así que la fantasía sería la capacidad de interpretar y escuchar desde lo espiritual, por lo cual la imaginación musical debería ser en ese caso parte fundamental de la enseñanza musical y el desarrollo de la interpretación.

2.4 Pedagogía de la enseñanza del clarinete

Cuando anteriormente hablábamos sobre la interpretación, hay un elemento que es recurrente al momento de tratar de entenderla y este es la enseñanza del clarinete. Hay elementos pedagógicos y metodológicos que se deben tener en cuenta para lograr llegar hasta ese punto.

Ángel Muñoz, en su texto: *El clarinete: didáctica y metodología*. Menciona algunos de los aspectos que debe tener en cuenta el docente al momento de enseñar a tocar e interpretar el instrumento. Para ello, el autor realiza una diferenciación entre que es la didáctica y que es la metodología. Así define Muñoz la didáctica desde la Real Academia Española:

“Didáctica, según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, es el arte de enseñar.” (Muñoz: 2009 p.1)

Por otro lado, por metodología, se refiere a la forma en la cual se lleva a cabo el acto educativo, es decir la forma adecuada en que se logra llegar a los objetivos planteados a través de las diferentes actividades. Con frecuencia desde el ámbito musical se tiende a confundir el campo de la metodología con los métodos de estudio, aunque estos son un componente de la metodología, en realidad no la componen toda, pues la metodología se comprende desde el análisis del contexto que debe realizar el profesor a cada alumno y las necesidades de este. Desde la enseñanza del clarinete a nivel profesional, Muñoz, considera que el profesor debe abordar los diferentes conceptos básicos para sentar las bases de sus alumnos, así lo menciona:

“(…) es de gran importancia que los conceptos básicos en un alumno/a que comienza el estudio de este instrumento, sean abordados por parte del profesor/a con un buen criterio didáctico y utilizando una adecuada metodología.” (Muñoz:2009 p.2)

Con base en el postulado de Muñoz, es posible señalar, algunos elementos que pueden considerarse esenciales en la enseñanza del clarinete, vistos desde la didáctica y la metodología, según el criterio del docente y las necesidades del alumno. Para nuestro objeto de estudio, hemos escogido algunos elementos que se pueden considerar fundamentales desde la técnica e interpretación del instrumento y la ejecución de las obras propuestas.

2.4.1 Respiración

En la respiración es importante desarrollar gran capacidad de almacenamiento de aire, claro está, antes de eso la correcta postura al momento de coger el instrumento es fundamental ya sea sentados o de pie. El diafragma es un musculo que recubre la zona abdominal y se encuentra debajo de los pulmones, por lo que este ayuda de forma

significativa en la expansión del abdomen para ganar más espacio de almacenamiento de aire.

El aire debe ser tomado por la boca, de esta forma es posible tomarlo con mayor rapidez, para abordar la respiración es importante que el cuerpo se encuentre relajado para evitar tensiones que provoquen menos capacidad de almacenamiento. Por ejemplo, en la siguiente imagen pueden ver la forma correcta de almacenar el aire:

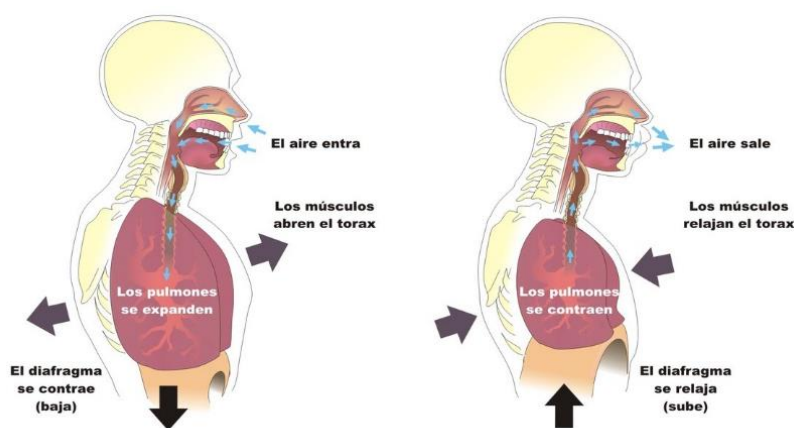


Ilustración 9 Respiración en instrumentos de viento - Tomada de <https://sites.google.com/site/staccato4433/tecnicas/la-respiracion-en-los-instrumentos-1>

2.4.2 Digitación

Diego León (2018), en su texto: *Repertorio para apoyar la enseñanza y aprendizaje de la técnica del clarinete basado en cuatro obras latinoamericanas para el instrumento*, menciona la importancia de conocer el mecanismo del clarinete para su interpretación, pues el conocimiento de la utilización de diferentes llaves permite abordar las diferentes piezas de forma más práctica.

El dominio del instrumento es posible a través de ejercicios de dinámica, fraseo, estilo, aun así, el mecanismo del instrumento cuenta con diferentes

zonas que por la ubicación de sus llaves no son fáciles de dominar, por lo que a través del estudio lento y consciente es posible lograrlo. En la imagen se puede apreciar la posición correcta de los dedos para una buena digitación.



Ilustración 10 Postura de digitación del clarinete - Tomada de <https://www.musicnexo.com/blog/es/clarinete-instrumento-versatil/>

2.4.3 Articulaciones

Las articulaciones son elementos del lenguaje musical que permiten enriquecer la escritura musical, permitiendo mejorar la interpretación del instrumentista según la intención del compositor o arreglista. Es por eso, que las podemos encontrar en diferentes combinaciones, estas generalmente aportan fluidez en el discurso musical. De las articulaciones más conocidas y utilizadas, tenemos: tenuto, legato y staccato.

	Tenuto
	Staccato

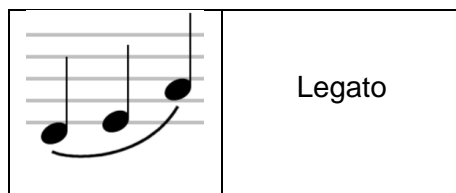


Tabla 1 Signos de articulación musical

Al momento de ejecutar cualquier tipo de articulación es importante resaltar que desde su ejecución encontraremos tres momentos, *el inicio*, que corresponde al ataque, *el desarrollo*, que comprende la duración de esta y por último *el cierre*, que corresponde al final de su ejecución.

2.4.3.1 Tenuto

El tenuto es la articulación que se podría decir se interpreta de forma natural, pues esta consta de ir de una nota a otra sin ningún tipo de pronunciación, manteniendo la columna de aire con precisión, realizando el ataque de cada nota de manera suave.

2.4.3.2 Legato

El Legato se caracteriza por la duración completa de las notas, es decir el cien por ciento del sonido de duración de la nota, no hay interrupciones o pronunciamientos de una nota a otro, es significativo mantener la columna de aire, con suficiente presión para encontrar homogeneidad en la sonoridad.

2.4.3.3 Staccato

Esta articulación indica que las notas debes ser cortas y separadas una de la otra, desde la interpretación del clarinete, el staccato, se articula desde la dicción con la sílaba "tu", apoyando la lengua sobre la caña y retirándola rápidamente. Cuando nos

encontramos con esta articulación con muchas notas seguidas, encontramos una variación que es el doble staccato, pero, para llegar a la velocidad requerida es necesario realizar ejercicios específicos. Es importante al momento de realizar el staccato, mantener buen sonido y una columna de aire estable.

2.4.4 Sonoridad

La sonoridad puede variar mucho en términos de brillo, calidez, suavidad, dureza, claridad y volumen. Estas características sonoras surgen de la percepción emocional y estética de la música. En el clarinete para conseguir una sonoridad amable al oído es preciso recordar que el estudio diario permitirá este desarrollo en el sonido. Para llegar a ellos es posible lograrlo a través del estudio de notas largas, escalas lentas y con diferentes articulaciones, estudio de serie de intervalos y realizar el estudio de repertorio de forma lenta y evitar los sonidos nasales y brillantes.

Esta también se ve influenciada por el entorno acústico en el que se produce la música. La acústica de una sala de conciertos o estudio de grabación puede afectar la manera en que se perciben los sonidos y la sonoridad general de una interpretación musical. La sonoridad musical se refiere a las cualidades y características del sonido en la música, y comprende una variedad de elementos que contribuyen a la experiencia auditiva y emocional de la música.

2.5 Reseñas biográficas

2.5.1 Juan Fernando Ruiz

Juan Ruiz es un músico colombiano, el cual inicia en la práctica musical a edad de 11 años, interpretando instrumentos de percusión en la banda sinfónica Manuel J. Posada de la ciudad de Medellín. A la edad de 14 años comienza sus estudios en clarinete con la maestra Elizabeth Isaza en el programa preparatorio de música en la Universidad de Antioquia. Durante esta etapa de formación, el compositor integró grupos folclóricos de la ciudad de Medellín e integrante de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Antioquia.

A los 21 años fue ganador de una beca para realizar estudios en idiomas y música en Estados Unidos, en donde ha tenido la oportunidad de interpretar su instrumento con prestigiosos grupos como Los Ganadores de Grammy Pacifica Quartet, y grandes músicos como: Guinga, Omar Hakim, Toto La Momposina, Marco Granados, Oscar Stagnaro, Greg Hopkins, George Garzone, Gregorio Uribe, entre otros.

Como compositor, ha sido ampliamente solicitado, sus obras y arreglos han sido comisionadas por el Maestro Kenneth Radnofsky, profesor del New England Conservatory y el Ensemble de vientos de dicho conservatorio. Sus composiciones han sido interpretadas y presentadas en Argentina, Colombia, Venezuela, México, China, Alemania y en los Estados Unidos. A nivel académico ha cursado estudios en Berklee College of Music con Dr. Shannon Leclair y George Garzone.

Actualmente, vive en la ciudad de New York y trabaja en diferentes proyectos en la ciudad y se desempeña como asistente personal del músico cubano Paquito D'Rivera.

2.5.2 Luis Uribe Bueno

Fue un compositor colombiano oriundo del municipio de Salazar de las Palmas, Norte de Santander. Nació el 7 de marzo de 1916 y falleció el 10 de julio del año 2000 en la ciudad de Medellín. En el texto de Ricardo Moncada Esquivel, para el Ministerio de Cultura, comenta sobre su obra:

“Fue autor de más de 600 melodías entre las que se cuentan: himnos, piezas instrumentales, un amplio repertorio sinfónico, arreglos para estudiantinas y bandas de música, coros y conjuntos instrumentales.”

(Esquivel:2016 p.1)

Al cumplirse cien años del natalicio de este autor el Ministerio de Cultura lo incluyó dentro de los *Nueve grandes compositores* del país. Desde su historia musical se puede mencionar que Luis Uribe Bueno se dedicó a la interpretación, composición y también a la gestión cultural y desarrollo de la industria fonográfica del país (Esquivel:2016 p.1)

Esquivel citando a Tobón, menciona que fue un compositor innovador y propuso nuevas formas para incluir diferentes elementos innovadores a sus obras. En la primera etapa de su vida se formó como guitarrista y contrabajista, su primera composición data del año de 1930 titulada *Pupo*, escrita para trio.

Hizo parte del quinteto Luis A. Calvo, interpreto el contrabajo para la Orquesta de Lucho Bermúdez en el año de 1944. En el año de 1950 se vincula como director musical de la disquera Sonolux, durante esta época Luis Uribe se convirtió en un gran gestor de la música colombiana, consolidando diferentes

agrupaciones y dejando mas de cinco mil grabaciones dentro de ese catalogo musical.

Realizo aportes significativos a la formación musical, pues fue quien propuso la escritura del bambuco en seis octavos para facilitar la interpretación y lectura de los músicos. Impulso el fortalecimiento de bibliotecas y casas de la cultura incentivando la dotación de instrumental a todos los municipios del departamento de Antioquia. Compuso innumerables y memorables temas de reconocimiento nacional e internacional.

Este recorrido lo llevo a componer el tema *Bandolita* (objeto de estudio de este trabajo), dedicada al bandolista Diego Estrada quien fue integrante del Trío Morales Pino.

2.5.3 Juan David Duran

Inició estudios musicales a los 11 años como clarinetista en la Banda Sinfónica de Calarcá- Quindío bajo la tutoría del maestro Jorge Mario Uribe. Realizo estudios de licenciatura y maestro en música en la facultad de artes del Conservatorio del Tolima en 2009 y 2010 con los maestros Fernando Chamorro y Carlos Fernández, docentes y clarinetistas del conservatorio del Tolima.

En 2011 ingresa al pregrado Música Instrumental con énfasis en clarinete de la Universidad Nacional de Colombia en 2011 bajo la cátedra del maestro Robert De Gennaro, con quien culmina exitosamente sus estudios en clarinete en el año 2017.

Ha participado como clarinetista de la Banda Sinfónica del Conservatorio del Tolima, Banda Sinfónica de Armenia y de Calarcá – Quindío, invitado como asistente a la Banda sinfónica Departamental del Quindío ; la Banda Sinfónica del Conservatorio de

la Universidad Nacional de Colombia, Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima, Orquesta Sinfónica del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, Fundación Orquesta Sinfónica de Bogotá –FOSBO, clarinete principal en orquestas Juliana Reinat Studio (2015-2018) y Zarzuela 2018 de la corporación artística Carmiña Gallo, y de diferentes agrupaciones de música de cámara, entre ellas el ensamble Clarpa Dúo, con el cual ha dado conciertos en diferentes escenarios como son la sala de conciertos Beethoven 7:30 en Bellas Artes de Cali, ganadores del concurso de música de cámara y solistas Sopó 2016, una gira de conciertos en municipios del Quindío como Armenia, Montenegro y Pijao, también en escenarios de Alemania, Italia, Francia y España en la gira de invierno 2018-2019, conciertos en Cartagena de Indias en 2019 y en Belén de Umbría el concierto Clarpa Sinfónico en 2021.

Ha sido tallerista invitado de clarinete y maderas en las escuelas de formación artística en diferentes municipios del eje cafetero, entre ellas Armenia, Pijao, Montenegro, tallerista en el marco del festival Quindi-Clarinete 2017 y 2018 donde realiza una gira con el proyecto Clarpa Duo, docente de los procesos de formación inicial en maderas de la Corporación Juan N. Corpas, ha sido profesor de clarinete y saxofón de las escuelas de Tenjo, Sopó, Chia, Mosquera (Cundinamarca), Colegio San Jorge de Inglaterra, Comfenalco Cartagena, Actualmente se desempeña como director de banda en Belén de Umbría y fundador y director de Andante – Academia Musical; realiza dos seminarios de formación para maderas en Carurú (Vaupés), Villavicencio.

Ha participado como solista con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima, Ensamble Barroco del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado activamente y como asistente en clases magistrales con reconocidos maestros a nivel nacional e internacional como Wenzel Fuchs (clarinetista principal de la filarmónica de Berlín), Héctor pinzón, Carlos Céspedes (Argentina), Dr. Fernando José

Silveira (Brasil), Hans Dietrich Klaus, Jeremy Reynolds (EE.UU.), Andrés Ramírez (artista Yamaha), Milan Rericha, Ron Samuels, José Franch Ballester (solista internacional) Ronald Van Spaendock-Bélgica (artista buffet crampón), Ron Samuels(USA), Luis Enrique Vargas Guevara (clarinete principal de la sinfónica Nacional del Perú), entre otros.

CAPITULO 3: MARCO METODOLOGICO

En este capítulo encontrarán el desarrollo de la ruta metodológica, el análisis musical de las obras objeto de estudio; también, entrevistas realizadas a docentes, estudiantes, arreglistas y compositores relacionados con el clarinete, el diario de campo con las notas y avances de la autora para la documentación de las decisiones interpretativas y finalmente la planeación de una observación activa a estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional interpretando las obras propuestas.

El enfoque de este trabajo es cualitativo, según Sampieri (2014) este enfoque se centra en permitir al investigador formarse sus propias creencias sobre el fenómeno estudiado, utilizando métodos de investigación que implican la recolección de datos no numéricos, como entrevistas, observaciones y análisis de documentos, como puede ser un grupo de personas únicas o un proceso particular.

Según este autor en este enfoque, el investigador se involucra activamente en el proceso de investigación y busca comprender el contexto social y cultural en el que se desarrolla el fenómeno. Se presta atención a las interacciones y relaciones sociales, así como a las narrativas, historias y experiencias de los individuos y grupos.

3.1 Diseño de investigación

El diseño de esta investigación es desde un enfoque de Investigación-acción participante, en donde se busca la resolución de problemas prácticos en situaciones sociales, mediante la intervención activa de los participantes y la colaboración con los investigadores, por medio de un proceso cíclico de observación, planificación, acción y evaluación que se repite hasta alcanzar el objetivo deseado.

3.1 Diseño de herramientas de recolección

3.1.1 Análisis musical

se analizarán y apreciarán varios aspectos de las obras para contextualizarlos dentro de los problemas técnicos y físicos que corresponden al intérprete conforme a lo planteado en la partitura.

Para el análisis musical se tomará como referencia los parámetros de análisis propuestos por La Rue (1989) dentro de su texto "*análisis del estilo musical*":

1. la Tipología, que consta de 5 aspectos; Melodía, Armonía, Ritmo, Sonido y Crecimiento, en este análisis, se tendrán en cuenta los dos primeros, mencionados previamente (melodía y armonía), puesto que los restantes son más oportunos dentro de la propuesta técnico-interpretativa.

2. La forma, que hace referencia a la organización estructural de una pieza musical (rondó, sonata, sinfonía, etc.). Si bien este autor propone otras categorías adicionales, no se tomarán en cuenta por las razones anteriormente expuestas.

Para ellos se definieron las siguientes categorías, basadas en los parámetros de análisis según La Rue:

Forma	ARMONIA - ESTRUCTURA - TONALIDAD	MELODIA - FRASEO - COLOR - ARTICULACION
--------------	---	---

Tabla 2 categoría según La Rue.

3.1.2 Plan de interpretación

Define una estrategia para el uso de los aspectos técnicos e interpretativos que se consideran necesarios para una ejecución acertada de las obras propuestas. Para

ello se usa un diario de campo el cual se categoriza a partir de la experiencia y las sesiones de estudio de la autora.

Algunos aspectos que conforman dicho plan de interpretación son la semiótica de la interpretación, narrativas interpretativas, interpretación histórica, y aspectos técnicos como la emisión de sonido, la respiración, articulación, control del tempo, fraseo y el estilo de las obras.

3.1.3 Entrevista

Otra herramienta que se utilizará es la entrevista, la cual se divide en dos grupos. 1) maestros de clarinete, algunos enfocados en la interpretación, compositor y arreglista de las obras propuestas; 2) estudiantes activos de la universidad pedagógica nacional que interpretarán las obras mencionadas anteriormente. Sampieri (2014) señala que las entrevistas son una técnica de recolección de datos muy utilizados en investigación cualitativa y cuantitativa. Las entrevistas pueden ser estructuradas, semiestructuradas o abiertas, y su objetivo es obtener información de los participantes sobre sus opiniones, actitudes, experiencias o conocimientos sobre un tema específico. Consecuentemente, las entrevistas realizadas, fueron diseñadas como entrevistas semiestructuradas, ya que, se precisó interactuar con las respuestas del entrevistado para ahondar en informaciones y datos precisos. (pag.403)

- ❖ Grupo 1: Compositores y arreglistas

- Entrevista 1: Juan Fernando Ruiz – Clarinetista, compositor del Bambuco Nocturno

- Entrevista 2: Juan David Duran Galindo – Clarinetista de la universidad Nacional de Colombia, arreglista del bambuco Bandolita

- ❖ Grupo 2: Maestro de clarinete con énfasis en interpretación

Entrevista 3: Javier Asdrúbal Vinasco – Doctor en música de la
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Modelo de entrevistas:

Categoría	Subcategoría	Preguntas Grupo 1	Preguntas Grupo 2	Preguntas Grupo 3
IDENTIFICACIÓN DEL SUJETO	INFORMACIÓN GENERAL	¿Cuál es su nombre?		
		¿Cuál es su edad?		
		¿Dónde nació?		
FORMACIÓN	FORMACIÓN INICIAL	¿Cómo fue su inicio en la música?		
		¿Qué edad tenía?		
		¿En qué lugar empezó su formación? (casa de la cultura, empírico, clases privadas, etc.)		
	FORMACIÓN ACADEMICA	¿El clarinete siempre fue su instrumento predilecto?	¿Qué lo motivó a formarse de manera profesional?, ¿Por qué decidió estudiar música?	
		¿Con qué género, estilo, ritmo fue su proceso de iniciación musical?	¿Por qué escogió la Universidad Pedagógica Nacional?	
		¿Qué lo motivó a formarse de manera profesional?	¿Qué repertorio ha trabajado?	
	FORMACIÓN ESPECIFICA	¿En qué universidad estudió?		¿De dónde surge el interés por la interpretación a tal punto de realizar sus trabajos de posgrado?
		¿En qué momento de su carrera profesional se enfocó en la composición/hacer arreglos?		¿De dónde surge su interés por la música latinoamericana para clarinete?
		¿Cree usted que hubo relación estrecha entre su proceso de formación inicial y su proceso académico? (pensum, estilos, enfoque)		
	METODOLOGIA	INTERPRETACION/ COMPOSICIÓN	¿Cómo entra usted en el mundo de la composición/arreglos? ¿Tiene algún conocimiento formal en este ámbito (diplomados, especializaciones, etc.)?	¿Cómo abordó la obra? ¿Qué elementos se le facilitaron?, ¿Qué elementos se le dificultaron?

				en pregrado y posteriormente, para su trabajo de posgrado y doctorado?
		¿De dónde surge su interés por la música colombiana para clarinete?		¿En qué momento de su formación asumió consciencia de la parte interpretativa de su instrumento?
		¿Qué referentes compositivos/de arreglos te han influenciado?, ¿Por qué?		
		JUAN RUIZ: ¿De dónde nace este bambuco llamado "¿Nocturno" (contexto, inspiración)? ¿Por qué decides utilizar este ritmo con influencias de bambuco de la región andina colombiana?, ¿Qué elementos del bambuco utilizaste en esta obra?, ¿Qué aspectos técnicos consideras exigentes a la hora de interpretar esta obra?, ¿Para qué nivel está pensado esta obra?		
		JUAN DURÁN: ¿Por qué decide hacer un arreglo para clarinete de este pasillo tradicional titulado "Bandolita"?, ¿En este arreglo del pasillo "Bandolita", qué elementos técnicos e interpretativos destacas?, ¿Este arreglo para qué nivel está pensado?		
OPINION	DESDE LA EXPERIENCIA	¿Qué aspectos técnicos e interpretativos del clarinete, le gusta resaltar en sus arreglos/composiciones?	¿Qué piensa de repertorio para clarinete en la academia?	¿Cómo ve la formación interpretativa en los pregrados de las diferentes universidades de Colombia?
		¿Qué opinión tiene del repertorio para clarinete que se imparte en la academia? ¿Considera que la inclusión de este tipo de repertorio en la academia podría aportar técnica e interpretativamente en la	¿Qué opina del repertorio propuesto?	¿Cómo ha sido su experiencia personal con referencia a la técnica y la interpretación? ¿Considera que el repertorio colombiano es exigente a nivel

		enseñanza del clarinete?		interpretativo? ¿Considera que en las universidades del país es importante abordar la enseñanza interpretativa de la música colombiana? ¿Consideras que el repertorio colombiano para clarinete aporta técnicamente, de la misma manera que el repertorio convencional que se imparte en las academias?
--	--	--------------------------	--	---

Tabla 3 Modelo de entrevista

3.1.4 Diario de campo

El diario de campo es una herramienta valiosa en la investigación cualitativa, ya que permite al investigador registrar y reflexionar sobre las observaciones y experiencias durante el proceso de investigación. Cano (2014) plantea que el diario de campo debe incluir información detallada sobre la metodología utilizada, las observaciones realizadas, las reflexiones del investigador, las preguntas surgidas y los resultados obtenidos. También es importante que el diario de campo tenga un orden cronológico y que se establezcan categorías o etiquetas para facilitar el análisis posterior. El formato propuesto para el diario de campo permite hacer un seguimiento del montaje de las obras por parte de la autora a partir de la información recopilada de las entrevistas y el análisis de las mismas, dejando mediante un documento la muestra del proceso de montaje de las obras propuestas.

HORA Y FECHA	OBRA ESTUDIADA	ACTIVIDADES REALIZADAS	CONSIDERACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Tabla 4 Formato diario de campo

3.1.5 Observación participante

La observación participante es una técnica de investigación cualitativa en la que el investigador se integra en la situación o contexto que está estudiando y participa activamente en ella. Cano (2014) señala que la observación participante requiere que el investigador tenga habilidades de observación, registro y reflexión, así como capacidad para interactuar con los participantes de manera adecuada y respetuosa. Esta será la última herramienta que se utilizará con el fin de llegar a conclusiones a partir de la observación que se hará en un espacio propuesto por la autora donde algunos estudiantes de la UPN interpretarán las obras propuestas

El formato de observación participante es el siguiente:

OBSERVACION PARTICIPANTE			
Institución: Universidad Pedagógica Nacional			
Grupo: estudiantes de clarinete de la catedra de la UPN			
Docente: July Paola Ramos Ángel			
Fecha: 24 de marzo de 2023			
	Actividades	Objetivos	Resultados
Introducción			
Audición			
Intervención			
Conclusión			

Tabla 5 Formato de observación participante.

CAPITULO 4: RESULTADOS

4.1 Resultado análisis musical

4.1.1 Nocturno para clarinete solo

En la presente sección se realizará el análisis del Nocturno para clarinete solo del compositor Juan Ruíz. Esta obra resulta relevante para la presente investigación, ya que, presenta una amalgama entre distintos estilos musicales que serán evidenciados más adelante. Por otra parte, la ausencia de un acompañamiento armónico insta al compositor a delimitar la forma por medio de cadencias melódicas o insinuaciones armónicas por medio de arpeggios.

Al igual que en el análisis de Bandolita, serán analizadas la forma y la melodía, esta última en relación con sistemas armónicos que sustenten la lógica de la organización sonora. Además, para el análisis de esta obra se requiere un manejo de distintos géneros y por lo tanto, de distintos sistemas armónicos, como lo menciona V. Persichetti

“La escritura armónica contemporánea es a menudo un proceso compositivo que puede envolver diversas disposiciones de la norma de disonancia, elegir un idioma armónico simple o la coalición de uno con otro, fusión de tonalidades, simplicidad de organización sonora o la yuxtaposición de aspectos tonales y atonales.” (Persichetti, 1961, pág. 275)

Esta amplia cantidad de posibilidades resultantes de la combinación de procesos melódico-armónicos pueden dar lugar a divergencias respecto a lo que pensó realmente el compositor, por lo tanto, con base en las impresiones del compositor sobre la obra —

evidenciadas en los análisis de resultados de la presente investigación—, se realiza el análisis del Nocturno para clarinete solo.

4.1.1.1 Análisis musical

Forma:

Como se mencionaba anteriormente, esta obra presenta una amalgama de distintos estilos y géneros, pueden mencionarse: el bambuco, el jazz, la música romántica y la contemporánea.

El compositor utiliza una forma tripartita simple, típica del género bambuco; no obstante, lo anterior no significa que sea una forma tradicional, por el contrario, estas partes están diferenciadas por cambios de agógica atípicas del bambuco, más comunes en la música contemporánea. Incluso, la complejidad de diversas cadencias melódicas obliga la omisión de la métrica, dejando libertad al intérprete.

Forma Nocturno para clarinete solo		
Bambuco moderato	Rítmico <i>cantabile</i>	Rítmico <i>cantabile</i>
1 – 16	17 – 41	42 – 74

Ilustración 11 Forma Bambuco Nocturno para clarinete solo

Por supuesto, el análisis de las cadencias melódicas que contribuyen a la forma será detalladas en el análisis melódico-armónico. Ahora bien, se mencionaba de forma breve la música romántica por el título de la obra: nocturno. Por lo tanto, es necesario aclarar a qué se refiere el compositor por este título, ya que, según Jessica Murdock (2012), existían cuatro tipos de nocturnos en el s. XIX, dentro de los cuales, el nocturno para piano solo era el más divulgado gracias a compositores como John Field, Frederic Chopin, entre otros (pp. 2-3). Lo que tenían en común estos tipos de nocturno era su

“carácter”, es decir, eran piezas inspiradas en la noche y para ser tocadas en la noche. La autora continúa mencionando que en el siglo XX el género siguió siendo usado por los compositores, ya que las formas románticas tienen una definición más libre, supeditadas al elemento extra musical, en este caso, la noche. Ejemplos de esto pueden ser hallados en la música de Debussy, Poulenc, Skryabin, entre otros (p.9).

Por ende, a pesar de que la forma primigenia del nocturno era tripartita, este género no depende de la forma, depende del carácter. Se evidencia que el nocturno es un género recurrente en la música académica actualmente, como lo menciona Lily Litvak “este tema nocturno, de pura raigambre romántica, pasa a través del modernismo para encontrarse como constante en movimientos de vanguardia.” (2009, p.104).

En conclusión, cuando se mencionaba la influencia de la música romántica en el nocturno para clarinete solo de Juan Ruíz, se hace alusión más al carácter de la pieza que a sus procesos armónicos; sin embargo, los procesos armónicos y melódicos son explicados por la música contemporánea.

Análisis melódico – armónico.

La primera parte empieza con métrica de 6/8. No obstante la escritura semeja un compás de $\frac{3}{4}$ como es característico en diversos pasajes del bambuco. En contribución a la sonoridad del bambuco, el compositor hace uso de la síncopa tradicional, acentuando la segunda corchea del primer pulso del segundo compás. Empieza la obra sobre un arpegio de Bb mayor que, en el siguiente compás, el compositor desdibuja la sensación de tonalidad alterando la fundamental. Aparece en el tercer compás una nota característica de la composición (F# = Gb; 6° armónico de Bb), ya que, genera esa ambigüedad modal en la escala, en adición, existe la alteración del segundo grado,

constituyendo una escala sintética mayor armónica con segundo grado aumentado (Bb C# D Eb F Gb A Bb). Véanse estos procesos a continuación:

Bambuco Moderato $\text{♩} = 84$

Arpeggio Bb mayor
6° M. Arm.
Escala mayor armónica (2+)
Alt. fund.

Ilustración 12 Análisis musical Nocturno para clarinete solo - Introducción.

Este cuarto compás, en lugar de ser una escala mayor armónica, podría entenderse como una construcción interválica de $\frac{1}{2}$ tonos separados por $1\frac{1}{2}$ tono que se repite hasta alcanzar nuevamente la nota Bb.

Transp. célula
 $\frac{1}{2}t + 1\frac{1}{2}t$

Construcción Escala Sintética

C#	D	F	F#	A	Bb
$\frac{1}{2}$ tono		$\frac{1}{2}$ tono		$\frac{1}{2}$ tono	
	$1\frac{1}{2}$ tono		$1\frac{1}{2}$ tono		

Ilustración 13 compás 4 construcción intervalica

Esta frase, constituida por cuatro compases, se repite indistintamente, salvo el octavo compás en donde el compositor opta por realizar la escala de forma descendente. Ahora bien, en el compás 9 desaparece la división métrica, en aras de dar libertad en la interpretación del pasaje. Este pasaje cadencial se constituye con la sucesión de los arpeggios de Fa mayor y la primera inversión de Mib menor, acordes dentro de la escala de Bb mayor armónica. Véase a continuación:



Ilustración 14 Análisis musical Nocturno para clarinete solo - Compás 11

La segunda parte de la obra empieza con el rítmico cantáble en métrica de 6/8, es característico nuevamente el movimiento cromático descendente evidenciado en la primera parte, además del uso de arpeggios a modo de contraste, ya que, como puede verse en los compases 4-5 se presentan arpeggios descendentes del acorde de Eb y F mayores. Además, el motivo presentado en el compás 6 es de especial atención puesto que se repite también en la próxima sección, basado en una disonancia fuerte por el doble salto ascendente de cuarta justa y séptima mayor respectivamente. Seguido a esto, aparece una octava dividida por un tritono, lo que rompe con la sensación tonal de los arpeggios presentados anteriormente, ya que, si bien las notas pertenecen al acorde de V7 en Fa mayor, el tritono no muestra su resolución hacia este acorde. Véanse estos procesos a continuación:

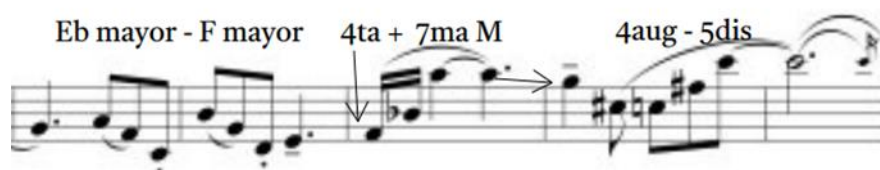


Ilustración 15 Análisis musical Nocturno compás 20-24

Además, como se mencionaba anteriormente, el compositor afirma la influencia de géneros como el jazz en la presente obra, esto se hace evidente en las progresiones armónicas que suceden en esta siguiente sección, es decir, entre los compases 25-30, en donde los arpeggios descendentes esquematizan acordes que pueden ser explicados dentro de una escala modal de Fa eólica con intercambios modales lidios:



Ilustración 16 Análisis musical Nocturno compás 25-30

En contraste, la siguiente frase de la segunda parte, marcada por la respiración que especifica el compositor, empieza con una sucesión de intervalos de 5ta descendentes concluyendo en un arpeggio de F#dis7, que enlaza con una cadencia melódica protagonizada por la transposición de los acordes de Eb aumentado y Db mayor, finalizando con un acorde de Bm Maj7(B5):



Ilustración 17 Análisis musical Nocturno compás 31-36

La continuación de la cadencia está construida por una sucesión ascendente de dos terceras menores separadas cromáticamente y compensadas con un arpeggio descendente de un acorde disminuido con séptima disminuida (Ddis7 o cualquiera de sus inversiones), por lo tanto, es una construcción de 8 notas transportadas por tercera menor descendentemente. Seguido a eso, vuelve a presentarse un motivo usado en transposición consecutiva, en este caso, ascendentemente; es una construcción de 4 notas —dos tonos consecutivos seguidos de una tercera menor—, el intervalo de transposición nuevamente es de 3ra menor. Una vez alcanzada la 8va de la transposición, se compensa el movimiento ascendente con una sucesión de intervalos de 6ta menor, separados por terceras.

Ilustración 18 Análisis musical Nocturno compás 37-39

La cadencia termina en los compases 40 y 41, por medio de una escala lidia de Ab con adición de un cromatismo entre en 2do y 3er grado, dando lugar a una escala de ocho notas transpuesta tres 8vas. Seguido, finaliza la sección con una transposición de un motivo compuesto de cuatro notas, así: 1t + 3ra m + 1t, el cual, se transpone nuevamente tres 8vas.

La tercera parte, presenta una repetición de diversos motivos presentados en la segunda. El compositor pudo haber optado por esta repetición con posibles dos fines, (1) generar una unidad formal entre las partes y (2) para facilitar la memorización de los materiales temáticos.

Ilustración 19 Análisis musical Nocturno compás 43-47

Esta parte presenta variaciones de las progresiones armónicas dilucidadas en la segunda parte como puede notarse en el compás 53 de la obra. Por otra parte, cabe resaltar la presencia del mayor ámbito del registro del instrumento en toda la obra, este se da en el compás 59, en donde se encuentra un salto de dos octavas más séptima mayor. Siendo así el mayor cambio de registro en toda la composición. En adición,

aparece nuevamente la escala lidia de 8 notas con segundo grado aumentado, en este caso, descendente, precedido por el acorde característico de esta escala Abmaj9(#11):

59 Mayor cambio de registro
p f cresc.
Abmaj9(#11)
Escala lidia (2+)

Ilustración 20 Análisis musical Nocturno compás 59- 62

Cerca al final, el compositor utiliza uno de los recursos típicos del bambuco, es decir, la trasposición melódica del material relevante a modo de secuencia; no obstante, en la segunda imitación, se abandona el motivo para dar paso a la cadencia final. Esta cadencia empieza en el compás 72 con un arpeggio ascendente de Bb mayor, seguido por un acorde diatónico de IIm7 que enlaza con la cadencia melódica, enteramente tonal, del compás 73. Por último, dicha cadencia está construida sobre una escala de Bb mayor armónica, que después, cuando aparece el VIIm7 de la tonalidad, se convierte en Bb mayor natural. Así, termina la cadencia con la escala ascendente de Bb mayor — más la adición de un cromatismo hacia el 6° de la tonalidad—. Véase el análisis de la conclusión de la obra a continuación:

64 Rubato. a tempo
f p mp mf p mf
69 Transposición melódica
mp p mf mp Cm7 Bb mayor pp cresc.
73 Cad. a tónica Adis7 (VIIIdis7) Bb (I) Gm7 (VIIm7) Cad. a Bb
Cadenca melódica Bb mayor armónica Crom. al 6° ff

Ilustración 21 Análisis musical Nocturno compás 64-74

En conclusión, se hace evidente la amalgama de géneros y estilos mencionados al inicio del análisis —el bambuco, el jazz, la música romántica y la contemporánea—, ya que: (1) varios de los motivos de la obra se encuentran sincopados como es característico del bambuco, además de su forma tripartita. Por otra parte, (2) los procedimientos armónicos de los jazz evidenciados en el uso de escalas modales alteradas y de progresiones armónicas con tensiones agregadas. Además, (3) la música romántica en el título y carácter de la pieza. Finalmente, se encuentra todo mediado por (4) la música contemporánea que, como se mencionó con Persichetti al inicio del análisis, es una amalgama de sistemas armónicos puestos a disposición del compositor.

4.1.1.2 Plan Técnico-Interpretativo

Nocturno para clarinete solo

Bambuco Moderato⁷ : Esta sección inicia en fuerte con una articulación muy característica del bambuco especialmente en el compás 2 resaltando la negra con acento que resuene con aire y la negra con punto muy cortas, es decir devolver la lengua a penas toque la caña, simulando el sonido de tambora, así lo menciona el compositor, igualmente pasa en el compás 6 donde se repite la misma figura; en el cuarto compas, en el segundo tiempo se recomienda apoyarse en el re# con mucho sonido para resolver esa escala intervalica en disminuyendo, para esto es necesario tomar una buena cantidad de aire que permita un sonido claro y amplio, en este fragmento

⁷ Según el diccionario Grove de música "Moderato" es un término musical italiano que se utiliza para indicar un tempo o ritmo moderado, es decir, ni muy rápido ni muy lento. Se sitúa entre el andante y el allegro en términos de velocidad. El tempo exacto del moderato puede variar dependiendo de la pieza musical y del contexto en el que se utiliza, pero generalmente se interpreta con un ritmo estable y constante.

como en la mayor parte de la obra, la articulación es fundamental para lograr una interpretación precisa y expresiva.

The image shows a musical score for a clarinet solo introduction. It is titled 'Bambuco Moderato' with a tempo marking of quarter note = 84. The music is in 6/8 time. The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains a series of notes that lead into a rapid, ascending scale. An orange arrow points to a specific note in this scale. The second staff begins with a piano (p) dynamic and includes the instruction 'Con chispa'. The score is written in treble clef.

Ilustración 22 Plan técnico- interpretativo bambuco Nocturno para clarinete solo - introducción

Desde el compás 9 hasta el compás 15, el tiempo es muy libre para el intérprete, lo que le permite imprimir su propio sello a la interpretación de esta sección. Sin embargo, es importante seguir las sugerencias del compositor en cuanto a dinámicas y articulación para lograr una ejecución coherente y expresiva, es trascendental empezar con las negras del noveno compás un poco largas, de manera que, a medida que va aumentando la velocidad y cambiando la figuración, se note el cambio de articulación. Además, el compositor indica que se debe empezar en un piano que irá crescendo hasta el final de la frase, lo que sugiere que se debe ir aumentando gradualmente la intensidad y el volumen de la interpretación para lograr un efecto de clímax.



Ilustración 23 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 9-15

Ritmo Cantabile⁸:

En los compases 17 hasta el 31, se recomienda ser muy fiel al tiempo sugerido, ya que esta sección muestra el ritmo de bambuco de manera clara debido a su escritura y articulación. Como se ha mencionado anteriormente, la articulación es tal vez lo más importante para definir su carácter y contrastar con las diferentes partes de la obra. En esta sección, el sonido está más presente, por lo que es primordial no respirar en los silencios de corchea, ya que puede retrasar el tiempo y afectar la fluidez del ritmo.



⁸ Según el diccionario Grove de música, "cantabile" es un término italiano que significa "cantable" o "cantando". En la música, se refiere a un estilo de interpretación caracterizado por una melodía suave y fluida, como si se estuviera cantando.

Ilustración 24 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 17- 30

En el compás 25 se direcciona la frase al *Ab* sin mayor intención en el adorno, adicional a esto, la última corchea del segundo tiempo del compás 28 está articulada y el acento debe ser muy marcado en *piano*. (figura anterior)

Desde el compás 32 debido a la alta complejidad técnica, el compositor da la autonomía al intérprete de tocarlo de manera muy libre a lo que refiere en el tiempo, esta sección tiene un gran contraste tímbrico y una gran variedad de articulaciones por lo tanto es necesario tocarlo tal cual está escrito; en los compases 34 y 35 se recomienda darle más importancia a la primera nota de cada cuatrillo de semicorchea y ser muy excesivo con la articulación, para esto es importante mantener la columna de aire muy estable direccionando la frase a la negra que tiene calderón, el piano debe ser muy profundo, más aire que sonido y poco a poco el sonido va estando más presente hasta llegar a un *forte* en *si#* que inmediatamente baja a un *piano* en *do#* y se mantiene dando inicio a una cadencia, es interesante que el intérprete se permita explorar diferentes posibilidades interpretativas, que transmita la riqueza de las texturas y colores presentes en la obra.

The musical score consists of two staves. The first staff starts at measure 31 with the instruction 'Sostenuto, calando' and contains a melodic line with a sextuplet and a group of four sixteenth notes. The second staff starts at measure 35 with the instruction 'Libremente, misterioso' and contains a more complex rhythmic pattern with sextuplets and groups of four sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *f p Sub*, and *mf*. Performance directions include 'accel. poco a poco' and 'rubato loco'.

Ilustración 25 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 31-36

En el compas 40 mantener el apoyo en la columna de aire, la embocadura estable sera la clave para llegar al Bb sobreagudo en piano y mantener el calderon, tambien importante empezar en un *fortissimo* muy marcado sin romper la ligadura, el intérprete debe buscar un equilibrio entre la fuerza y el control para lograr un sonido fluido, se recomienda pensar en el Bb de cada grupo de fusas con el fin de que el pasaje suene claro.



Ilustración 26 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 40

Ritmo Cantabile:

En esta seccion como se dijo anteriormente tambien se debe tocar en el tiempo sugerido, aunque tiene unas variaciones sobre la melodia, la figuracion y articulacion son muy repetitivas; en los compases 57- 59 hay un cambio de registro por medio de unos intervalos muy amplios, es importante con la ayuda del aire apoyarse en las notas mas graves que sirven como resorte para tocar las notas mas altas.

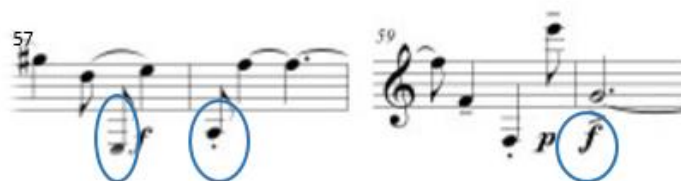


Ilustración 27 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 57- 59

En el calderon que hay en la negra del compas 65 se mantiene el sonido en un *mf* para retomar el tiempo en el compas 66 en la banca con puntillo, el adorno de fusas que hay en ese compas que empieza en un *fa#* debe ser ligero casi sobre el primer tiempo del siguiente compas pero con un pequeño crescendo de *p* a *f*, este tipo de adornos esta muy presente en la obra es fundamental que el intérprete lo ejecute con delicadeza y sutileza, sin perder la coherencia rítmica y manteniendo el tempo estable. .

Ilustración 28 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 64- 72

ya para finalizar la obra, en el compas 72 y 73 hay unas semicorcheas donde hay que tener especial cuidado en la articulación porque se agrupan de manera diferente es decir en el compas 72 se articula desde la segunda semicorchea y en el segundo pulso se articula en la primera semicorchea y luego en la sexta semicorchea, en el compas 73 se articula en la primera semicorchea y luego en la cuarta semicorchea y así hasta el final de esa frase; en el último grupo de fusas se recomienda empezar en un *mf* para hacer un gran diminuendo en el calderón de la nota *do* y concluir con el *do* de la octava en un *ff* contundente, la apoyatura de esta nota sí tiene gran importancia por lo que es relevante articularla corta para que la negra resuene con el acento.

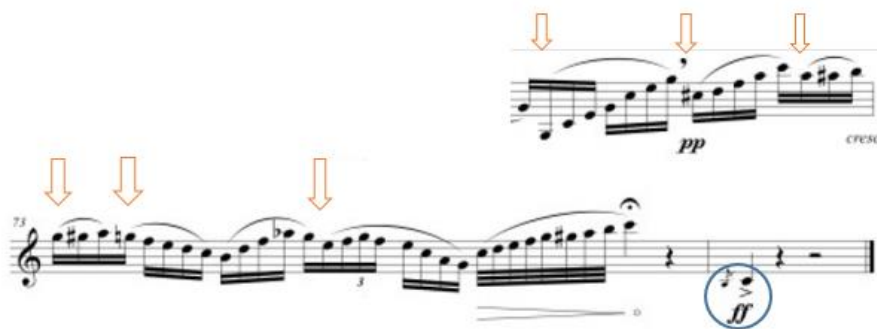


Ilustración 29 Plan técnico- interpretativo Bambuco Nocturno para clarinete solo – compás 72- 74

4.1.2 Bandolita

En la presente sección del documento se realizará el análisis del pasillo titulado “Bandolita” compuesto por Luis Uribe Bueno y arreglado por Juan David Durán para trío —clarinete en Bb, cuatro y bajo eléctrico—. Los criterios a tener en cuenta para el análisis son acordes a lo expuesto en el Marco Metodológico de la presente investigación.

Por lo anterior, el presente análisis se dividirá en dos categorías, (1) tanto el análisis formal de la obra como la contribución de las cadencias melódicas a la identificación de la forma. Y, finalmente, (2) el análisis melódico-armónico, ya que, lo que resulta de interés para la presente investigación, aparte de dilucidar los procesos armónicos que discurren durante la obra, es evidenciar la relación que tienen dichos con la melodía a cargo del instrumento estudiado en esta investigación —Clarinete en Bb—.

Otro aspecto importante a tener en cuenta para el análisis del pasillo “Bandolita” es que las imágenes de la particelle del clarinete están en tono de concierto, es decir, en C, lo anterior en aras de facilitar el análisis para los lectores, ya que, este trabajo de

grado puede ser tomado en cuenta para el estudio de otros instrumentos que no sean necesariamente el clarinete en Bb.

4.1.2.1 Análisis musical

Forma:

La obra no corresponde con la forma tradicional del pasillo, ya que el arreglista agregó dos secciones adicionales con el fin de extender la presentación de los materiales de las secciones principales. Según lo anterior, la forma tradicional tripartita del pasillo se amplía gracias a la adición de una introducción y una sección intermedia entre la parte A y la B. Jesús Castro Turriago, en su investigación titulada “Exploring three Colombian-aldean folk style (Danza, Pasillo and Bambuco): An analysis and arrangement of three Colombian pieces for flute and piano” (2016, p. 34), divide la forma de la siguiente manera:

División de Forma de <i>Bandolita</i>				
Introducción	Sección A	Transición	Sección B	Sección C
1-8	8-15 ⁹	16-53	54-77	77-96

Ilustración 30 Análisis musical pasillo Bandolita

Puede resaltarse de lo anterior que la transición señalada por el autor es más extensa que las secciones principales de la obra, las cuales promedian 20 compases cada una, mientras que la de transición tiene casi el doble de extensión. En la transición se realizan exploraciones melódico-armónicas que serán resaltadas en la siguiente parte del análisis. Además, esta ampliación formal se debe a que el tempo de la obra se incrementa bastante para que el/la intérprete principal pueda demostrar su virtuosismo,

⁹ No obstante, la autora de la presente investigación sugiere que los compases del 15-21 pertenecen también a la sección A, ya que, al escucharlos se pueden interpretar como una *codetta* de la sección A.

es por esto por lo que se encuentran figuraciones complejas atípicas en la música tradicional colombiana.

Ahora, cada una de estas secciones serán analizadas de forma armónica y melódica; sin embargo, para no extender demasiado el análisis se tomarán solo los recursos armónicos más relevantes de cada parte.

Armonía:

Lo primero que puede notarse al realizar la lectura de la partitura es la ausencia de armadura. Esto responde solo a un objetivo pragmático en la música académica moderna y contemporánea, puesto que, la rápida fluctuación de los procesos armónicos en las obras de estos períodos dificulta la lectura de la partitura cuando hay armaduras puesto que tienen que agregarse múltiples alteraciones accidentales, por ende, hace que sea impráctico tener una armadura que no va a ser usada por una cantidad de tiempo considerable.

Ahora bien, lo anterior no significa que Bandolita carezca de relaciones tonales, por el contrario, la obra es enteramente tonal; sin embargo, el arreglista expande los límites y relaciones entre los acordes por medio de procesos armónicos más avanzados, los cuales, serán evidenciados en el presente análisis. Por ejemplo, la introducción de la obra solo puede ser analizada teniendo en cuenta que la tónica aparece hasta el compás 16 (Re mayor).

Introducción: La introducción está basada en la escala paralela de la tonalidad principal, es decir, Re menor. Teniendo en cuenta lo anterior, pueden ser explicados los eventos armónicos de esta sección, la obra empieza con una escala dórica de Sol (IVm), la cual desciende diatónicamente hasta alcanzar el acorde de C#7 que, por

enarmonía, es realmente un acorde de sustitución tritonal del V7/III o bVII de la escala menor de Re. Para esclarecer lo anterior, véase la imagen a continuación:

Escales de G dórico

Clarinete en B \flat (análisis en C)

Cuatro

Bajo Eléct.

$C\#7=Db7$ V sub V7/III = bVII cólico

$C7$ $C6$ C

p

Ilustración 31 Análisis musical pasillo Bandolita - introducción

Una vez alcanzado el acorde de C7, no se llega a su tónica secundaria (F) si no que se pasa directamente a la dominante de la tonalidad (A7), después se reemplaza su resolución por una sustitución de tónica con el acorde de F $\#$ m7, que, por su bajo, puede ser interpretado como una adición de 6ta al acorde de A7. Después, en el compás 8, se encuentra el VI m 7 de la tonalidad, seguido de una sustitución tritonal para el V9. Por ahora, véanse estos procesos en la siguiente figura:

Clarinete en B \flat (análisis en C)

Cuatro

Bajo Eléct.

V7 III(Sub. Tónica) VI m 7 V7 sub/V V9 II m 13

A $A7$ $F\#m7/AA$ $Bm7$ $Bm7$ $Bbaug7$ $A9$ $Em13$

f

Ilustración 32 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 7- 13

Sección A. Ahora bien, una vez terminada la introducción en el compás 8, empieza inmediatamente la sección A, en la cual se encuentra nuevamente una

sustitución tritonal V7sub/V, es decir, el acorde de B \flat aug7, el cual es alterado para acercar cromáticamente la quinta del acorde a la séptima del acorde que sigue (A9) generando una mayor necesidad de resolución. Por lo demás, esta sección melódicamente presenta unas aproximaciones cromáticas a notas del acorde; no obstante, los demás procesos son regulares, solo se agregan tensiones a los acordes para enriquecer el color armónico. Véase lo más relevante de esta sección a continuación:

Ilustración 33 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 10-15

Resulta interesante discutir sobre el análisis de los compases del 16 al 21, ya que, según el autor Jesús Castro (2016) estos compases pertenecen a la transición; no obstante, al realizarse el análisis auditivo y armónico, se puede interpretar como una extensión cadencial de la sección A, ya que, la armonía es una cadencia basada en intercambios modales (como en la introducción) que concluye en la dominante de la tonalidad de la sección A (Re mayor), véanse los intercambios modales eólicos similares a los usados en la introducción de la obra:

Ilustración 34 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 16-21

Esta sección, además de que es bastante contrastante con el unísono (multioctava) que sucede a esta cadencia, está armónicamente supeditada a la tonalidad de la sección A, por ende, puede afirmarse también que pertenece a esta.

Transición. Ahora, la transición de la obra empieza con un motivo al unísono (multioctava) que se transporta instrumentalmente, ya que, es un pasaje enteramente melódico, se obvia la armonía (V-bVI), pues el objetivo es darle relevancia a esta cadencia melódica, la cual contrasta con la densidad textural presentada hasta ahora en la obra (melodía con acompañamiento y contrapunto momentáneo). Véase:

The musical score consists of three staves: Clarinete en B \flat (analysis in C), Cuatro, and Bajo Eléct. The Clarinet part starts at measure 21 with a dynamic of *mp* and features a melodic motif. The Cuatro part starts at measure 21 with a dynamic of *mp* and features a melodic motif. The Electric Bass part starts at measure 21 with a dynamic of *mp* and features a melodic motif. A section labeled 'A' is marked in the Cuatro part, and a 'transposición del motivo' is indicated between measures 23 and 25. The dynamics change to *mf* in measure 25.

Ilustración 35 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 21-26

Más adelante, sobre un pedal de dominante, aparece una de las cadencias melódicas más complejas de la obra entre los compases 30 y 33, la cual, es una escala cromática descendente de dos octavas.

No obstante, los compases subsecuentes a esta cadencia no presentan nuevos procesos armónicos distintos a los ahora presentados, por el contrario, se hace recurrente la variación cromática (B \flat -A y posteriormente C \sharp -C) hasta terminar, en el compás 52, con el acorde de A.

Ilustración 36 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 30-33

Sección B. La sección B empieza, en el compás 53 (sin obviar la anacrusa), con la dominante (C7) de la tonalidad esta sección (Fa mayor). Los compases 55 y 56 muestran la tónica, la cual se abandona momentáneamente por medio de una modulación pasajera al VI_m (57-58) y luego al II_m (59-63), para finalmente volver a Fa mayor por medio de su dominante en los compases 64 al 71. Véase en la imagen la síntesis de todo este proceso armónico:

Ilustración 37 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 57-62

Ahora bien, entre los compases 70-75, se presenta un nuevo evento armónico en la obra, este es el del ascenso cromático desde la fundamental de la tonalidad a la dominante, por medio de unísono en el trío:

Ilustración 38 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 70 - 75

Nuevamente se repiten los procesos armónicos del inicio de la sección hasta llegar al compás 95 en donde se presenta un cambio de métrica en la obra y a su vez es donde se produce el cambio de sección

Sección C. Como se mencionó anteriormente, cuando se produce el cambio de métrica a 6/8 en la obra se presenta a su vez el cambio de sección. Del compás 95 al 108 se puede resaltar la construcción melódica en el clarinete a dos niveles, ya que, en el nivel inferior se encuentra un pedal con el V° de la tonalidad, mientras que en el nivel superior se intuye una melodía en los pulsos fuertes del compás (1ra y 4ta corcheas). La tonalidad es Do mayor. Empieza con una progresión simple V7 – I, la cual, es modificada por el arreglista a partir del compás 103, allí, sustituye el acorde del V7 por el de VII^{dis} que debería resolver a tónica; sin embargo, en este caso, el arreglista aprovecha que el Im6 y el VI^m7(b5) son idénticos para así reemplazar la resolución al Im por el VI^m7(b5). Véase tanto la gradación melódica mencionada como la transformación armónica a continuación:

The musical score consists of two staves. The top staff is for Clarinet in Bb (analysis in C) and the bottom staff is for Cuatro. Both staves show measures 102 through 108. Above the Clarinet staff, Roman numerals indicate the chords: V7 (102), VII^{dis} (103), VI^m7(b5) / Im6 (104), Im (105), III^m7 (106), VI^m7(b5) V7 (107), and Im (108). Below the Clarinet staff, chord symbols are provided: G7 (102), B^{dim} (103), A^m7(b5) (104), C^{sus2} C^m (105), E^m7 (106), B^m7(b5) G7 (107), and C^{rr} (108). The Cuatro staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings 'p' are present at the beginning of both staves.

Ilustración 39 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 102-107

Ahora bien, en el compás 108 se vuelve a la métrica inicial de 3/4 por 5 compases antes de volver a la repetición de la sección C en el compás 113.

Después de dicha repetición, en el compás 134 aparece la cadenza, es decir, una sección libre de acompañamiento en la que se presentan complejidades técnicas que serán analizadas desde lo interpretativo en otra sección de la presente

investigación; desde lo armónico, la cadencia presenta una progresión con los acordes de G7 – C - Am7 - Db7 - G7 - C - D7(b9b5) - Am7(b5) - G7 para finalizar con un arpeggio ascendente de C en los compases 149-150.que permiten retomar la progresión armónica casi idéntica de la sección C, salvo que la métrica permanece en $\frac{3}{4}$ haciendo que el pedal del Vº en la melodía se alterne más rápidamente con el 1er nivel, dando la sensación de un aumento en la velocidad.

Finalmente, la obra concluye con una cadencia cromática descendente que contrasta con la continua alternancia entre Do mayor y Do menor de la sección C, esta cadencia cromática mantiene el pedal del Vº en la parte débil de cada pulso como se puede apreciar a continuación:

The image shows a musical score for two instruments: Clarinete en B (analysis in C) and Cuatro. The score covers measures 164 to 170. The Clarinet part is written in treble clef and shows a melodic line with a descending chromatic cadence. The Cuatro part is written in treble clef and shows a harmonic accompaniment with a pedal point on the fifth degree (Vº). The score includes annotations such as 'pedal con nota del Vº' and 'cadencia cromática descendente'. The chord progression for the Cuatro part is indicated as Bm7(b5) and G7.

Ilustración 40 Análisis musical pasillo Bandolita - compás 164 -170

Así, se da por concluido el análisis armónico-melódico de la obra *Bandolita*, en la que se pueden encontrar 3 partes (A-B-C) con dos secciones adicionales (Introducción - Transición). Además, las tonalidades que discurrieron durante la obra fueron Re mayor, Fa mayor y Do mayor, algo no muy usual en las formas tradicionales colombianas, ya que, es recurrente un cambio de modo entre las partes. Aunque, como se pudo evidenciar en el análisis, esta falta de contraste modal (mayor-menor) es casi imperceptible, pues en todas las partes hubo otros contrastes dados por modulaciones pasajeras a distintos grados de la tonalidad (VI_m, II_m y IV_m) y recurrentes intercambios modales eólicos (bVI - bVII). Por ende, puede apreciarse una obra que conserva ciertos

usos regulares de la melodía en el pasillo (como el uso del silencio de corchea al empezar varias frases), como también una renovación en los procesos armónicos y melódicos gracias a la inclusión de recursos propios de otras músicas como las sustituciones tritonales, los intercambios modales, las secuencias cromáticas armónicas y melódicas, la inclusión de tensiones en los acordes, las alteraciones estructurales de los acordes, las sustituciones funcionales, entre otros.

4.1.2.2 Plan Técnico- Interpretativo

Introducción: esta sección empieza con una indicación en la partitura “con fuerza” que, aunque la interpretación de este término es muy ambigua, la autora de este trabajo considera que se refiere a una frase contundente con muy buen sonido y con la articulación muy clara, para esto se recomienda pensar en una articulación no muy corta teniendo en cuenta que este pasillo se toca a una velocidad alta y el movimiento de la lengua debería ser más ágil, la anacrusa del primer compas define el carácter e intención de la sección, en el primer compas es importante articular cada tresillo de corchea direccionando la frase a las blancas con puntillo de los compases 3 y 4 esto para poder hacer el diminuendo hasta el segundo tiempo del quinto compas.



Ilustración 41 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – Introducción

Seccion A

Inicia en el compas 8 con anacrusa de negra, se sugiere tener especial cuidado con la articulación de esa figura y la primera corchea del compas ya que están sueltas y

la ligadura empieza en la segunda corchea en un *mp* que ira crescendo hasta un *forte* del noveno compas esto permitira acentuar la corchea y la negra con una buena cantidad de aire dejando que resuene, el arreglista decide hacer un contraste de articulacion empezando en el compas nueve con acentos, en el decimo con staccato y por ultimo el compas 11 con una ligadura, esta intencion se presenta en la mayor parte de la obra para evitar la monotonia, teniendo en cuenta que son motivos ritmicos y melodicos que se repiten constantemente

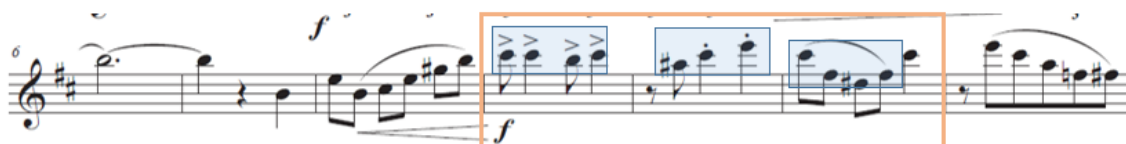


Ilustración 42 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 6-12

En el compas 16 es importante empezar con un *forte* para poder realizar el diminuendo que nos llevara a un *piano* subitito en el compas 17, aquí la articulacion tiene un grado de dificultad mas alto ya que debe ser muy corta y en *piano*, para esto se sugiere mantener la columna de aire; es decir, se requiere que haya un flujo constante de aire, el cual se intenta hacer de manera uniforme y continua hasta el primer pulso del compás 21 en un crescendo constante, evocando una sensación de climax.



Ilustración 43 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 16 -25

A partir del compás 22 se puede apreciar el comienzo de una transición en la obra con un motivo que va a unísono con el cuatro y el bajo eléctrico. La característica más importante de este pasaje ritmo-melódico es evidenciar un contraste con las dinámicas comenzando en *mp* y alternando con *mf*, creando una sensación de suspenso y preparando una sección en donde el clarinete (compás 30) destaca por su dificultad técnica, exigiendo virtuosismo hasta el primer pulso del compás 33, es importante tener en cuenta el *p subito* del segundo pulso del compás en cuestión.

The image shows a musical score for a piece titled 'Bandolita'. It consists of three staves. The first staff starts at measure 26 with a '4' above it. The second staff contains measures 27 through 32, which are enclosed in an orange rectangular box. Above this box, the dynamic markings 'mp' and 'mf' are indicated. The third staff starts at measure 33 and features a circled blue marking that reads 'subito p'.

Ilustración 44 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 22-33

Sección B.

Esta sección inicia con la anacrusa del compás 53, se debe ser cauteloso con las dinámicas y articulaciones, para evitar la monotonía en este pasaje melódico, se sugiere que el sonido a emitir sea liviano y fluido, evitando la articulación pesada; es decir que sea una articulación suelta pero no muy corta.



Ilustración 45 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 52-63

En el compás 70 se debe tener precaución ya que la articulación cambia, agrupando las corcheas de manera diferente, esto, sumado al cambio de dinámica, se puede interpretar como una preparación para la siguiente sección; iniciando desde el compás 71 hasta el 74, que por la dinámica de *crescendo* se deduce que la ejecución debe permitir que el sonido resuene y sea contundente

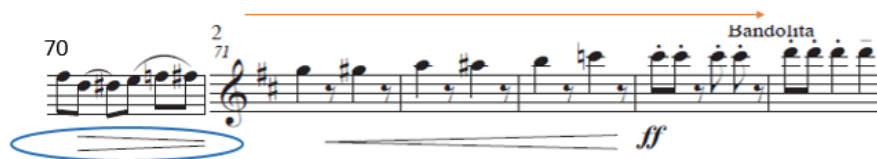


Ilustración 46 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 70- 75

Sección C. Empieza con una anacrusa a 3/4 e indicación de *libre* que sugiere una ejecución pausada y tranquila, tipo *rubato*, para entrar a tiempo en el compás 91 con cambio de métrica a 6/8. Adicionalmente, como el tema principal se presenta en los pulsos fuertes del compás, se recomienda darles más peso sonoro a estas notas que a las que mantienen el pedal, a pesar de que todas están articuladas con un *staccato*, sin olvidar los cambios de dinámica que presenta esta sección.

The image shows a musical score for a bandolita. The top staff begins with a 'Libre' marking, followed by an 'A tempo' marking with four orange arrows pointing to specific notes. The bottom staff starts at measure 99 and includes dynamic markings 'f' and 'p'.

Ilustración 47 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 94 -104

En el compás 111 se presenta un motivo que requiere mucho cuidado y control en su ejecución, ya que está escrito en un registro muy alto del instrumento, por ende, exige estabilidad en el flujo de aire, embocadura estable. En el compás siguiente además del cambio de registro y tempo, hay un cambio de color implícito, por el gran cambio de registro (2 octavas).

The image shows a musical score for a bandolita. The top staff features a high register passage with a 'rit.' marking.

Ilustración 48 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 111-112

En los compases del 120 al 125 igual que al comienzo de la sección, el tema principal se evidencia en los pulsos fuertes, pero en esta ocasión hay un cambio de articulación las dos primeras corcheas del pulso están ligadas y la tercera esta suelta

The image shows a musical score for a bandolita. The top staff starts at measure 120 and includes a dynamic marking 'p'.

Ilustración 49 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 120-125

En el cambio de 6/8 nuevamente a 3/4 (compas 127) hay un pasaje que juega con los registros del clarinete por medio de intervalos de 8va, se recomienda darle más importancia a la nota del registro más grave, ya que por el color de la nota aguda el sonido prevalece, sin dejar de lado la articulación



Ilustración 50 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 127-129

Finalizando la sección C, se da inicio a una cadenza en el compás 134 y finaliza en el 150 como se destacó previamente en el análisis, en este punto la atención se centra en el clarinete, que asume un papel de solista sin acompañamiento. La intención del arreglista es resaltar la versatilidad de este instrumento a través de pasajes técnicos e interpretativos virtuosos. Además, se le concede al intérprete la libertad de tomar decisiones en cuanto a tempo y dinámicas, aunque se sugiere una articulación que facilite el abordaje de esta sección. Este pasaje combina dos elementos previamente mencionados: un ostinato de octavas y la melodía en los pulsos fuertes, lo que consiguió una gran complejidad y riqueza musical a esta parte de la obra.



Ilustración 51 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 135-144

A partir del compás 151 se prepara el final de la obra, ya que se retoma el tempo original, se sugiere enfatizar las apoyaturas de los compases 154 y 155 ya que es intención del arreglista lograr contundencia en esta sección, que se logra no solo ejecutando las notas de llegada que están articuladas en staccato, sino desde las mismas apoyaturas. Adicionalmente la articulación en los siguientes compases (corcheas en staccato, ligadas y combinadas) sumado a las dinámicas correspondientes, denotan la clara intención del arreglista de generar un contraste; en las corcheas ligadas con dinámica *p* sugieren un color opaco y un sonido fluido, y las corcheas en staccato con dinámica *f* sugieren un color un poco brillante y un sonido presente y concluyente.

Ilustración 52 Plan Técnico-interpretativo pasillo Bandolita – compás 152-170

4.2 Resultados entrevistas

Dentro del resultado del análisis realizado a las entrevistas¹⁰ hechas previamente se destaca que:

¹⁰ Las transcripciones de las entrevistas se pueden encontrar en el apartado de anexos.

- cada uno de los entrevistados comenzó su formación musical en diferentes contextos, pero todos tienen en común que sus primeras experiencias fueron en bandas sinfónicas de música.

Al hablar de su proceso de formación inicial se menciona:

- la experiencia de tres músicos colombianos, cada uno con su propia trayectoria y estilo musical, pero con un enfoque común en la música colombiana. Duran, por ejemplo, destaca su formación inicial en música colombiana y cómo esto influyó en su carrera como músico y profesor de música; Ruiz, por otro lado, tuvo una formación clásica en la universidad, pero siempre estuvo interesado en la música popular y ahora combina ambos estilos en su trabajo. Finalmente, Vinasco tuvo una formación más enfocada en la música tradicional y las bandas sinfónicas.

Respecto al interés de los entrevistados por la música colombiana para clarinete se menciona:

- Duran y Ruiz mencionan que su interés por la música colombiana para clarinete surge de su entorno cultural y de las experiencias musicales que vivieron durante su infancia y adolescencia en Colombia. Para Duran, la música colombiana es su "*lenguaje materno*" y es la música que más conoce. Por su parte, Ruiz señala que su intuición lo guía hacia la composición de ritmos como el bambuco y el pasillo, propios de la música tradicional colombiana.

Consideraciones interpretativas y técnicas que se destacan para la ejecución en las obras propuestas:

- se destacan varios elementos técnicos e interpretativos. Duran menciona que ha utilizado el cambio de métrica 6/8 y ha ajustado bien el cambio de registro para

mejorar su habilidad con el estacato. Además, ha utilizado diferentes elementos de unión y ha agrupado las frases para crear un acompañamiento coherente. También ha intercambiado algunos motivos rítmicos con el bajo y ha creado una cadencia pequeña para demostrar su versatilidad y musicalidad.

- Por otro lado, Ruiz destaca la importancia de escuchar bambucos para comprender la rítmica de la canción. Él prefiere que cada intérprete lo haga a su manera y no está interesado en una interpretación exacta como lo haría un compositor como Stravinski. Considera que cada intérprete tiene su propia interpretación y disfruta escuchando la interpretación de cada uno.

Opinión de los entrevistados respecto al repertorio para clarinete que se imparte en la academia:

- Tanto Duran como Ruiz resaltan la importancia del repertorio convencional para clarinete que se imparte en la academia, no obstante, Durán cuestiona la falta de inclusión del repertorio colombiano en el pensum académico de la Universidad Nacional de Colombia, donde él realizó sus estudios.

Opinión sobre el aporte técnico interpretativo que puede ofrecer el repertorio colombiano en la enseñanza del clarinete

- Tanto Juan Durán como Juan Ruiz están de acuerdo en que la inclusión de repertorio colombiano en la enseñanza del clarinete en la academia es importante para la formación integral del estudiante y para que este pueda desenvolverse en diferentes tipos de agrupaciones musicales. Vinasco, por su parte, destaca el dinamismo y diversificación que ha experimentado el medio académico en Colombia en los últimos años, incluyendo el creciente interés por la música colombiana, latinoamericana y contemporánea; en general, parece

haber un consenso en la importancia de incorporar el repertorio local en la enseñanza musical en los pregrados para fortalecer la identidad cultural y la formación técnica e interpretativa de los estudiantes.

Las respuestas diligenciadas a continuación son extraídas de la entrevista realizada al maestro Javier Asdrúbal Vinasco, las cuales se consideran relevantes para los fines académicos de este trabajo de investigación.

Desde el campo de la interpretación, el entrevistado considera:

- La enseñanza de la interpretación musical y la importancia de que los estudiantes desarrollen su propia sensibilidad y forma de expresarse a través de la música. Aunque reconoce la importancia de conocer la tradición y la historia de la música y la interpretación, también enfatiza la necesidad de que cada estudiante encuentre su propio camino y fortalezca su identidad como creador y artista.
- Vinasco considera que una universidad debería ofrecer un espacio académico donde se puedan abordar todas las perspectivas posibles, sin divisiones y permitiendo que sea un campo para fortalecer la identidad del intérprete y establecer una interacción con la comunidad que recibe esa música. En su opinión, la técnica y la expresión no se pueden separar, y la sensibilidad es tan importante como el desarrollo técnico para la interpretación musical
- destaca que el medio académico en Colombia es muy dinámico y ha crecido y diversificado mucho en los últimos años, con una oferta amplia de escuelas de música en todo el país. Además, ve un creciente interés entre los estudiantes por la música colombiana, latinoamericana y contemporánea, incluyendo música nueva y de géneros tradicionales y académicos. Esto se debe a la iniciativa de

los mismos estudiantes, que buscan crear una identidad propia y fortalecer su creatividad y talento. En general, Asdrúbal ve este enfoque como positivo para el futuro de la música en Colombia.

4.3 Análisis diario de campo

Este diario de campo empieza a partir del 14 diciembre del 2022 hasta el 6 de febrero del 2023 de manera discontinua, pero manteniendo un proceso de estudio secuencial y organizado, cabe aclarar que se documentan únicamente 15 días por efectos de objetividad y practicidad de la investigación. Al ser una herramienta investigativa y secuencial; se optó por organizar las sesiones de estudio de la manera más eficiente para la autora, abarcando las obras a estudiar desde lo más general hasta lo más específico. Aspectos generales: lectura de principio a fin de cada obra, anotaciones de tempo sugerido, tonalidad, estructura de las obras. Aspectos específicos: articulación, cambios de tempo, dinámicas, afinación.¹¹

Todo esto orientado a una apropiación estilística e interpretativa consciente y funcional. De este proceso se puede resaltar:

- La eficiencia en el proceso y asimismo en los resultados.
- La organización evidente y concisa que aclaró y ayudó a consolidar ideas.
- La comodidad para retomar las obras de manera precisa y sencilla.
- Evidenciar resultados que no se pretendían en un principio.

¹¹ El diario de campo se encuentra en los Anexos

4.4 Análisis Observación Participante.

El día 24 de marzo del 2023, se llevó a cabo una sesión de observación participante¹² en la que dos estudiantes de la cátedra de clarinete de la UPN interpretaron las obras "Bandolita" y "Nocturno" sin indicaciones previas interpretativas ni técnicas. La investigadora realizó una contextualización del proyecto y luego los participantes interpretaron las obras mencionadas.

En un segundo momento de la sesión, la investigadora hizo recomendaciones interpretativas y técnicas basadas en la investigación y herramientas adquiridas en el desarrollo de este trabajo. Luego, se realizaron ejercicios de aplicación de las sugerencias y se abordaron las piezas por fragmentos, haciendo acotaciones puntuales de manera verbal y práctica con el instrumento. En la parte final de la sesión, las participantes brindaron apreciaciones sobre el repertorio propuesto y su proceso de montaje.

El resultado de la observación fue el siguiente:

- Las participantes requerían de más tiempo para la preparación del montaje, ya que consideraron que las obras trabajadas demandaban un nivel alto en su interpretación.
- Se evidenció una preponderancia por abordar las piezas desde la parte técnica, desligando o relegando la parte interpretativa y expresiva, tal como lo menciona el maestro Vinasco (2023), en su entrevista; "la técnica no se puede separar de expresión porque tú te expresas a través del instrumento y ese instrumento tiene

¹² La observación participante fue registrada por medio de audio y video el link se encuentran en los anexos

una técnica que está implícita porque te puedes expresar con mayor solvencia en cuanto tengas mayor recurso técnico".

- Al ser obras poco divulgadas y con poca información; las acotaciones realizadas por la investigadora fueron pertinentes para las participantes, puesto que de esta manera lograron entender y acercarse al contexto estético de las mismas y la intención expresiva de su autor y arreglista respectivamente.
- Las participantes manifestaron que el abordaje de estas piezas, es un aporte valioso para el desarrollo técnico e interpretativo y como tal en su proceso de formación como clarinetistas.
- se puede afirmar que la sesión de observación participante permitió obtener información valiosa acerca del proceso de montaje de las obras, evidenciando la exigencia a nivel técnico interpretativo que este repertorio con ritmos de la región andina colombiana puede ofrecer. Además, se constató que esta música no solo es una herramienta de aprendizaje desde el punto de vista instrumental, sino también desde el punto de vista social y cultural, ya que permite a los estudiantes conocer y acercarse a una parte importante de la música colombiana y su historia.

CONCLUSIONES

Con el fin de responder la pregunta central de esta investigación en la cual se analizaron los aspectos técnicos e interpretativos del repertorio propuesto, se pretende en este capítulo presentar los argumentos que permiten afirmar que las obras estudiadas pueden ser parte del pensum del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional dada su alta calidad técnica, interpretativa y estética.

Para ello, inicialmente se hará referencia a aquellos elementos del lenguaje musical presentes en estas obras, los cuales se consideran relevantes por sus procesos compositivos. Posteriormente se mencionará los elementos técnicos presentes en estas obras los cuales permiten presentar una serie de recursos propios del instrumento. Finalmente se ahondará en aquellos elementos expresivos presentes en estas obras y a la forma como la técnica puede ser usada para lograr obtener los mejores resultados interpretativos.

Elementos del lenguaje musical relevantes en las obras estudiadas

En este apartado, se presentarán los elementos de forma, para posteriormente referirse a las estructuras armónicas, pasando más adelante a enfocarse en los elementos rítmicos melódicos de las obras estudiadas.

Elementos de forma: tanto el bambuco como el pasillo comparten una misma estructura tripartita; sin embargo, el pasillo cuenta con dos secciones adicionales; una introducción y una transición. En cuanto al bambuco se debe aclarar que a pesar de ser habitual este tipo de estructuras (tripartita simple) no son tradicionales en el estilo debido a sus cambios de velocidades entre secciones, atípicos del bambuco.

Las estructuras armónicas: en ambas piezas se evidencian recursos estilísticos propios de músicas contemporáneas como lo son los intercambios modales,

modificaciones en la estructura de los acordes (tensiones agregadas, inversiones), sustituciones tritonales, secuencias cromáticas en la armonía y melodía, entre otros.

Elementos rítmicos melódicos: el bambuco mantiene su métrica en 6/8 y hace uso frecuente de la sincopa tan característica de este género. Por otro lado, el pasillo, conserva el uso del silencio de corchea al comienzo en varias frases, además presenta amalgamas de métrica ya que se encuentran cambios de 3/4 a 6/8, dificultando la lectura al ejecutarlo.

Elementos técnicos relevantes presentes en las obras estudiadas

Referentes al sonido y respiración: al ser obras de carácter solista, se requiere dominio, precisión y consistencia en la embocadura, en la columna de aire (flujo de aire), ya que esto posibilita un sonido claro, presente y contundente, a pesar de que hay momentos donde hay cambios dinámicos y de intención, los aspectos mencionados anteriormente son fundamentales para la ejecución de ambas piezas. Nocturno al ser una obra más libre a lo que refiere el pulso, brinda posibilidades más libres para respirar en las frases, según lo prefiera el intérprete, a diferencia de Bandolita donde el tempo es estable, obligando a una respiración más ágil y corta por la duración de sus frases.

Referentes a la articulación: Se puede encontrar una amplia variedad de articulaciones en las dos obras, que definen su carácter, por lo que es esencial ser fiel a lo que está escrito. En Nocturno la articulación exige de una claridad y destreza en la digitación de los pasajes, en cuanto a Bandolita es importante el control de la columna de aire para lograr la articulación propuesta debido a que esta obra está escrita en su mayor parte en el registro alto del clarinete.

Elementos expresivos relevantes en las obras propuestas.

Referentes a indicaciones de tempo y dinámicas: Al ser dos obras contrastantes en su formato; esto repercute en sus sugerencias de agógicas; siendo Nocturno la que mayor variedad de sugerencias expresivas tiene permitiendo más independencia en la interpretación, a diferencia de Bandolita, que requiere de un ensamble para unificar aspectos expresivos, debido al formato para el que está escrito (bajo, cuatro y clarinete). Aspectos como *ritardandos*, *accelerandos*, *crescendos*, *diminuendos*, *piano súbito piano súbito*, *a tempo*, *rubato loco*, *calando*, *libre misterioso*, entre otros, se pueden encontrar en las obras abordadas, permitiendo un acercamiento más preciso a la interpretación de estas.

Conclusiones Generales

Este trabajo de investigación permitió abordar la interpretación de repertorio de la zona andina colombiana, específicamente del Bambuco Nocturno para clarinete solo y el pasillo Bandolita, de una manera precisa, organizada, y detallada, ya que el estudio minucioso de las técnicas y posibilidades interpretativas que ofrece el instrumento, puede generar un mayor entendimiento de la importancia de cada nota y frase musical en las obras propuestas, siendo fiel a la intención que el compositor y el arreglista pretenden plasmar en las partituras.

Se pudo evidenciar que el montaje de las obras propuestas requirió de un rigor investigativo para comprender el contexto y la estética de las mismas, contenidos de suma importancia para lograr una interpretación cercana a la intención del arreglista y compositor (respectivamente), ya que, gracias a dichas nociones, la abstracción de los elementos expresivos y técnicos se hicieron más sencillos a la hora de tocar las obras.

Desde el ámbito musical podemos concluir que a partir del análisis formal y técnico-interpretativo de las obras, y de los testimonios de los procesos investigativos y pedagógicos de esta monografía, se evidencia que este repertorio puede incluirse en la catedra de instrumento principal de la Universidad Pedagógica Nacional, puesto que presentan similitudes a nivel técnico, formal y armónico con el repertorio convencional que se imparte en la institución.

Finalmente, la autora, desde su perspectiva personal y profesional, considera que el repertorio colombiano para clarinete ofrece una gran cantidad de posibilidades técnicas e interpretativas que no deben subestimarse, como lo menciona Juan Ruiz (2023), compositor del bambuco **Nocturno**:

“Todavía es común que las obras de música colombiana y latinoamericana sean alteradas con glissandos y adornos excesivos, música que fue cuidadosamente escrita y tiene muchos detalles. La música de la región se basa en gran medida en la percusión, lo que es difícil de entender por qué los clarinetistas añaden tantos elementos innecesarios. En mi opinión, la música colombiana es una contribución importante y debe seguir evolucionando e innovando.”

(comunicación personal, 17 febrero del 2023)

Es pertinente que los clarinetistas tengan conciencia de la importancia y esfuerzo que requiere el montaje y apropiación de este tipo de repertorio, ya que esto fortalecerá y enriquecerá su formación y habilidades musicales. En este sentido, la autora destaca la importancia de valorar y promover el repertorio colombiano para clarinete, no solo por su valor artístico, sino también por su capacidad para posicionar y dotar de calidad al repertorio de música colombiana.

REFERENCIAS

- (LIMH), L. d. (2016). Uribe Bueno, Luis. *Universidad EAFIT*.
- Alzate, D. L. (2018). Repertorio para apoyar la enseñanza y aprendizaje de la técnica del clarinete basado en cuatro obras latinoamericanas para el instrumento. *Universidad Distrital Francisco José de Caldas*.
- Arévalo, J. D. (2019). Homenaje para clarinete solo colombiano. Basado en los compositores Luis A. Calvo, José A. Morales, Milciades Garavito. *Universidad de Cundinamarca*.
- Avendaño, J. A. (2022). SONATA PARA CLARINETE Y PIANO OP. 214 DE BLAS EMILIO ATEHORTUA, UNA MIRADA DE LA ACADEMIA A LA MÚSICA COLOMBIANA. *Pontificia Universidad Javeriana*.
- Benito, J. V. (2020). GUÍA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DEL CLARINETE TENIENDO COMO REFERENCIA EL RITMO DEL BAMBUCO. *Universidad Pedagógica Nacional*.
- Cantor, H. A. (2015). ACERCAMIENTOS CONTEXTUALES Y ANALÍTICOS AL CLARINETE: Una propuesta integral para el desarrollo de un discurso musical coherente. *Universidad Pedagógica Nacional*.
- Córdoba, L. A. (2011). Buscando un por qué a los procesos de enseñanza y aprendizaje del clarinete en su etapa inicial. *Revista Educación*.
- Cuy, A. P. (2020). NUEVA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA. *Universidad Pedagógica Nacional*.
- Delgado, C. S. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia; un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*.
- Duque, L. F. (2005). Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. *Ministerio de Cultura*.
- Esquivel, R. M. (2018). Luis Uribe Bueno. *Ministerio de Cultura*.
- Franco, L. F. (2019). Cartilla de Música Andina Occidental.

- Gautier, A. M. (1997). Tradición, género y nación en El Bambuco. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*.
- Gómez, N. (2015). Invenciones de la colombianidad : nueva música Colombiana. *Pontificia Universidad Javeriana*.
- González, M. A. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nomadas*.
- Gualdrón, J. P. (2012). NUEVA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA. *Universidad Autónoma de Bucaramanga*.
- Hoyos, B. (2010). La música en Colombia: siglos xix y. *Universidad Jorge Tadeo Lozano*.
- López, L. M. (2018). TRES PIEZAS MONTAÑERAS PA' CLARINETE SOLO. *Pontificia Universidad Javeriana*.
- Marín, H. R. (2009). De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980. *Universidad Nacional de Colombia*.
- Melo, M. E. (2012). EL BAMBUCO, MÚSICA "NACIONAL" DE COLOMBIA: ENTRE COSTUMBRE, TRADICIÓN INVENTADA Y EXOTISMO. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Año XXVI*.
- Méndez, J. L. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. *Paideia Surcolombiana*.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*.
- Moliné, J. (2021). ALESSANDRO CARBONARE-KARL LEISTER: ANÁLISIS DE DOS CLASES MAGISTRALES ORIENTADAS A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO N° 2 OP. 120 DE JOHANNES BRAHMS. *Revista AV Notas N°12*.
- Muñoz, A. (2009). "El clarinete: Didáctica y metodología". *Revista Innovación y experiencias educativas*.

- Orlandini, L. (2012). La interpretación musical. *Revista musical chilena*.
- Orozco, M. G. (2014). Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales: estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez. *Ministerio de Cultura*.
- Pozo, J. I. (2008). El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiar las concepciones y las prácticas. *Cultura y educación*.
- Pulido, H. M. (2014). LA INTERPRETACIÓN DE LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE COLOMBIANO ATRAVÉS DEL CLARINETE. *Universidad Pedagógica Nacional*.
- Rodríguez, C. E. (2016). ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DE DOS OBRAS PARA CLARINETE DEL REPERTORIO MUSICAL ACADÉMICO DEL SIGLO XXI. *Revista de música y reflexión musical*.
- Rojas, M. J. (2014). ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE MÚSICA CARRANGUERA PARA CUARTETO DE CLARINETES. *Universidad Pedagógica Nacional*.
- Saclhí, I. (2017). El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional. *Actualidades Pedagógicas*.
- Salgar, O. A. (2020). Los mitos de la música nacional : poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960. *Pontificia Universidad Javeriana*.
- Suárez, S. S. (2009). Relexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Conservatorio del Tolima*.
- Uribe, C. R. (2020). Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX. *Cuadernos de etnomusicología*.
- Villamizar, L. V. (2013). ANALISIS FORMAL DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DEL COMPOSITOR COLOMBIANO DIEGO VEGA. *Pontificia Universidad Javeriana*.
- Vinasco, J. A. (2007). MÚSICA PARA CLARINETE EN COLOMBIA: REVISIÓN DE LA LITERATURA, ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS. *Universidad Nacional Autónoma de México*.

Vinasco, J. A. (2012). LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL INSTRUMENTAL: UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA. *Universidad Nacional Autónoma de México*.

Vinasco, J. A. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*.

ANEXOS

Anexo 1 Obras Analizadas

Nocturno para clarinete solo



Ilustración 53 Anexo 1: Partitura Nocturno para clarinete solo. fuente: Autor: Juan Fernando Ne

Clarinet in B \flat

Nocturno para clarinete solo

Juan Ruiz
07/2015

Bambuco Moderato $\text{♩} = 84$

6 *p* *Con chispa*

11 *accel. poco a poco* *crese.*

15 *accel. loco*

Rítmico Cantabile $\text{♩} = 84$

17 *mf*

23 *p* *mp*

2

Nocturno para clarinete solo

31 *Sostenuto, calando* *Libremente, misterioso*
p *accel. poco a poco*

35 *cresc.* *f pSub* *mf* *rubato loco*

37

38 *Ritmo.* *mf* *Calando...*

40 *ff* *accel.* *pp* *mp* *cresc.* *pp* *Rubato.*

42 *Ritmo Cantabile* ♩ = 84 *pp* *mf*

Ilustración 55 Anexo 1: Nocturno para clarinete solo. fuente: Autor: Juan Fernando Ruiz

Nocturno para clarinete solo

3

48

53

59

64

69

73

f

f

p *f* *cresc.*

Rubato *a tempo*

f *p* *mp* *p* *mf* *mp* *p* *mf*

mp *p* *mf* *mp* *pp* *cresc.*

ff

Ilustración 56 Anexo 1: Nocturno para clarinete solo. fuente: Autor: Juan Fernando Ruiz

Anexo 2 Bandolita pasillo

Clarinet in B_♭*Bandolita*

Pasillo

Luis Uribe Bueno
Juan David Durán G

Con fuerza

f *f* *pp* *mp* *mf* *subto p* *f* *mf* *p* *mf* *f*

Ilustración 57 Anexo 2: Partitura Bandolita.1 fuente: Arreglista: Juan David Durán Galindo

2

Bandolita

71

79

84

91

99

103

111

120

129

133

140

p *mf* *f*

rit. *To Coda* *Libre* *A tempo*

f *p* *rit.*

f *p* *mf*

D.S. al Coda *Cadenza*

Ilustración 58 Anexo 2: Partitura Bandolita. 1 fuente: Arreglista: Juan David Durán Galindo

Bandolita

The image displays a musical score for a bandolita, consisting of four staves of music. The title "Bandolita" is centered above the first staff. The first staff begins at measure 143 and ends with a double bar line and a fermata. The second staff starts at measure 152, marked with a forte *f* dynamic, and concludes with a double bar line. The third staff begins at measure 159, marked with a piano *p* dynamic, and features several slurs over groups of notes. The fourth staff starts at measure 163 and ends with a double bar line. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Ilustración 60 Anexo 2: Partitura Bandolita.1 fuente: Arreglista: Juan David Durán Galindo

ANEXO 3

Transcripción de entrevistas

Entrevista 1

1. ¿Cuál es su nombre completo?

Juan Fernando Ruiz Salazar.

2. ¿Cuál es su edad?

Tengo 37 años.

3. ¿Dónde nació?

Nací en Medellín, Colombia.

4. ¿Cómo fue su inicio en la música?

Pues muy muy temprano. Parece que mi mamá me llevaba a Bellas Artes, eso era cuando tenía 4 años. Yo no tengo muchos recuerdos de eso, pero dice ella que en vez de estudiar pintura yo me iba a la parte de la música entonces, en las calificaciones ponían como: él tiene mucha inclinación hacia la música y yo sí recuerdo que pintaban algo rápido y me iba a escuchar a los músicos. Pero no, son recuerdos muy vagos de cuando tenía 4 años; Después en el colegio.

5. ¿Qué edad tenía?

Tenía 10- 11 años, recuerdo que fueron con una chirimía, con una chirimía y pues la verdad por perder clase empecé y me metía a la chirimía Y ahí tocaba la percusión.

6. ¿En qué lugar empezó su formación? (casa de la cultura, empírico, clases privadas, etc.)

Yo crecí en el municipio de Caldas, Antioquia y de ahí a los 13 años decidí audicionar en la Universidad de Antioquia en los preparatorios, entonces, ahí me inscribieron al Clarinete, la Secretaría decidió escribirme a clarinete sin preguntar sin nada.

7. ¿El clarinete siempre fue su instrumento predilecto?

Yo iba con la intención de inscribirme a percusión o al saxofón, que me gustaba porque tampoco tocaba saxofón, solo tocaba percusión y ella me inscribió a clarinete y pues como un niño, pues no le di importancia, entonces fui a la audición, fui a todo Y pasé Y pasaba digamos unas tardes muy bonitas ahí, Viendo clases de apreciación musical de Clarinete, por supuesto. Y bueno, así empecé, así fue que empecé con el clarinete especialmente.

¿justo cuando entro al preparatorio? O sea, antes de eso no tuvo un acercamiento al instrumento ni nada.

No, no, no, ahí no. La profesora me aceptó sin ningún conocimiento previo. Me enseñó a Armarlo la parte. Bueno, este es un requinto, pero la parte aquí aprieta este dedo para que no se junte acá. O sea, la profesora Elizabeth desde el comienzo. Todo, todo ese principio me lo enseñaron ahí, en los preparatorios. La profesora Elizabeth en la Universidad de Antioquia. Yo no tenía ni ningún conocimiento y aparte no tenía ningún interés.

por la mañana iba al colegio y por la tarde me iba al preparatorio. Incluso no fui a la graduación del colegio porque tenía clase en él preparatorio ese día, entonces decidí ir a mi clase de música.

8. ¿Con qué género, estilo, ritmo fue su proceso de iniciación musical?

Igual que cualquier conservatorio los estudios de cavallini de magnani de las escalas de close, toda una formación estrictamente clásica, no, como es la formación de los conservatorios. Todo en la Universidad de Antioquia fue música clásica. Yo siempre estuve más inclinado hacia la música popular, pero, pero la música clásica fue lo que estudié Y hasta que vine aquí a los Estados Unidos que continué estudiando música clásica.

9. ¿Qué lo motivó a formarse de manera profesional?

pasé a lo a lo que llamamos el universitario, ¿no? Que no sé en Bogotá también lo llaman universitario. Entonces ya pasé a universitario, ¿Eh? Pero en el 2001 fui a un festival de Clarinete en Venezuela. Y allá conocí, ahí conocí a un maestro que me dijo, Tú quieres venir a estudiar a Boston, y yo, claro. Sí, me encantaría y pues mandé un video tocando el concierto 1 de Sport y me llamaron y me dijeron que tenía una beca,

entonces me fui a continuar los estudios porque nunca acabé en la Universidad de Antioquia. Nunca acabé el pregrado en la Universidad de Antioquia.

yo empecé de cero nuevamente, sí, yo empecé de cero con la ilusión de aprender. Ahí no me interesaba mucho, realmente nunca me han interesado mucho los títulos, nunca ha sido un enfoque de que tengo que tener y ya en un momento te cuento más sobre eso, pero nunca ha sido de mi de mi atención tener un título no, nunca me ha llamado la atención. lo que tengo digamos, por suerte, pero jamás fue una meta el llegar a Estados Unidos y obtener títulos.

10. ¿En qué universidad estudió?

Yo llegué a la Universidad que se llama Atlantic Union College, y entonces ahí hice 1 año, pero luego me dieron otra vez beca en una Universidad de Boston que se llama longy school of Music, entonces me quedé ahí porque ahí tenía una beca completa; Después de 1 año de estudiar clarinete, ya venía, imagínate desde los 13 años hasta los 22 años venía estudiando clarinete, estaba muy cansado. Y el maestro tampoco me gustó para nada y pues entonces decidí cambiarme a composición.

11. ¿En qué momento de su carrera profesional se enfocó en la composición/hacer arreglos?

entonces el pregrado lo terminé como compositor con un allí, aquí lo llaman como un minor, como un tipo No sé cómo el título y el título Menor, algo así. Entonces, el título Grande era el de compositor, ya después simplemente vi clases de composición y de vez en cuando veía Clases de clarinete.

Me encanta tocar mi música, me encanta tocar cosas que yo compongo, también me gusta el jazz. Porque estás creando. Me gusta mucho la parte de la creación, cuando acabé la maestría en longy, también empecé a tomar clases de improvisación en el Mundo del jazz. Pero siempre mantuve lo otro, o sea, siempre hasta el día de hoy Siempre tengo que tocar cosas clásicas o digamos sí, mi estudio lo enfoco en improvisar porque siento que es mucho más completo no cuando estudias, pero realmente cuando estudio Los cambios armónicos de una canción tengo que estudiar las escalas de cada acorde, entonces estoy haciendo básicamente el mismo estudio, simplemente las hago con los estándares de jazz y después entré a estudiar a berkley. Performance en jazz.

Claro, qué bueno. ¿Y bueno en sus composiciones, cómo empezó a qué instrumento empezó a escribirle? Me imagino que al clarinete ¿no? Puede que esté equivocada.

Claro, clarinete y en la composición es simple para mí es muy sencillo porque para mí, todo lo que sale generalmente en la composición es música colombiana.

12. ¿De dónde surge su interés por la música colombiana para clarinete?

Es cuando empiezas a componer y empieza dando cuenta que todo te guía, toda la intuición te guía hacia eso, hacia un bambuco, hacia un pasillo, hacia algo en 5/8 que parece un bambuco, ¿Eh? Todo va en torno a eso Y pues yo no trato de ir a la contraria, Incluso la obra el nocturno es un estándar de jazz que se llama stella by starlight, entonces yo lo que hice fue simplemente con la armonía de stella, Compuse un bambuco, Pero inclusive comienzan igual Lo dice que fue a adornarlo y eso en parte sale mucho de la idea de Chucho Valdés, que tiene una canción que se llama stella by starlight.

13. ¿Qué aspectos técnicos e interpretativos del clarinete, le gusta resaltar en sus arreglos/composiciones?

ahí si no estoy tratando de hacer jazz o tratando de hacer algo, simplemente la armonía me gusta. Y entonces arrancó hacer creativo con esa armonía, pero pues la armonía de cualquier cosa, o sea en este particular, es de esa canción, pero. Sí, me gusta mucho. Entonces dije, voy a componer un bambuco un poco improvisado, pues a ver si extendiendo un acorde y extendiendo de agua patrones en ese acorde un rato más largo continuó con la progresión armónica. Sí es como darle rienda suelta a la creatividad YY pues como te digo, salen, salen muchas cosas en 6/8, en 3/4, en cosas bien colombianas.

14. ¿De dónde nace este bambuco llamado "¿Nocturno" (contexto, inspiración)?

No, no, ese sí, no, no tengo idea. El nombre, seguramente al tocarlo, sentí que me sonaba algo, un nocturno o algo así y lo puse así.

15. ¿Por qué decides utilizar este ritmo con influencias de bambuco de la región andina colombiana?

Como te digo, me sale muy natural.

Entonces, para mí hablar bambuco es simple, yo no fuerzo eso, ni trato de Uy, voy a tratar de... no, yo arranco y entonces aparece un bambuco, bueno lo voy a dejar así. para mí es la composición, es hablar, es comunicar eso en el en la forma más sencilla que sea para mí, eso es.

16. ¿Qué aspectos técnicos consideras exigentes a la hora de interpretar esta obra?

Yo creo que lo primero a tener en cuenta es escuchar bambucos ¿no? No, no iba a interpretar, pues sin quizás, escuchar un poco de la rítmica del Bambuco para darle un poquito a ese aire... Pero no, yo creo que, de todas maneras, a mí me gusta que cada intérprete lo haga a su manera, hay gente que a veces no escuchaba un bambuco en su vida y le hace una cosa muy interesante y me gusta, yo creo que no soy un compositor que quiere como Stravinski, que quiere exactamente eso. Y escribe hasta el disminuyendo, aquí del piano a esta nota y aquí. No, mí me gusta hacer eso de vez en cuando también, pero si alguien quiere hacer algo más libre también, me parece; cada uno tiene su interpretación y me encanta escuchar la interpretación de cada uno

17. ¿Para qué nivel está pensado esta obra?

La verdad. No, no pensé mucho en eso. Para mí es difícil, de cualquier manera, es difícil. Varias cosas que he escrito son difíciles para mí, pero no pensado como como para un nivel específico, nunca. Quizás algún día haga el experimento, pero nunca he pensado en ese momento en algo así por ahora, Simplemente voy a la imaginación y lo que hay, con cómo sonaría esto, lo pongo ahí.

18. ¿Qué opinión tiene del repertorio para clarinete que se imparte en la academia?

A maravilloso. Yo pienso que el clarinete es un instrumento muy privilegiado. Porque desde Mozart, hasta los compositores modernos. La escriben cosas maravillosas de las obras más lindas que existen en el repertorio de música, es el concierto de Mozart, el Quinteto de Mozart, el quinteto de Brahms, las sonatas de Brahms, o sea, cualquier instrumento daría la vida por tener esa clase de obras, los

conciertos de weber, de Sport; es muy privilegiado en ese sentido, tiene obras Yo creo que como el violín inmensamente grandes y muy lindas. Los compositores amaban mucho su instrumento.

Es fantástico para los estudiantes sentarse a tocar Brahms, o sea, eso es hermoso.

19. ¿Considera que la inclusión de este tipo de repertorio en la academia podría aportar técnica e interpretativamente en la enseñanza del clarinete?

Sí, claro, por supuesto es más Yo diría que las obras, por ejemplo, de León Cardona deberían de ser obligatorias en la Academia colombiana porque son obras muy lindas Donde se aprende mucho de otra clase de gusto, para tocar Mozart hay que tener buen gusto. Pero para tocar bambuco hay que tener otra clase de buen gusto y bueno tenemos hoy todavía el mal ese de que cogemos una obra latinoamericana y colombiana y la llenamos de glissando, yo no sé, un circo con toda la música de nosotros, sabiendo que es música tan bien escrita con tantos detalles. Y que, sobre todo, que es música que viene mucho de la percusión, entonces, yo nunca he entendido por qué los clarinetistas le agregan tanta cosa, entonces Yo pienso que sí es un aporte inmenso a la música colombiana, debería seguir avanzando, innovando. sí he pensado que mi música haga un aporte al instrumento Y que, si un muchacho decide tocarla en su recital, lo que sea, se esté nutriendo, ¿no?

Entrevista 2

1. ¿Cuál es su nombre completo?

Mi nombre es Juan David Durán Galindo.

2. ¿Cuál es su edad?

Tengo 32 añitos.

3. ¿Dónde nació?

Yo nací en la ciudad de Bogotá.

4. ¿Cómo fue su inicio en la música?

Mi mamá dice que es de toda la vida, Porque cuando ella tenía crisis y temas muy fuertes en el embarazo la calmaba mucho escuchar una emisora que se llamaba melodía FM Estéreo. Entonces ella dice que también cuando nació me ponía esa emisora, y eso me calmaba el llanto, más adelante ellos me llevaban a lugares restaurantes donde había música en vivo y yo dejaba de comer O estaba, así como muy entregado, por lo que sonaba no por los músicos, sino por lo que sonaba Más delante de niño veía caricaturas como Tom y Jerry y me cautivaba muchísimo. Mi inicio como tal fue en el municipio de Calarcá, Quindío. Nosotros nos fuimos a vivir de Bogotá hacia el Quindío por, pues mi papá. En ese entonces. Se desempeñaba como ganadero y bueno, por negocios nos llevó a toda la familia para allá.

5. ¿Qué edad tenía?

Yo tenía 11 años, 12 añitos.

6. ¿En qué lugar empezó su formación? (casa de la cultura, empírico, clases privadas, etc.)

En ese entonces inicié en la Banda Sinfónica de Calarcá Quindío, por medio de una convocatoria en el Colegio en el que yo estaba, como muchos músicos inicié fue por convocatoria como llegan y dicen: estamos formando la banda del colegio, tener el Convenio con el municipio. Y Yo: que Chévere, no sabía ni qué era eso, pero me fui

metiendo, yo fui en la tarde a las clases y había un saloncito muy pequeñito Yo creo que así de grande cómo este espacio en el que yo estoy.

7. ¿El clarinete siempre fue su instrumento predilecto?

la muchacha que había ahí, dijo, ya está ocupado el trombón ya está ocupado tal. ¿Cuál instrumento te gusta? Ni siquiera me lo había mencionado y yo quiero, clarinete. Tenía una decisión tremenda por este instrumento y ahí empezó todo este camino con la banda Y más adelante. Ya el tema de formación fue como el inicio donde ya conecté y llega a tocar el primer instrumento y ahí empezamos.

8. ¿Con qué género, estilo, ritmo fue su proceso de iniciación musical?

la primera obra que estaban montando ahí, ellos eran los clarinetistas de la banda principal, montando una bandita en un colegio para ayudarse a los chicos del semillero para la banda principal. Y creo que el material que tenían a la mano era muy poco porque era una partitura, como en una hojita de cuaderno, pequeñita, como un recorte incluso, era muy ordinario y la partitura que estaba ahí era solamente la introducción de la piragua. entonces mi primer acercamiento, ya como instrumentista, y esto a los procesos sinfónicos fue la piragua, la música colombiana.

La música colombiana fue como el inicio, con el clarinete.

Total, sí, por ahí empezamos. a la banda municipal, los compañeros del Colegio que estaban enseñando allá ellos vieron en el muchacho pues un interés muy fuerte que yo era como esos niños que tú dices ay¡ el mejora rápido, me llevaron para allá Y con Jorge Mario, el clarinetista me dice a mí: Bueno Juan David toque esta nota así y toca una fa... lo tocó Y el día que usted toque el fa así , ese día usted va a formarse como clarinetista, fue como una manera en la que me vendió ir mejorando mi sonido y que ya me apropiara del nombre de ser clarinetista.

9. ¿Qué lo motivó a formarse de manera profesional?

Eh No sé, no sé, yo ni siquiera sabía que era una profesión también gozaba de una ignorancia tremenda. Estuve 5 años allá, otra vez por los negocios de mis papás, nos vamos de Calarcá, nos fuimos para Ibagué, en la ciudad musical de Colombia y no entre a ningún proceso. No quise más porque yo estaba en la banda y yo estaba casado, mi banda y yo no sabía que iba a ser por allá, entonces mi papá dijo, Bueno, va a continuar con el proceso y me llevo a la escuela de música del Conservatorio, allá

había que pagar, entonces mi papá recién llegado allá. Estaba mucho pagar en ese entonces los 500.000 Pesos que valía el año Que el día de hoy serían no sé.... 2 millones con la inflación y eso... Era plata que había que sacar y pues no dijo: no, yo no pago ¿ustedes no hacen esto gratis? dijo. No, aquí cobramos; Ese año no estudié, hice décimo en el colegio el siguiente año, Mejor dicho, la adolescencia me dediqué al ciclismo. andar por ahí en la calle, montando bicicleta con mis amigos, me olvidé la música y dije no más con eso hasta que un primo dijo, Ay, Juan David, tenga le regalo un clarinete y me regaló un clarinete que en ese entonces le costó 200.000 pesos y sacó un poco de fotocopia de Clariperú, Yo no sé cómo consiguió eso. Y partituras para. Que estudies básicamente para ellos, era eso, pero nosotros sabemos que eso va mucho más allá Y bueno, volví a tocar Mi papá ya tenía más platica y me pagó el curso no me gustó.

porque si hay un choque lo que fue la técnica de Academia y recibir una clase particular para mí, era rarísimo. Yo era ir a tocar a la Banda. Yo pensé que era eso.

Entonces ya conozco un poquito más de este mundo de la Universidad y eso porque pues en eso es como una especie de básico universitario en el que me entraron mis Papás a los 17 años Y otra vez el muchacho empezó a mejorar mucho más que otros alumnos que tenían profesor entonces dirá, ese muchacho es bueno y empieza como ese profesor a tener ese cariño e impulsarme, más adelante digo: voy a estudiar música, Sí salí del Colegio y dije, voy a estudiar música y entre al Pregrado, licenciatura en música en el conservatorio del Tolima, bueno, ya leía primera a vista, ya había tocado como concertino, ya había tocado solista, ya había tenido como una pequeña trayectoria que trayectoria va a tener un muchacho de 17 años.

¿Y esto como qué repertorio fue? ¿Qué repertorio se manejó en ese momento?

pues lo que tocábamos de todos, el primer solo, que solemos tocar muchos es fiesta de negritos Ya después toqué Un concierto para clarinete en ritmo de bambuco del compositor Armando Ariel Ramírez Que está radicado ahorita en Pereira él es un compositor de a pie. Y pues él también me ayudó muchísimo. Después de esto, estar en el conservatorio, me retiré Porque lo vi muy fácil empezar en la licenciatura, yo dije, no, allá le estaban enseñando a leer alguna gente y otra vez “pan casa pan “Pues eso para mí era retroceder

Yo no, no, no, no, no me gusta entonces me fui para Armenia, otra vez con este compositor y con los compañeros a la banda de Armenia, yo dije Yo vuelvo a las bandas. Entonces estuve 6 meses allá, cumplí 18 años y mis papás dijeron, Bueno, usted está para allá y para acá, decídase Y les dije, Bueno, voy a continuar con la música, gracias al cielo Cuento con unos padres súper amorosos en ese aspecto de la música siempre me apoyaron, yo no Puedo decir que Ah, es que la música no....Mi papá, De hecho, hace unos 60 años toco tiple y toco el tiple en Santander con....se me olvida el nombre de un, de un requintista muy famoso de la época, y él lo recuerda con mucha alegría.

Bien, ya me Regresé a Ibagué, en Ibagué vuelvo al conservatorio del Tolima en el pregrado en música, no había clarinete, había cátedra de violín, flauta, percusión, sino estoy mal y para clarinete no había estábamos tres clarinetistas que Audicionamos y pues los 3 pasamos porque vamos a abrir cátedra y nos dijeron, bueno y escojan el maestro, nosotros de una escogimos al maestro Carlos Arturo Fernández El maestro de Ibagué, gran maestro, una persona que le tengo todo mi afecto, es un pedagogo excepcional, profesor de grandes clarinetistas ahorita en el país, Mauricio Murcia, Edwin Rodríguez, ellos pasaron por las manos de este gran clarinetista, Dije no, pues qué Honor y claro, maestro, yo con el maestro mejoré muchísimo Conocí otro mundo y ya de ahí para adelante estuve 2 semestres allá y lanzaron un concurso de solistas dentro de la del programa de música y nos presentamos con una compañera con Tania Betancourt. Tocamos el concierto de Mendelssohn en re Menor, para dos clarinetes; Tocamos este concierto, gustó mucho y nos ganamos el concurso con otros solistas entonces para mí era la primera vez que tocaba como solista con orquesta, me gustó mucho, pero Tania, el siguiente semestre se fue para Bogotá. Yo me quedé solo, dije: pues si...como es que estuve en esa competencia, ahí al lado que te que te motiva, no solamente el profe, sino tener como compañeros con los que tengas ese compartir del de clarinete que era mi mundo en ese en ese entonces, otra vez me salí de carrera para Bogotá Y contacté al maestro Robert Genaro, el maestro Robert con gran agrado, dijo mijito eres de Ibagué y me recibió en su cátedra de clarinete, otra vez como conecté con el superbién, con las clases. Le gustó mucho que soy muy organizado, con mi manera de estudiar, que soy muy interesado, que eso es muy bonito, ver un estudiante más que lleguen un súper talento y desorganizado y despistado, que es una persona que tenga el interés y sea muy estudioso y eso sí lo tuve en esa época, entonces.

10. ¿En qué universidad estudió?

Audición a la Universidad Nacional pase a la cátedra del maestro Robert habían abierto un cupo para él y un cupo para el maestro Héctor y pasé con Robert y ahí empezó mi formación.

11. ¿Cree usted que hubo relación estrecha entre su proceso de formación inicial y su proceso académico? (pensum, estilos, enfoque)

Total, pues es una conexión, incluso ahora que me dedico a enseñar en estos procesos iniciales que es tanto o más importante que el que el hecho de hacer la carrera, afuera, porque si uno forma muy bien al músico desde chiquitico la lectura las técnicas llegan a carreras súper desinformados sin demeritar el trabajo ni del maestro de Universidad ni del maestro de inicial, es un trabajo en común, es un trabajo que va de la mano entre los dos profes, entre el Ramillete de profesores que tenga un alumno antes de entrar a la Universidad, Porque en nuestro país, no sé en otros países, reciben a los estudiantes al pregrado en Música bien sea licenciatura, O música instrumental o maestros en música ya con unos conocimientos fuertes al respecto; Por ejemplo, en la nacional te reciben si ya tocas Concierto para clarinete básico como stamitz un Krommer o incluso hay chicos que se han presentado a los 16 años tocando un weber 2 Entonces, eso va total de la mano, sí.

12. En qué momento de su carrera profesional se enfocó en la composición/hacer arreglos?

Pues no fue precisamente en la UNAL, fue incluso desde mis inicios en la banda porque mis maestros en la banda cuando yo era niño nos contaban sus historias, decía este bambuco lo compuse yo cuando tenía 16 años, 15 años para banda de manera empírica, el maestro Rubén Marín pulgarín, que fue un maestro del municipio de a pie en Risaralda, el maestro sus primeras obras, las hizo muy niño y él no tuvo un maestro, persona, nadie que le explicara cómo hacer una composición, entonces desde pequeño, por ejemplo, yo le decía al profe, Ay, maestro, en este compás, yo en vez de tocar esto puede hacer un silencio de negra y Tocar así, pequeñas propuestas y él decía: Pues que no, obviamente me decía que no porque el compositor ya había hecho eso de cierta manera, pero me siempre me da la curiosidad de modificar todo.

ya estando más adelante en el conservatorio del Tolima empecé como que estás con el compañerito de Guitarra, entonces ven, toquemos música colombiana, porque siempre he estado muy ligado a la música de nuestro país, yo le decía, bueno, en este compás usted toca el tema y yo le hago una notica larga. Yo ni siquiera sabía que era un contra canto, entonces, ya en la Nacho en la Universidad Nacional, Ya entiendo un poco más de lo que es la orquestación por las materias de la Universidad Y ya empiezo como a hacer mis primeras composiciones a escribir un poco, a adaptar para los formatos en los que yo tocaba; Yo tenía un compañero flautista y yo bueno, yo quiero tocar patas dilo pero no tengo un grupo y flautista que tiene muchas ganas de tocar Pues déjeme, yo escribo algo a ver qué funciona entonces medio funcionó fue como de las primeras, ya oficiales, yo le presenté este arreglo el maestro Germán Darío del trío Nueva Colombia y él le hizo unas modificaciones , le hizo Un cromatismo al bajo. Yo veo eso, se puede Y esto con otras materias que yo había visto de teoría musical en el conservatorio del Tolima, porque en ese entonces eso fue otro también importante que el profe de teoría estaba haciendo la maestría en teoría y en composición en la EAFIT entonces, es un profe que tiene el conocimiento fresquito y viene y se lo inyecta a los alumnos y nos habla un poco de arreglar un poquito de análisis muy bien, canta el tema de análisis, yo soy feliz, pues se trata de analizar una sonata de Beethoven o el nos ponía a escuchar Rubén Blades y nos explicaba sus círculos armónicos de sustituir acordes. Sí, y yo no sé yo era de los que no tomaba apuntes, a mí todo me quedaba. Sí, entonces, ya estando en la Universidad, en la nacional, empiezan mis agrupaciones en las cuales yo adapto Cómo funcionaría mejor para mí.

13. ¿Tiene algún conocimiento formal en este ámbito (diplomados, especializaciones, etc.)?

No, yo no estudié. Yo no tengo el pregrado o como el título como compositor de Arreglista, no, yo lo que he hecho es, como te decía, que mis formatos funcionen igual sí hay una teoría de fondo, que fue la teoría que valga la redundancia la Universidad en el conservatorio del Tolima nos hacían hacer dentro de la clases como se suele hacer en las universidades y pues yo me entregaba muchísimo a esto; O nos decían cómo se puede modificar, Contrapunto fue la manera en la que yo vi que es todo lo que yo quería hacer y porque. Ya le dicen, no se puede hacer esto, pero yo si lo hacía entonces a mí me gusta eso y me funciona Yo dije: pues. Si Debussy rompió todos los esquemas,

pues ahorita está de moda romper esquemas y a mí me dicen que las quintas paralelas no funcionan, pues yo las hago funcionar.

Es un decir, sí.

Es igual en medio de todo ahí uno Puede hacer un sancocho de cosas y ya después uno dice no. "Estoy ya Fue demasiado" entonces empiezas Como como lo decía el maestro León Cardona en la introducción de un cd guafa trío...Que el CD si no estoy mal se llama a paso de León, en una parte entrante del audio, dice, eso es como su plato y usted le pone poquito de esto, un poquito de lo otro, un poquito del otro y pa se sirvió. ... esa es su receta Entonces, pues los que se dedican como tal a los arreglos a la composición, creo que entienden y saben que eso van por ese lado; Grandes personas a las que yo admiro muchísimo, como Gustavo Parra como el maestro, Luis Eduardo Aguilar, como compañeros e hijos de esas cátedras como James Díaz, como Juan Daniel Oviedo dan fe de que es una exploración personal también y poco a poco se va dando

14. ¿De dónde surge su interés por la música colombiana para clarinete?

Pues es la música con la que crecimos en la música que empecé a tocar es como es el lenguaje materno. A nivel musical. Yo no me voy a atrever, pues yo puedo tocar ahorita algo de música de Brasil sí, pero no me va a sonar nunca con una persona que fue criada, ya que conoce que sus papás se rumbearon allá mejor dicho las rumbas con el choro con la música de allá acá los primeros bailes del Colegio que fueron pasillo fiestero. Aquí qué fue lo primero que nos pusieron a cantar en coro en el colegio, Un bambuco. Entonces, si igual eso viene también del antaño y uno porque va a luchar contra la corriente y porque va a decir uno que es mejor o que es peor, sino pues es mi lengua materna y es lo que adoro, y ya a través de eso, pues Ahí se pueden modificar ciertas estéticas.

15. ¿Por qué decide hacer un arreglo para clarinete de este pasillo tradicional titulado "Bandolita"?,

Este pasillo, me encantó porque cuando yo estaba en el conservatorio del Tolima, Mis compañeros de Guitarra. Eh... Tocaban mucho música colombiana y allá alguien tocaba "tara tara tatata" yo ¿qué es eso? entonces empecé a sacarlo a oído y pues como de esas obras que te quedan ahí en el baúl y más adelante la conozco como

tal, conocí la versión de guafa trío, me encantó, escuché esta versión también a un venezolano, a un flautista venezolano, estuvo en un festival de flauta, Tocándolo, y yo dije no, esto sería genial tenerlo en mi Grupo cuando yo tenía un grupo que se llama palos 5, entonces, nada, manos a la obra, me conseguí las partituras, de la estructura melódica de algunos esquemas Rítmicos, algunos esquemas de cómo funciona en cuanto a estructura que no se modifican porque es respetar al compositor como tal y funcionó entonces. Dije, Bueno, vamos a hacerlo una versión más tipo guafa trío.

Que fue con esa versión que yo pensé. En flauta bajo y cuatro. Porque no clarinete bajo y cuatro, pues ahí fue que se dio ese arreglo tanto dentro de tanta curiosidad.

16. ¿En este arreglo del pasillo “Bandolita”, qué elementos técnicos e interpretativos destaca?

No hubo que modificar a la tonalidad que más se suele hacer entonces el registro ajustó súper bien. De aquí nos funcionó bien este registro en cuanto a tesitura ¿Que busque como que tuviera EH? Pues y mayormente está en un registro alto Imitando un poco al que esta flauta, este virtuosismo que hacen en la flauta. Pero más adelante que en unas secciones particulares, donde cambia de métrica 6/8. tiene un cambio de registro que ajustó súper bien, los arreglos yo los hago pensando en que me reten a mí a mejorar algo. Yo particularmente no tengo mucha habilidad con el estacato, entonces dije, voy a ponerle staccato por todas partes, no de una manera loca, sino de una manera muy puntual y que suene musical. Agrupando, pensando en un acompañamiento, Pensando en las frases, en los inicios, en los finales y todo esto, entonces por ejemplo, en esa parte del 6/8 es en algunas veces corto o algo veces largo Sí como variando ese tipo articulación, en cambio de registro, buscando por ejemplo: a mí me encanta del Clarinete, es como Conectar los registros del Registro de chalumeau al registro Clarín y todo esto me gusta mucho, conectar bien entonces que no suene a dos instrumentos, como suelen decir muchos que, por ejemplo escucha Atehortua 3 piezas, que son dos clarinetes, no, es 1, es un clarinete. El registro de arriba debe sonar un poco homogéneo, el registro grave si tú buscas el registro agudo un poco brillante en los intervalos, pues el registro grave también dale un poquito de Brillo para que suene homogéneo, o sea, no tiene nada de malo esto. Entonces es una como una Unión de todos los elementos de articulaciones, de frases largas en las que, si tú respiras, te pasas por alto algunas notas cortas, algunas frases de intercambiar algunos motivos,

rítmicos de acompañamiento con el Bajo o de tocar muchos unísonos para poner a prueba tu afinación de tener como una cadencia pequeña en la que demuestre el músico, bueno, en mi caso era para mí la versatilidad y la musicalidad. Maestro siempre nos decía que el músico, pues un buen intérprete se define mucho. En las cadencias. Porque ahí es donde tú tienes esa esa habilidad de mostrarte ante El mundo solo y dices, bueno, aquí yo sé manejar rápido, lento, corto, largo. Sí. Todos estos elementos entonces. Procuró cómo integrar muchas cosas de a poco en algunas secciones, porque pues uno tiene muchas ideas de poner 1000 cosas como te decía al principio de la entrevista, Entonces también hay que considerar una estética de la pieza que estás Interviniendo instrumentalmente Y lo que es lo que yo busco es que en la estética se mantenga, sí, respetar muchísimo La escritura del compositor y, a partir de eso buscar hacer como algún estudio técnico dentro sí.

17. ¿Este arreglo para qué nivel está pensado?

Yo Suelo escribir cosas que yo puedo tocar, Entonces mi nivel llega hasta cierto punto, pues es música tocable, es cierto, pero en el momento en que escribí como las primeras versiones de esta adaptación y esta intervención estaba puertas de mi recital de grado, o sea, estaba en un tope muy alto a nivel técnico, podía tocar pues en ese momento cosas difíciles, virtuosas de muchas exigencias, con mucha resistencia como esta pieza después de un recital de 40 a 50 minutos. Entonces yo pienso que sí, sí es necesario tener unas bases técnicas sólidas, ya que Incluye muchos aspectos técnicos formados igual no es quiera decir que no se pueda, se puede leer, que un estudiante que está, no sé a los 17 años la quiera leer, eso es perfectamente, la pueda leer y que la quiera tocar. Sí, pero pues al punto en el que yo lo pensé, si es para un clarinetista ya formado.

18. ¿Qué aspectos técnicos e interpretativos del clarinete, le gusta resaltar en sus arreglos/composiciones?

Dentro que yo he escrito, dentro de lo que he modificado, si me gusta, por ejemplo, que, en el clarinete, suenen efectos de los instrumentos de cuerda, por ejemplo. Y un amigo mío a Freddy Ramos, un arpista en el que yo tocó con el grupo que tengo que Se llama clarpa dúo, escribió un gabán Modal sí, entonces, pues esto no era muy, como muy novedoso y le dije, Fredy, yo intervine como diciéndole: Yo quiero tal cosa, quiero un pedacito en el que yo vaya haciendo con usted los unísonos del Arpa,

Que sí, obviamente ya hay otras personas que lo hacen, pero a mí me gusta mucho esto y no solamente ahí, entonces a sí yo arreglo, bambuco. Dentro de los ornamentos internos de los acompañamientos, por ejemplo, para Cuarteto de Clarinetes, el guajeo de la Guitarra, yo lo hago, con unos con unos adornos que son virtuosos, Pero pues si se tocan bien se tiende a escuchar como si fuera la guitarra. Sí, y pues yo procuro dentro de lo que yo escribo, meter muchísimo estos elementos de adornar muchísimo, yo soy de estar adornando el trinito, acá el adorno acá Y pienso que eso es como la manera en la que yo lo hago más que modificar armonías, porque si la armonía está muy bien dada por el compositor yo ¿por qué tengo que meterme en esto? Obviamente hay otros tipos de arreglos, sí, que modifican totalmente es más una nueva composición inspirada en sí, por ejemplo, Bandolita podría ser el caso con una introducción jazz con unos cortes súper locos, con otra melodía en otros puntos Para mí eso es una composición totalmente nueva Inspirada en Bandolita que rescata muchos elementos melódicos característicos de la estructura de la melodía, Pero lo mío, hago arreglos, y los hago como te digo, los hago funcionar para mis agrupaciones, pero procuro que suenen tradicional; Digo usted, toque la melodía acá, yo voy haciendo un contra canto acá y voy haciendo adornitos y subo y hago segundas voces y bajo y eso es como navegar ahí y va quedando y va quedando, luego ya en sí como posiblemente lo pasemos al papel.

19. ¿Qué opinión tiene del repertorio para clarinete que se imparte en la academia?

Cuando ingreso de la Universidad Nacional encuentro un docente que creo es de los pocos que he conocido dentro Y que respeto muchísimo su trabajo investigativo es el del maestro Robert de Genaro. Genaro tomó metodologías para clarinete de muchos conservatorios principales en el mundo, de Julliard del conservatorio de París, conservatorio de Moscú en Inglaterra y empezó a unir y decide armar su propio pensum , entonces el pensum de conservatorio de la Universidad Nacional, pienso yo que es uno de los más organizados que hay de los más estructurados y rigurosos que hay pues obviamente cada maestro tiene su manera de enseñar, eso es lo que yo respeto y admiro de la labor investigativa del maestro Robert y de su trayectoria como docente. Sin embargo, pues ya el tema de música colombiana dentro de este repertorio, si es un poco más cuestionable.

20. ¿Considera que la inclusión de este tipo de repertorio en la academia podría aportar técnica e interpretativamente en la enseñanza del clarinete?

Total, es que si nosotros no manejamos bien nuestra lengua materna. Por ejemplo, el español, que es una lengua heredada, pero no saben cuánto es para nosotros el español, Si no lo manejamos bien, como vamos a aprender otro idioma ¿cierto? en la música funciona algo similar, Si nosotros no manejamos bien nuestra música, nuestras raíces, nuestro repertorio, que está muy subestimado por los estudiantes de Academia, no por los profesores, sino por los mismos estudiantes, porque los profesores ya conocen de eso de sobra, ellos enseñan lo que les compete dentro de lo que se llama Academia; La responsabilidad de los docentes de las universidades, pienso yo que es formarnos como músicos para las agrupaciones y qué Preguntan en las agrupaciones dónde vamos a trabajar, bien sea Filarmónica o Sinfónica, bandas, Va a ser una audición en la que demuestres recursos técnicos, en los que puedes tocar cualquier cosa.

Nosotros tocamos Brahms, tocamos weber, tocamos Stravinski Una cantidad de compositores que lo que hacen es tallarnos, como decía un maestro, como gimnastas para lo que sea, pero hay personas estudiantes que se cierran tanto con esto, que tú los escuchas y son muy cuadrados, me refiero a un estudiante cuadrado, cuando son muy planos y si van a hacer una frase expresiva son muy medidos en él crescendo en vez de conectar internamente con lo que están tocando y está conexión se logra a través de tu lenguaje materno musical que es la música colombiana.

mi maestro. Carlos Fernández me dijo que la música colombiana ayuda a que la música clásica mal llamada o de Academia tenga más musicalidad. Sí, Así mismo, la música colombiana va a sonar mucho mejor y más afinada, Vas a sonar más en tiempo, vas a tener un poco más de recursos, de rubato, de ciertas cosas, gracias a lo que trabajas en la música clásica.

ENTREVISTA 3

1. ¿Cuál es su nombre completo?

Mi nombre completo es Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán.

2. ¿Cuál es su edad?

50 años.

3. ¿Dónde nació?

Bueno, yo nací en Pitalito, que es un municipio en el Huila

4. ¿Cómo fue su inicio en la música?

Sí, bueno, es una historia. Es una historia que tiene cierto componente, casi esotérico, pero en realidad fue una coincidencia muy bonita. ¿Eh? Resulta que. Desde muy pequeño me interesé por la música y siempre andaba por ahí molestando con la flauta dulce y silbando y haciendo música con lo que tuviera a mano. Hasta que tuve la oportunidad llegó cuando entré al bachillerato, en el primer día de clases del bachillerato pasó un profesor por el salón, por cada salón diciendo, Bueno, vamos a armar una banda de música en este Colegio. ¿Quiénes quieren participar? Y pues claro, yo salí de primero. Yo, yo quiero participar. A mí me gusta la música, no sé nada, pero yo a mí me gusta.

5. ¿Qué edad tenía?

yo tenía 10 años

6. ¿En qué lugar empezó su formación? (casa de la cultura, empírico, clases privadas, etc.)

El inicio y como casi todos los clarinetistas en el mundo empezamos en los semilleros más lindos que son las bandas; Había una banda municipal en ese, en ese pueblito en Risaralda, Caldas, pero se acabó. Y entonces se acabó porque la decidieron reemplazarla con una banda estudiantil formada con puros estudiantes del Colegio de los grados, sexto y séptimo, es decir, jóvenes entre los 10 y 11-12 y 13 años, digamos. Y ahí estaba yo y durante todo el bachillerato toque en la banda del Colegio los 6 años que dura el bachillerato e hicimos todo el caminito que hacen las bandas de presentarse a los concursos departamentales Y luego participar en el concurso de Paipa y en el de

la Vega, Cundinamarca y en el de San Pedro Valle. Todo eso lo hicimos y fue una experiencia muy bonita, no, no tuve en esa época mucha instrucción de cómo tocar el clarinete, yo lo tocaba como como yo creía que se podían hacer.

7. ¿El clarinete siempre fue su instrumento predilecto?

¿Ah, bueno, muy bien, entra a la banda y qué instrumento quiere tocar? Entonces yo me fui inmediatamente al clarinete, yo no sabía nada de instrumentos, pero escogí el Clarinete, a mí me gustó, me gustaba cómo sonaba, ya lo había escuchado por ahí un par de veces. Y bueno, así empecé digamos. En la banda del Colegio, Estudiando prácticamente por mi cuenta como autodidacta porque el profesor director de la banda no tocaba clarinete, entonces Bueno, yo hacía lo que podía.

En diciembre para las Navidades nos fuimos a visitar a mis abuelos, a Pitalito Y cómo te dije, nosotros vivíamos en un pueblo de la zona cafetera, en el Departamento de Caldas, pero nos fuimos a visitar a mis abuelos que vivían en ese momento en Pitalito, y le conté a mi abuelito que con el que tenía una relación muy cercana y le dije Abuelito, adivina estoy tocando en la banda del colegio, entonces estoy en la banda Y usted qué Instrumento toca, Yo le dije, yo toco el clarinete, era el único que tocaba el clarinete en ese momento y entonces. Yo sí lo vi. Que como que se le aguaron los ojos y yo. Quedé muy extrañado porque dije mi abuelito Porque reacciona de esa manera si lo que yo le estoy contando es algo muy, muy lindo, a mí me gusta mucho. Bueno, entonces me dijo no, venga, venga, mijito, entonces me llevo por allá a su habitación y en la habitación abrió un clóset y en el closet había un baúl y de ese baúl sacó un clarinete y entonces yo quedé, ahora el sorprendido era yo. ¿Porque yo soy, por qué mi abuelito tiene un clarinete? Entonces me contó. Que lo que pasa es que él en su juventud había ejercido profesionalmente la música como clarinetista por 30 años, que mi papá también había estudiado Clarinete en su juventud y que su papá también era clarinetista y que yo era en su en la familia La quinta generación de clarinetistas en línea directa, eso me parece muy bonito porque es una coincidencia que yo haya escogido exactamente ese instrumento de uno u otro yo lo escogí por mí mismo, no tuve influencia de nadie porque ya cuando yo nací en mi familia nadie tocaba música, Pero fue una coincidencia muy bonita y entonces mis primeras clases las tuve con él, con mi Abuelito, aprendiéndome algunos villancicos Ya sabes, tutaina y todo eso.

Y así empecé, así empecé y luego él me regaló el clarinete que había sido de su papá y era un instrumento antiguo de un sistema que se llama Albert, que tiene muy poquitas llaves y que además estaba afinado en do, y entonces yo bregaba con ese instrumento.

8. ¿Con qué género, estilo, ritmo fue su proceso de iniciación musical?

Tuve esa oportunidad muy linda de poder tener contacto con el público desde niño de poder tocar diferentes tipos de música, sobre todo música colombiana tradicional, como muchos pasillos bambucos guabinas. En fin, hacer algunas improvisaciones en ritmos caribeños. Es decir, todo el recorrido que es propio del de las bandas de música.

A eso también hay que sumarle que sucedió algo muy bonito cuando yo empecé a tocar el clarinete. Entonces, en mi familia, como que resurgió este deseo de volver a la música, de que volviera a haber música en el ámbito familiar, entonces eso empezó a suceder poquito a poco, sobre todo cuando yo terminé el bachillerato y me fui a estudiar música a la Universidad del Valle en Cali. Entonces de poco a poco se fueron animando, primero mi abuelito volvió al clarinete, volvió al saxofón y mi papá se jubiló de su trabajo, que nada tenía que ver con la música, él trabajaba en un Banco, pero cuando se jubiló lo primero que hizo fue Comprarse un saxofón Y Así mismo, algunos de mis tíos y otros, toca guitarra y había por ahí otro saxofonista, hay otra toca percusión. Entonces, cuando menos pensamos, cuando yo estaba en la Universidad ya había un grupo musical, un conjunto musical de la familia que solo tocaba en el ámbito familiar, sobre todo para las novenas de diciembre, y todas estas cosas, pero entonces había música también en el ámbito familiar. Eso, eso fue muy importante y también tengo recuerdos muy lindos de tocando con mi abuelo, con mi papá, con mis tíos.

9. ¿Qué lo motivó a formarse de manera profesional?

Pues digamos que siempre quise, fue algo que decidí desde muy pequeño Yo le decía a mis papás desde muy pequeño yo quiero ser de esos que hacen la música, creo que mi decisión de dedicarme a la música la tomé desde muy pequeño, simplemente no quería estudiar otra cosa que no fuera eso.

Cuando llene el formulario de inscripción a la Universidad del Valle, me fui para allá porque tengo una hermana que vive en Cali, entonces, claro, me podía hospedar

con ella y entonces, en el formulario de inscripción a la Universidad le ponen a uno como una segunda opción, pues si usted no pasa música, entonces cuál es tu segunda opción Yo puse, pues nada, yo no paso a música, me quedo sin ir a la Universidad porque yo no quiero estudiar, sino eso, era ese mi deseo entonces; Bueno se pudo cumplir. Ahí cursé la licenciatura en la Universidad del Valle digamos no, no me acuerdo exactamente en qué semestre, pero tenía yo ya tenía 18 años , Se presentó la oportunidad de presentarme a la banda de la Fuerza Aérea En Cali hay una escuela militar que tiene una banda y entonces yo entré cuando tenía 18, 2 años estuve ahí, Yo no presté el servicio militar obligatorio porque hubo un sorteo y no me lo gané, entonces me quedé sin ir al Ejército, pero ese fue mi servicio militar, fue 2 años allá, tocando en la banda de la Fuerza Aérea, que esa fue otra experiencia diferente; Ahí lo que había que tocar era como marchas militares, muchos desfiles, paradas militares, otro tipo de música, eventualmente conciertos, mi primera obra como solista La toqué con esa banda a los 18 que toqué el concertino de Weber; Bueno, ese fue una experiencia para mí, increíble.

10. ¿A los 18 años ya estaba tocando como solista mi pregunta es a qué edad ingresó a hacer su pregrado en la Universidad Valle?

July, claro, yo me gradué del bachillerato a los 16 y entré a la Universidad un mes antes de cumplir los 17 a la Universidad del Valle, hacer la licenciatura que en ese entonces duraba 5 años, ahí, en esa época las carreras eran un poquito más largas que ahora. Y bueno, estando todavía en la Universidad. cuando yo tenía 21 años me presenté para una convocatoria que hubo para tocar el clarinete bajo, yo me presenté y no gané, pero la persona que ganó el concurso finalmente no tomó el puesto, entonces llamaron al que había quedado de segundo y ese era yo, entonces, cuando tenía 21 años, entré a esta orquesta que era una orquesta profesional; Bueno, fue una experiencia también tremendamente formativa, porque era ya tocar en una orquesta profesional Yo tenía 21 años y pero los demás integrantes eran músicos con mucha experiencia, de los cuales aprendí muchísimo. Estuve varios años ahí en la en las Sinfónica del Valle, ya era otro repertorio, era el repertorio sinfónico, las cosas se van dando poquito a poco; Yo empecé como clarinete bajo, pero también tocaba segundo, terminé tocando varios conciertos como principal y después, cuando menos pensé, ya estaba tocando algunos conciertos como solista con esta orquesta. Fue como mis primeros conciertos con orquesta.

Creo que lo primero que toqué con ellos fue una pieza muy linda de Alex Tovar que se llama atardecer, que es como un pasillo para clarinete y orquesta, muy lindo de por allá en los años 60 Y luego bueno, otras cosas más vinieron después, estando en la orquesta del Valle, también me presenté a un trabajo en la banda departamental del Valle Y tocaba entonces, Simultáneamente en la orquesta y en la banda. Después, Se dio que vino un profesor italiano a dar un taller ahí en Cali, de una semana, yo me inscribí y después, cuando terminé el taller, este profesor me dijo que, si quería irme a estudiar con él a Italia, Yo estaba justo ese semestre terminando mi licenciatura, yo le dije, claro, me queda perfecto, yo estoy terminando la Universidad, voy a buscar una beca; Entonces moví cielo y tierra y por allá me conseguí una bequita era Chiquita, pero me servía para irme. Y entonces me fui a estudiar con él a Italia un par de años me inscribí allá en el conservatorio, el conservatorio, en aquel entonces duraba 7 años. me inscribí a lo que se llamaba el nivel superior, que eran los últimos dos; Logré validar con exámenes los primeros 5 e inscribirme a los últimos dos, estuve esos 2 años y me gradué del conservatorio allá en Italia.

luego regresé a Cali porque yo tenía trabajo en la orquesta, ellos me guardaron el puesto, no me pagaban, pero me guardaron el Puesto, entonces yo llegué a mi trabajo, en este momento las cosas se dieron de una manera especial y terminé tocando el primer clarinete en la orquesta y también de concertino de la banda; Pero como a veces sucede y los músicos lo sabemos muy bien, la financiación de las instituciones artísticas a veces es difícil, entonces hubo problemas financieros del estado y de los privados y hubo una crisis y entonces prácticamente la orquesta se acabó Y en esos tiempos de apuros económicos, se abrió una vacante en la Filarmónica de Bogotá. Que quería ampliar la fila de clarinetes de tres integrantes a cuatro integrantes.

Tuve mucha suerte. Entonces yo me presenté Y gané ese concurso y toqué por 3 años en la Orquesta Filarmónica de Bogotá el requinto y segundo clarinete, además ellos fueron muy muy amables conmigo, yo los quiero mucho y les tengo un recuerdo porque además me apoyaron mucho; Yo toqué cuatro veces en 3 años, toqué cuatro veces de solista con la Orquesta Filarmónica, toque Mozart toque Weber el segundo, creo que copland también, bueno, me dieron la oportunidad de ser el primer colombiano en tocar el concierto de Nielsen.

Bueno, después de todo eso de tocar 3 años en la Filarmónica, ya empecé también a dar clases en universidades, en ese momento enseñé en la Universidad Javeriana y en la de los Andes, simultáneamente y por razones totalmente fortuitas de la inseguridad, que a veces se vive en Bogotá, desafortunadamente de la cual yo fui víctima varias veces, tomé la decisión de irme muy a mi pesar porque me encantaba lo que hacía ahí, pero estaba muy intranquilo con todas esas situaciones de inseguridad porque tuve que pasar, me robaron 5 clarinetes, me robaron el carro, la plata de la cuenta dos veces, me saquearon la casa, o sea bueno un montón de cosas que no vale la pena entrar en detalle porque no son del interés de tu trabajo, pero. Por razones personales, entonces yo me fui a presentar un concurso en el que finalmente me fue muy bien, gané en Argentina, en Buenos Aires, pero el finalmente lo importante no fue lo del concurso, sino que allí conocí a un colega mexicano que me dijo, Mira, yo estoy dejando un trabajo en una Universidad, si tú quieres tomarlo, yo te recomiendo ya, Ah, bueno, pues sí, me voy para México, entonces me fui y el trabajo consistía en enseñar clarinete en una Universidad; Entonces me fui para México, me fui a vivir a México y cuando estaba llevaba como 1 año y medio, un poquito más de 1 año viviendo allá.

En la UNAM, que es la Universidad Nacional Autónoma de México abrieron los posgrados decidieron, no existían, decidieron abrirlo allá, tenían solo la licenciatura, pero abrieron maestría y doctorado, entonces yo dije, Ah, pues qué rico, me encanta estudiar. Entonces yo me voy a meter y me metí a cursar la maestría, mi profesor de Clarinete era Humberto Ramos y me encantó, me pareció extraordinario, me gustó mucho, es otro enfoque diferente, eso como que me abrió otras posibilidades, contemplar la carrera académica, por ejemplo, Por otro lado. Una búsqueda de una identidad propia como intérprete que está basada en la música de Latinoamérica y particularmente de Colombia Y cuando terminé la maestría, mi trabajo de grado fue sobre música para clarinete de compositores colombianos y de ese trabajo de tesis se derivó mi primer disco En esa época se hacían discos, ahora ya se hacen álbumes, pero en esa época todavía eran CD que tiene música para clarinete solo y clarinete y piano de compositores colombianos. Ahí hay cosas lindas como por ejemplo la Sonata de Fabio González Zuleta, que fue la primera Sonata que se escribió en Colombia en 1958 Para la inauguración de la sala Luis Ángel Arango. también empecé con otra faceta distinta de mi carrera como intérprete, que era la de las grabaciones, a mí me encantó, eso me fascina, me atrae todavía mucho porque los conciertos a veces son muy

efímeros. Pero la grabación queda y me parece que es otra forma de hacer que la música suene de hacer que la música se conozca y que se valore en otros espacios.

11. ¿De dónde surge el interés por la interpretación a tal punto de realizar sus trabajos de posgrado?

Creo que fue lo que siempre más me gustó, lo que pasa es que a veces hay que decirlo cuando uno viene de un origen de un pueblo y mis papás no fueron a la Universidad uno no tiene una idea muy clara de que se trata de eso, yo ni sabía que había licenciatura y pregrado aparte, que en esa época estoy hablando que yo entré a la Universidad del Valle en el 80 y en esa época lo único que existía era las licenciaturas en las universidades públicas y apenas estaban abriendo los primeros programas de pregrado en las universidades de los Andes y la Javeriana, pero por cuestiones económicas estaba fuera de mi alcance en ese momento. Entonces mi opción era cursar una licenciatura en una Universidad.

¿Y en su pregrado, igual se veía en clases de Clarinete O tenía algún tipo de seminario o foro sobre la interpretación o algún enfoque hacia la interpretación por parte de la Universidad?

Tu pregunta es muy relevante, no había muchos espacios para tocar en la Universidad, pero yo me los busqué por fuera, porque como te dije, estando como en la Universidad, a nivel de licenciatura, pues yo entré a una banda y luego entré a la orquesta yo siempre andaba armando grupos por aquí tocando con quien quisiera tocar conmigo, yo tocaba Y entonces siempre tuve este interés y de todas formas, cuando ya empecé a ser más consciente de las diferencias entre el enfoque pedagógico, que también me gusta, pero me gusta más tocar.

12. ¿Cree usted que hubo relación estrecha entre su proceso de formación inicial y su proceso académico? (pensum, estilos, enfoque)

No, no me tocó eso tan bueno, lo he promovido con fuerza de luego, cuando yo fui profesor, Pero no me tocó, eso era un poco dogmático había una división muy clara entre música clásica y popular y mucho prejuicio de ambos lados. Es decir, los músicos populares veían a los clásicos como acartonados y los clásicos a Los otros, como Ignorantes, entonces era una cosa terrible, porque la verdad, el clarinete es un instrumento que tiene ambas facetas, son muy importantes las dos y además porque no

podemos de ninguna manera desconocer las propias tradiciones musicales, Veamos esa sintonía que ahorita tengo con la música de compositores colombianos y latinoamericanos y que también inclusive hecho grabaciones de música tradicional, sobre todo se fue dando cuando hice ya la maestría en México y posteriormente el doctorado porque quizás eso fue lo más bonito de haber estudiado en México, que allá aprendí como a valorar la propia tradición, ellos allá son muy serios con eso.

Entonces me fue gustando mucho eso al punto de que hoy en día si tú me das a escoger el repertorio para tocar un concierto te voy a decir que toco pura música latinoamericana y mayormente de compositores colombianos, eso me llevo por ejemplo en el ámbito de las grabaciones. Pues ya son como 20 álbumes con más de 140 obras de compositores de Latinoamérica que he grabado

Pues hablando de esto, yo sigo muy de cerca su página en Facebook y en Instagram del clarinete Mestizo y me gustaría que me hablara un poco de cómo fue ese proyecto que lo motivó a crear este proyecto que para mí es un poco de divulgación también para los clarinetistas, los estudiantes, los que estamos ahí ahorita en la escena como que conocer repertorio de música de latinoamericanos, de música colombiana, que 1 desconoce completamente y este ha sido como un gran espacio para conocerlos.

Sí pues, fue algo muy bonito que surgió en la pandemia, tú sabes que es la pandemia, pues todo se hacía por zoom y entonces. Yo dije, bueno, no puedo estar en la casa haciendo nada, voy a hacer algo y entonces hubo una convocatoria del Ministerio de Cultura para proyectos de así virtuales, entonces yo Les propuse un proyecto que consistía en entrevistar a 10 compositores colombianos que habían escrito obras para clarinete solo entonces yo los entrevisto y toco un pedacito. Las obras completas. Y sí, el proyecto se ganó una beca y con esa beca arrancamos, toque las 10 obras. Y como vi que había un cierto interés sobre todo de jóvenes clarinetistas, que me encanta Y además, muchos que están haciendo posgrados que estudian en universidades, que hacen trabajos de grado me empezaron a contactar mucho, entonces decidí continuar; Al siguiente año, eso en 2021, lo amplié entonces ya en otras 10 entrevistas de compositores de toda Latinoamérica, ya no solo de Colombia, y también algunos intérpretes que están haciendo cosas importantes sobre la música latinoamericana.

Acaba de salir el último disco que es de clarinete solo, donde grabé las 3 piezas. De Atehortua, una pieza muy linda de Adriana Guzmán, la primera obra escrita en Colombia para clarinete solo por una mujer.

Te estaba contando de clarinete mestizo, Empecé con las entrevistas, luego seguimos con las grabaciones. El siguiente paso es que vamos a sacar unos cursos online sobre música de compositores latinoamericanos para clarinete. estoy preparando ya los primeros cursos. Para que las personas lo puedan ver cuando quieran, cuantas veces quieran y desde cualquier lugar en el que se encuentren.

Para mí, o sea, la reflexión que me llevó a tomar esta decisión de hacer estos cursos es que si tú quieres aprender a tocar Mozart , Pues básicamente lo puedes hacer en cualquier lugar, en todas las ciudades se encuentran los profesores que lo enseñan muy bien, lo tocan muy bien, poulenc lo que quieras, shuman, estar al día, pero si tú quieres aprender a tocar Arturo Márquez o Carlos Guastavino, o algunos no tan conocidos pero que son maravillosos como Adriana Guzmán, la primera mujer que escribió para clarinete solo en Colombia en 2001, dónde vas a Clarinete mestizo, Eso es lo que queremos, estamos en ese proceso de contribuir de alguna manera a promover, a educar y a divulgar sobre la música latinoamericana para clarinete, pero digo latinoamericano, porque ese es mi campo de especialidad, pero naturalmente Colombia tiene un peso muy importante ahí, pues porque yo soy colombiano y además de lo que más conozco.

13. ¿Qué referentes interpretativos tuvo para su formación en pregrado y posteriormente, para su trabajo de posgrado y doctorado?

Entonces digamos que crecí escuchando mucho. Los clarinetistas alemanes como Karla, también en aquel entonces estaba muy de moda Richard Stoltzman, Clarinetista norteamericano, Gran intérprete. Pero para mí fueron muy importantes los referentes locales. Por ejemplo, para mí siempre ha sido como un u gran referente el maestro Roberto Mantilla. Él fue mi profesor durante varios años, cuando yo vivía en Bogotá y me parecía un profesor y un clarinetista tan extraordinario que siempre lo tuve como uno de mis referentes.

14. ¿Cómo ve la formación interpretativa en los pregrados de las diferentes universidades de Colombia?

Me tocó ver cómo se fue transformando ese medio académico en Colombia de unas pocas universidades con licenciatura. Toda la variedad que hay ahorita, hay una oferta realmente amplia, mucho más amplia que en la mayoría de los países de la región latinoamericana Y eso es algo positivo y es algo que vale la pena destacar del caso colombiano; Solamente en Bogotá debe haber unas 14 o 15 universidades con escuelas de música, lo cual es realmente sorprendente aun cuando Bogotá sea una ciudad muy grande, pero de todas formas hay muchas escuelas y eso genera una dinámica muy interesante que constantemente están sucediendo cosas, conciertos. Nuevas obras, gente que se gradúa, gente que viaja, que va y vuelve, gente que aporta gente que graba, los profesores que van y vienen, intercambio académico, intercambio estudiantil.

Creo que en ese en ese sentido debo decir que el medio académico en Colombia es muy dinámico. Y ha crecido mucho y se ha diversificado mucho, también en los últimos años, Si ya entra uno a analizar con mayor detalle los programas, los planes de estudio y el trabajo que realizan, todas estas escuelas. Bueno, ya tendría que ser algo no generalizado, sino viendo cada caso en particular y es muy difícil tener ese panorama completo, pero quizás una de las cosas que más me gustan que han venido sucediendo es, esto de lo que hemos estado hablando desde hace rato, y es que cada vez más Veo que crece el interés, Primero por la música colombiana, Por la música latinoamericana, pero también por la música contemporánea. No estoy hablando de lenguajes musicales de vanguardia, estoy hablando de música nueva, aun cuando sea un bambuco, pero un bambuco nuevo. ¿Tú me estás hablando de que tú estás trabajando en tu trabajo de grado? Unas obras que son recientes. Entonces, ese interés me parece algo maravilloso. Y hay un montón de jóvenes clarinetistas colombianos que están haciendo sus trabajos de grado sobre música colombiana de diferentes géneros, es que hay quien se orienta más hacia lo tradicional, más hacia lo académico, más hacia lo clásico, lo que sea, todo está todo es bienvenido y todo se necesario; Esto me parece maravilloso, todo ese interés que ha surgido de los estudiantes mismos. No es que la Universidad se los pida, es que son ellos los que lo buscan, entonces eso me parece maravilloso porque se está forjando una identidad propia, Se está fortaleciendo con el tiempo la gente se apropia de los lenguajes primero tradicionales, pero luego empiezan a jugar con eso y a generar y a crear cosas nuevas, y me parece que ese es el camino del crecimiento.

No dudo que Colombia. Pueda convertirse en una potencia de la música, de la creatividad, pero lo más importante y lo más bonito es que es un proceso que ha surgido de la misma gente. No, no, no es que nadie, nadie te impone tocar eso, Yo no creo que en la Universidad te hayan impuesto estudiar lo que estás estudiando a ti te nació y tú lo Propusiste eso me parece excelente, ese es el camino.

15. ¿Maestro Y usted considera que la interpretación es algo que se gana con la experiencia? O es algo que se puede enseñar, Pensándolo en otras palabras, ¿usted considera que una Universidad Podría ofrecer un espacio académico donde se hable solo de la interpretación y se puedan, asumir desde la interpretación?

Sí, lo que dices es muy interesante el tema de la interpretación, que es mi campo de especialidad. En eso fue que hice la maestría y el doctorado, es un tema que da para mucho, es un tema que se puede abordar desde diferentes perspectivas; El conocimiento se segmenta por materias Y eso resulta problemático porque por un lado quieren separar como el trabajo técnico. Por otro lado, la interpretación, Por otro lado, la parte contextual e histórica, Por otro lado, no sé qué y resulta que en la vida real nada de eso estás separado, Resulta que la vida real es que no hay materias, todo se relaciona con todo y a veces es muy difícil para los estudiantes que han aprendido de esa manera el conocimiento segmentado en materias, volverlo a juntar y hacer algo chévere con eso.

Mi opinión, que simplemente la opinión es que nadie tiene por qué compartir, pero yo no dirijo ninguna Universidad, es que deberían propiciarse unos espacios integrados. En donde el tema sea la interpretación musical, pero se aborde desde en el mismo espacio de todas las maneras posibles, desde todas las perspectivas posibles y con todas las implicaciones que tiene la interpretación musical. Entonces por decirte algo la técnica no se puede separar de expresión porque tú te expresas a través del instrumento y ese instrumento tiene una técnica que está implícita porque te puedes expresar con mayor solvencia en cuanto tengas mayor recurso técnico, Porque de todas formas no se puede desligar el trabajo técnico del desarrollo de la sensibilidad, por ejemplo. El desarrollo de la sensibilidad es tan importante como el desarrollo técnico porque si no nos convertimos en Maquinitas Inexpresivas que no conectamos con una

audiencia, ni siquiera nosotros mismos con la música, porque la única preocupación es la técnica, se vuelve un fin en sí mismo, se nos olvida a veces que una cosa es un medio para lograr otra que la técnica es un medio para expresarnos. Es solo eso. Y que la expresión, de todas formas. Conlleva una sensibilidad y establece una comunicación con un público, se nos olvida que esa persona que está recibiendo la música que hacemos también es importante, se nos olvida que la música es una dialéctica, que la música implica al otro, Porque siempre se necesita del que escucha y del que toca Entonces a veces ni siquiera hablamos de interpretación y no pensamos en quién nos escucha y qué impacto está teniendo esa interpretación que nosotros hacemos en ese público y para qué le está sirviendo a esa persona lo que yo estoy haciendo y por qué tomamos las decisiones y por qué te tocó esto y por qué no aquello Y quién soy yo como intérprete y ¿por qué? ¿Con qué me identifico? ¿Qué más resuena en mí? Hay una cantidad de temas que son relevantes a la interpretación. Y que a veces se dejan por fuera, o están partidos en materia, si es muy difícil juntarlos Y entonces la educación se hace muy difícil, quizás mi única Sugerencia para los programas académicos sería que tuvieran espacios más integrados y que el tema de la interpretación lo abordarán desde todas las perspectivas posibles, sin divisiones y además permitiendo que sea un campo para fortalecer la identidad del intérprete y segundo. para establecer una interacción con la Comunidad que recibe esa música porque finalmente esa nosotros hacemos música por algo y ese algo es el que determina. ¿Qué hacemos, cómo lo hacemos, dónde lo hacemos cuando lo hacemos, para quién lo hacemos? Y entonces, en ese eso se puede ir tan lejos como tú quieras y al final entender y hacer música, no nada más es un placer personal, sino que siempre un acto social, un acto inclusive político y que a través de la música se pueden lograr muchas cosas y que yo como intérprete no soy un loquito por allá encerrado en un cubículo, haciendo cosas que nadie entiende, sino que a través de la música me puedo conectar con las comunidades, con la gente, Con otros músicos, con los grandes problemas del mundo, por qué Cada concierto es una oportunidad para decir algo. Es comunicación.

16. ¿Usted considera que hay algunas pautas o hay algún Consejo de su parte para nosotros los intérpretes a la hora de asumir un repertorio que desconocemos o del cual no tenemos un contexto?

Sí, bueno, eso que tú dices es muy interesante Y es uno de los retos mayores para para quienes hemos ejercido la docencia, A veces se piensa, en mi opinión,

equivocadamente, que enseñar a tocar es: Yo te voy a decir Cómo lo tienes que sentir, Yo te voy a decir cómo lo tienes que tocar, yo te voy a No creo que sea posible, no creo que sea posible porque todos somos diferentes, Quizás hay un conocimiento que es objeto. Es decir, cómo resolver las problemas técnicos o datos históricos de contexto que pueden servir para orientar algunas ideas interpretativas. Pero hay cosas que también le conciernen a cada persona y que, más que una enseñanza del profesor lo único que puede hacer es propiciar que el alumno desarrolle su propia forma de expresarse a través de la música; Es ese el lado flaco, es eso lo que casi nunca se da porque el profesor quiere imponer una visión que quizás también es aprendida o heredada que muchas veces no la construyó el mismo sobre una obra musical, haciendo ver como que es que tú tienes que aprender una tradición Y sí, hay tradiciones en la música y hay tradiciones en la interpretación musical y es importante conocerlas. Pero es uno y lo otro no uno o lo otro es que yo debo conocer la tradición, pero también debo poder expresarme en los términos de mi sensibilidad y de mí, es mía, propia, no esa me sale de adentro, me sale natural, si yo la fuerzo hacia algo postizo, entonces pierdo mi autenticidad y me pierdo por completo como creador y como artista, entonces, el profesor. Claro, Debe brindarle una plataforma de confianza para que el estudiante desarrolle su propia forma de expresarse a través de la música y desarrolle su propia sensibilidad y fortalezca su propia identidad y además encuentre su propio camino profesional que no tiene que ser el que el profesor quiera, sino el que el estudiante. Y que tiene una historia particular y que tiene una forma de interactuar con El Mundo particular. No es para que te lleve de la mano, no es para que te convierta en un clon de él mismo, no es para que te diga todo lo que tú debes hacer hasta cómo debes pensar, no es eso, la educación, por lo menos en el ámbito de la interpretación Como en todo ámbito artístico, es sobre todo de dejar que la persona florezca por sí mismo.

ANEXO 4

DIARIO DE CAMPO

HORA Y FECHA	OBRA ESTUDIADA	ACTIVIDADES REALIZADAS	CONSIDERACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS
14:00 - 16:00Hrs 14/12/22	Bambuco <i>Nocturno</i> y Pasillo <i>Bandolita</i>	Lectura general de las obras (revisión de tonalidades, cambios de tempo, forma).	Es preciso para este primer acercamiento con las obras; hacer uso del metrónomo y empezar en un tempo cómodo.
14:00 – 15:00Hrs 15/12/22	Bambuco <i>Nocturno</i>	Solución de digitación en los pasajes y frases de mayor dificultad técnica; se estudió en un tempo lento cambiando las figuraciones rítmicas con la intención de decodificar cada pasaje.	Abordar ciertos pasajes modificando su ritmo y articulación, genera dificultad, permitiendo mayor solvencia a la hora de ejecutar la obra tal cual está escrita.
10:00 – 11:30Hrs 16/12/22	Pasillo <i>Bandolita</i>	Revisión puntual de la cadenza (compás 135 – 148): Se ejecutó este pasaje en un tempo lento para tener minuciosidad con la articulación	Los saltos intervalicos representaron una dificultad técnica en la emisión del sonido (columna de aire), además, la digitación se vio condicionada por los cambios armónicos que tiene esta sección, demandando otra sesión de estudio para este pasaje.
10:00 – 12:00Hrs 21/12/22	Bambuco <i>Nocturno</i> y Pasillo <i>Bandolita</i>	En la primera hora de estudio se abordó el bambuco la sección <i>ritmo cantabile</i> (compás 17), en el tempo real con metrónomo. En la segunda hora se continuó con el estudio de la cadenza del pasillo <i>Bandolita</i> .	Se definieron los puntos de respiración en el pasaje del bambuco, con el fin de entender la extensión de cada frase.
10:00 – 11:00Hrs 22/12/22	Pasillo <i>Bandolita</i>	En el primer momento se hizo un estudio de tonalidad a partir de la escala (Re mayor y su paralela) y de intervalos abarcando todo el registro del clarinete, ya que	Realizar estos ejercicios permitieron no sólo afianzar la afinación sino consolidar el sonido general.

		la obra está escrita en el registro alto del instrumento.	
15:00 – 16:00Hrs 27/12/22	Bambuco <i>Nocturno</i>	Se retomó el estudio de la obra desde el compás 32 hasta el compás 40; se hizo revisión de la digitación modificando la misma, teniendo en cuenta que esta sección demanda un dominio técnico mayor	Se solucionó la primera frase del pasaje (comp. 32 – 35). La mayor dificultad se encontró en la digitación ya que hay bastantes notas de paso y cambios en la articulación.
11:00 – 12:30Hrs 29/12/22	Bambuco <i>Nocturno</i>	Continuación de la sesión anterior; (comp. 36 – 37) se resuelve la digitación y articulación, en los compases siguientes se hizo una revisión detallada; ejecución en distintos tempos, con sus respectivos cambios, variación de la articulación, cambios de dirección de la frase, todo esto con el fin de afianzar la digitación.	Se dificultó entender y seguir las pautas interpretativas que el compositor propone como lo son <i>rubato loco</i> , <i>calando</i> además de las dificultades técnicas que se mencionan previamente.
16:00 – 18:00Hrs 12/01/23	Bambuco <i>Nocturno</i> y <i>Pasillo Bandolita</i>	Repaso general de las obras desde lo más reciente a lo estudiado en primera instancia.	El estudio minucioso realizado previamente permitió recordar las obras de una manera más efectiva.
10:00 – 11:30Hrs 16/01/23	<i>Pasillo Bandolita</i>	Al tener una referencia auditiva de esta obra, se hizo más sencillo el montaje de la misma, en esta sesión se trabajó la introducción y la sección A en un tempo lento definiendo afinación y digitación.	En esta sesión se requirió descartar posibles digitaciones para lograr claridad y comodidad en la ejecución y afinación del registro agudo .
10:00 – 11:30Hrs 18/01/23	Bambuco <i>Nocturno</i>	Se trabajó puntualmente los compases 40 y 41 ya que esta escala (<i>Ab lidio</i>) requiere precisión en la columna de aire, digitación y afinación del <i>Bb</i> en las 3 octavas.	Este pasaje genera dificultad por los cambios abruptos de dinámica y registro.
9:30 – 11:00Hrs 23/01/23	Bambuco <i>Nocturno</i>	A partir de esta sesión se opta por consolidar los	Se comprende de manera más precisa la intención del compositor.

		elementos interpretativos, expresivos de la pieza.	
11:00 – 13:00Hrs 24/01/23	Pasillo <i>Bandolita</i>	Se realiza estudio con metrónomo, acercándose al tempo real de la pieza.	Al aumentar la velocidad, la primera complicación se ve representada en la articulación, haciendo la ejecución más exigente.
11:00 – 13:00Hrs 30/01/23	Pasillo <i>Bandolita</i>	Se aborda el pasaje de amalgamas rítmicas de los compases 95 al 107 haciendo uso de metrónomo.	Representó una dificultad leve, el mantener el pulso al cambiar la métrica, fue preciso estudiar con subdivisión.
14:00 – 16:00Hrs 2/02/23	Pasillo <i>Bandolita</i> y bambuco <i>Nocturno</i>	Se revisan pasajes específicos de cada obra con la finalidad de afianzarlos.	Se ve un resultado sólido de este proceso en la ejecución de las obras logrando además una apropiación e interpretación más fluida.
10:30 – 12:00Hrs 6/02/23	Pasillo <i>Bandolita</i> y bambuco <i>Nocturno</i>	Se interpretan las obras en un tempo cercano al tempo real, abordando todos los aspectos descritos en este proceso pedagógico	Se logra una interpretación integral de cada pieza basada no solo en el propósito de esta herramienta de diario de campo sino teniendo en cuenta la información suministrada por el compositor y arreglista respectivamente.

Tabla 6 Diario de Campo

ANEXO 5

OBSERVACIÓN PARTICIPANTE

PLANEACIÓN			
Institución: Universidad Pedagógica Nacional			
Grupo: Cuatro estudiantes de clarinete de la catedra de la UPN			
Docente: July Paola Ramos Ángel			
Fecha: 24 de marzo de 2023			
	Actividades	Objetivos	Resultados
Introducción	Saludo Breve descripción del trabajo de grado. Recuento biográfico de compositores/ arreglistas Metodología	Contextualizar al público asistente sobre el fundamento del proyecto de grado.	Comprender el objetivo de la observación.
Audición	Escucha pasiva del montaje realizado de las obras por parte de los estudiantes.	Identificar la forma de abordaje técnica e interpretativamente de las obras	Identificación de los pasajes de las obras que fueron de dificultad y facilidad por parte de los estudiantes.
Intervención	Sugerencias técnico-interpretativas de fragmentos de las obras (hablando, tocando) Segundo momento de escucha con la aplicación de las sugerencias realizadas por la autora.	Realizar un aporte o sugerencia a la técnica e interpretación aplicada a las obras.	Guiar a los estudiantes para lograr una interpretación más efectiva de las obras propuestas.
Conclusión	Retroalimentación a la observación participante	Reflexionar acerca de los diferentes aspectos que	Apreciar el valor técnico e interpretativo que ofrece

	de la primera y la segunda escucha	se deben tener en cuenta para el abordaje del repertorio propuesto	este repertorio propuesto en el proceso de formación de los estudiantes activos de esta observación participante.
	Opinión por parte de los participantes activos (pos-clase a modo de entrevista).	Profundizar en las técnicas de estudio de las obras	

Tabla 7 Resultados Observación participante

ANEXO 6

Links de las grabaciones de entrevistas y observación participante

- Músicos entrevistados: Juan Fernando Ruiz, Juan David Duran y Javier Asdrúbal Vinasco
<https://drive.google.com/drive/folders/1YfJT9sQzrXKeGv5LyMbfQNDD2QQOajFO?usp=sharing>
- Observación realizada en las instalaciones de la Universidad Pedagógica Nacional sede “El Nogal” el día 24 de marzo del 2023
<https://youtu.be/QVGZBozF8sQ>