

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA



**MÚSICA PARA CLARINETE EN COLOMBIA: REVISIÓN DE LA LITERATURA,
ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS**

TESIS

**Que para obtener el grado de:
MAESTRÍA EN MÚSICA**

Presenta:

JAVIER ASDRÚBAL VINASCO GUZMÁN

Tutor:

Dr. ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

	<i>Página</i>
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I Panorama del repertorio para clarinete en Colombia	9
1.1 Fabio González Zuleta	10
1.2 Mario Gómez-Vignes	14
1.3 Sergio Mesa	19
1.4 Andrés Posada Saldarriaga	23
1.5 Diego David Vega	27
CAPÍTULO II Fabio González Zuleta: Sonata para Clarinete y Piano (1958)	32
2.1 Análisis	33
2.1.1 Allegro	33
2.1.2 Adagio	43
2.1.3 Allegro scherzando	50
2.2 Recomendaciones interpretativas	58
2.2.1 Estilo compositivo	59
2.2.2 Crecimiento formal	59
2.2.3 Consideraciones técnicas	61
CAPÍTULO III Mario Gómez-Vignes: Sonatina para Clarinete y Piano (1966)	65
3.1 Análisis	66
3.1.1 Allegro moderato e con brio	66
3.1.2 Andante assai moderato	72
3.1.3 Allegretto con moto	76
3.1.4 Cadenza	81
3.1.5 Presto	85

3.2 Recomendaciones interpretativas	90
3.2.1 Estilo compositivo	90
3.2.2 Crecimiento formal	92
3.2.3 Consideraciones técnicas	94
CONCLUSIONES	99
ANEXO I Partitura de la Sonata para Clarinete y Piano de Fabio González Zuleta	106
ANEXO II Partitura de la Sonatina para Clarinete y Piano de Mario Gómez- Vignes	126
ANEXO III Catálogo de obras para clarinete de compositores colombianos	141
ÍNDICE DE IMÁGENES	146
ÍNDICE DE GRÁFICAS	149
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	151

INTRODUCCIÓN

El clarinete es un instrumento musical que goza de gran popularidad y aceptación en Colombia en diversos ámbitos y audiencias. A lo largo de los siglos XIX y XX, gracias a su participación protagónica en las bandas de cada población que conforma la geografía de este país, logró insertarse en múltiples géneros populares y folklóricos demostrando con ello su versatilidad y capacidad de adaptación.

A partir de la década de los cuarentas se implantó en la costa atlántica, región que por su ubicación geográfica ha tenido históricamente el mayor contacto con las manifestaciones culturales de otros países, el auge por el modelo norteamericano de las Big Band, las cuales, asimiladas a la cultura autóctona, encontraron en el clarinetista “Lucho” Bermúdez¹ una figura estelar de la música de entretenimiento equiparable, guardadas proporciones, a la de Benny Goodman en los Estados Unidos, contribuyendo ampliamente a la difusión y notoriedad del instrumento.

Más adelante, en la segunda mitad del siglo XX, época en la que empezaron a surgir las escuelas de composición y ejecución instrumental en conservatorios y universidades, se produjo un notable incremento en el repertorio para clarinete, principalmente debido a la proliferación de trabajos de cámara, al tiempo que se le confirió un rol de mayor relevancia al asignado en trabajos precedentes para orquesta sinfónica. No obstante, encontramos algunas excepciones en obras escritas por Antonio María Valencia en las primeras décadas del siglo XX, como son su *Égloga Incaica* CGV² 61 de 1935 para flauta, oboe, clarinete y fagot; y su *Quinteto de Vientos* CGV 62 del mismo año.

¹ Lucho Bermúdez, clarinetista y compositor, es considerado uno de los más importantes intérpretes y compositores de música popular colombiana del siglo XX. La importancia de su obra musical radica en haber adaptado ritmos tradicionales colombianos como la Cumbia y el Porro, en ritmos modernos que se convertirían en símbolos de identidad nacional desde la década de los treinta. (Romano, Ana María. Luis Eduardo (Lucho) Bermúdez: Compositor Colombiano. Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2003. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/lbermu/indice.htm>).

² Las letras CGV corresponden al catálogo de la obra integral de Antonio María Valencia compilado por Mario Gómez-Vignes.

Paralelamente a lo anterior, el surgimiento de intérpretes destacados, interesados por la música de su contemporaneidad, que comisionaron obras o estimularon a los compositores para que escribieran trabajos para ellos, permitió la ampliación del acervo existente. Es el caso del clarinetista Roberto Mantilla, a quien Fabio González Zuleta le dedicó su *Sonata para Clarinete y Piano* escrita en 1958.

En el primer capítulo del presente trabajo haremos un recorrido por la producción para clarinete de cinco destacados compositores colombianos que han contribuido con obras que se constituyen en parte esencial dentro del repertorio, tanto a nivel local, como latinoamericano. Iniciaremos por presentar sus reseñas biográficas buscando contextualizar la creación de estas piezas dentro de los procesos de evolución de su estilo compositivo. Serán cinco los autores reseñados que pertenecen a diferentes generaciones y han tenido diversas formaciones, con lo cual, pretendemos delinear la pluralidad de influencias y visiones que, desde su propia perspectiva, ha aportado cada uno de ellos.

En las reseñas de las piezas se describirán brevemente sus génesis y atributos más relevantes. Ellas manejan variadas instrumentaciones y fueron escritas en épocas distintas conformando, de esta manera, un espectro amplio y significativo de la labor creativa en torno al instrumento. Así mismo, se incluirá un catálogo de obras de cada compositor que permita, además de conocer la totalidad de su producción, contextualizar los trabajos reseñados en su entorno más inmediato, con miras a encuadrarlos dentro de las diferentes etapas creativas del autor.

En los capítulos segundo y tercero, por su parte, procederemos a analizar dos obras que se encuentran entre los primeros ejemplos de trabajos de su tipo en Colombia y que el tiempo ha erigido como punto de referencia ineludible para las nuevas generaciones de compositores, bien en términos de lenguaje, bien en cuanto al tratamiento instrumental. El propósito final de estos análisis será el de formular una serie de recomendaciones interpretativas para cada obra que faciliten la toma de decisiones de orden práctico por parte del intérprete como son el *tempo*, la articulación, las dinámicas, el balance sonoro del conjunto, el fraseo y la jerarquización de materiales de acuerdo a la textura. En ellas se establecerán, además, los rasgos relevantes del estilo compositivo presentes en cada obra, elementos en los que se funda su expresividad; se determinará, así mismo, tanto la

estructura, como la curva de crecimiento formal, la cual será el resultado de la interacción de los diferentes niveles de actividad y desempeño de los diversos elementos que configuran el discurso musical; subsiguientemente, se formularán consideraciones técnicas del clarinete que proveerán herramientas para resolver problemas específicos de pasajes determinados relacionados con la afinación, secuencias incómodas de posiciones o digitaciones particulares. Por último, se corregirán errores presentes en la edición publicada de una de las obras.

La metodología de análisis utilizada se fundamenta en la observación minuciosa de la partitura, relacionando la información obtenida con su entorno histórico y cultural aportado en el primer capítulo. En el caso de la *Sonatina para Clarinete y Piano* de Mario Gómez-Vignes utilizaremos para su estudio la edición publicada por la Universidad EAFIT en el año 2000, mientras que para la *Sonata para Clarinete y Piano* de Fabio González Zuleta tendremos a disposición el manuscrito del autor.

La observación de la partitura se establece como pieza fundamental del análisis musical en nuestro propósito de extrapolar sus aspectos más relevantes y darles aplicación en el campo práctico, con miras a generar una interpretación que permita relacionar estos elementos tanto en su dimensión endógena, como en su contexto, conformando un discurso orgánico y coherente.

Tal vez uno de los mayores escollos al momento de aplicar el análisis musical en función de la interpretación radica en que la observación silenciosa de la partitura, así como su fragmentación con fines prácticos en múltiples secciones, desvinculan a la obra de sus dimensiones sonora y temporal, siendo allí en donde se establecen las relaciones más importantes en las que se sustentará la expresividad de su ejecución. Es por esta razón, por la que procederemos a realizar un análisis descriptivo que buscará urdir un hilo conductor que cohesione el discurso musical, a la vez que evidencie la manera en que éste se configura gracias a la interacción de los elementos que lo constituyen.

Visto de otra forma, el tipo de análisis que proponemos de las dos obras, combina la aplicación de métodos tradicionalmente usados por los teóricos, con un procedimiento similar al que realiza el ejecutante en su proceso de montaje de una obra. De lo que se trata

es de buscar cómo encaja cada elemento en el rompecabezas de la pieza y su contexto, para dar sentido a la interpretación. Así, John Rink nos llama la atención sobre esta situación:

Algunos estudiosos consideran que el análisis «está implícito en lo que hace el intérprete», por más «intuitivo y asistemático» que sea, mientras que para otros, los intérpretes *deben* emplear el análisis teórico riguroso de los «elementos paramétricos» de la obra para poder sondear su «profundidad estética»³.

Podemos deducir de la anterior cita, la escisión entre el trabajo teórico y práctico que ha caracterizado la práctica musical desde tiempos pretéritos. Es común que el trabajo del intérprete sea visto con visos de tiranía e imposición de su intención por sobre la de la obra o del autor. Gadamer nos dice al respecto:

A los ojos del artista, el interpretar ha llegado a tener una apariencia de arbitrario capricho, cuando no de superfluidad. La tirantez acaba de agravarse cuando se pretende interpretar en nombre y con el espíritu de la ciencia⁴.

Sin embargo, creemos que, en este caso, el punto de encuentro que permite conjuntar estos dos aspectos necesarios, tanto para la comprensión como para la realización sonora de la obra, es la jerarquización de la información que proporciona el análisis, procurando extraer únicamente aquello que resulta útil a nuestro propósito.

La valoración de la información, por tanto, alcanza una importancia inusitada y debe considerar las tipologías casuísticas tanto en lo concerniente a la taxonomía de los elementos que estructuran la obra, como a lo que el intérprete quiere destacar en su interpretación. Parafraseando a Jan LaRue, lo denominaremos *observación significativa*,

³ Rink, John (ed.). *La interpretación musical*. Barbara Zitman (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2006. Pág. 55.

⁴ Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Ángel Gabilondo (introducción). Madrid: Editorial Tecnos, 2001. Pág.: 73.

término utilizado en su libro *Análisis del Estilo Musical*, y a través de ella, podremos edificar el mensaje, que de la obra, queremos transmitir.

Consecuente con esto, y en términos de poner en el primer plano de nuestra interpretación la forma, entendida como el resultado de la conjugación e interrelación de todos los elementos que constituyen la obra musical, decidimos complementar los análisis con esquemas en los que se indican la estructura⁵, las fluctuaciones de las dinámicas y del *tempo*. Con ello, podremos advertir, de una manera más clara, la manera en que se inserta la actividad de cada uno de estos elementos en la arquitectura de la obra, así como el modo en que contribuyen a la construcción y definición de la forma.

Adicionalmente, incluiremos como materiales anexos las partituras completas de las obras analizadas y un catálogo de obras de compositores colombianos que incluyen al clarinete en un rol protagónico. Estas fueron recabadas de las escasas fuentes documentales existentes, así como de entrevistas con los propios autores.

⁵ El concepto de estructura está a medio camino entre forma y técnica de composición. Si la forma alude a lo más general, al enlace de las partes, la estructura hace pensar más en el detalle de las partes y en cómo están éstas organizadas. En otro orden de cosas, la forma, como resultado y producto, es el aspecto aplicado al oyente, mientras la estructura es el aspecto aplicado al compositor. (García Laborda, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996. Pág.: 18).

CAPÍTULO I. Panorama del repertorio para clarinete en Colombia.

En el presente capítulo nos referiremos, por medio de reseñas biográficas, así como de una selección de obras representativas dentro del repertorio clarinetístico, al quehacer de cinco de los más destacados compositores colombianos en torno al clarinete: Fabio González Zuleta (1920-), Mario Gómez-Vignes, Sergio Mesa, Andrés Posada Saldarriaga y Diego David Vega. Esta antología pretende mostrar un espectro amplio dentro del trabajo de los creadores citados, así como del repertorio en general, al recoger obras de diferentes conformaciones instrumentales que abarcan un lapso de tiempo significativo que comprende casi la totalidad de la segunda mitad del siglo XX.

En la selección de las obras encontraremos dos piezas para clarinete solo escritas por Andrés Posada con un intervalo de tiempo de seis años entre ellas, en donde resulta interesante apreciar el desarrollo de las técnicas compositivas utilizadas, así como la inclusión en la obra más reciente de técnicas extendidas de ejecución instrumental insertadas en el contexto musical de forma orgánica y madura; dos sonatas para clarinete y piano de compositores pertenecientes a generaciones diferentes, Sergio Mesa y Diego Vega, escritas a distancia de un año, que comparten, no obstante, características estilísticas de corte neoclásico al enmarcar lenguajes y técnicas contemporáneas en formas musicales tradicionales; finalmente, dos obras para conformaciones de cámara escritas a más de veinte años de distancia por Mario Gómez-Vignes y Sergio Mesa que comparten su inspiración en formas propias del renacimiento. Adicionalmente, en el segundo capítulo de este trabajo, se analizarán de manera detallada otras dos obras para clarinete y piano escritas por González Zuleta y Gómez-Vignes, de las que se ofrecerá una serie de recomendaciones interpretativas derivadas del análisis, las cuales fueron seleccionadas, como habíamos mencionado, por ser los primeros ejemplos en su género en Colombia estableciéndose como modelos de parámetros estilísticos y de lenguaje instrumental para las generaciones sucesivas.

Pretendemos con esta breve reseña biográfica de los compositores aquí citados, sentar los antecedentes necesarios para abordar el análisis estilístico correspondiente a partir de los orígenes de la obra, tal y como lo señala Jan LaRue:

Sin un marco adecuado de referencia histórica y sin una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares a las analizadas no podremos lograr observaciones relevantes que tengan suficiente consistencia⁶.

Podemos además reconocer, basados en la anterior cita, la importancia de enmarcar la obra dentro de diferentes marcos contextuales, de los cuales, el más próximo a ella, es decir, el de la producción del autor y en particular de sus obras contemporáneas, nos brinda herramientas valiosas que nos ayudan a la valoración de la información arrojada por el análisis.

1.1 Fabio González Zuleta (1920-)

Es un compositor y académico con un fuerte compromiso social en su trabajo que ha servido de ejemplo y guía en la formación de varias generaciones de músicos en Colombia.

Inició sus estudios formales en los conservatorios de Los Ángeles (1929) y Bogotá (1932) en donde estudió el violín y el saxofón combinados con la pintura. Más adelante, emprendió la carrera en órgano y composición teniendo como profesor a Demetrio Haralambis.

En 1945 obtuvo el premio nacional de composición “Ezequiel Bernal” por su *Suite Amazonia*, al que le siguió en 1946 la “Medalla de Oro” del Ministerio de Educación por la *Suite Andina*, obras que demarcan su primera etapa compositiva de corte nacionalista que, aún bajo la influencia de Guillermo Uribe Holguín quien fuera uno de sus maestros, sería abandonada paulatinamente a lo largo de su carrera como compositor, con una breve remembranza en su *Sinfonía N° 7* de 1969 en donde cita un tema popular de Luis A. Calvo. Su postura ecléctica, abierta a la experimentación, que incluyó los medios electrónicos, la

⁶ LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellà del Llobregat (España): Idea Books, 2004. Pág.: 3.

dodecafonía y el serialismo (*Sinfonía N° 1 La Catedral de Sal* de 1956 y la *Sinfonía N° 2* de 1959), le generaría encendidas polémicas con sus contemporáneos al punto de retirarse del Conservatorio de la Universidad Nacional, en el que se desempeñaba como profesor, y aislarse de las actividades musicales hasta 1952, año en que retomó cargos administrativos en la misma institución.

González dedicó también amplios esfuerzos a la educación musical aprovechando los nuevos medios masivos de comunicación. De tal manera, realizó los programas televisivos “Cara a cara con los grandes músicos” (1954-1955) y “Contrapunto” (1961), así como en la radio “Concierto” (1956), “Iniciación a la música” e “Historia ilustrada de la música” (1962). Al mismo tiempo emprendió, en 1959, la creación del CEDEFIM (Centro de Estudios Folclóricos y Musicales) apoyado por el musicólogo Andrés Pardo Tovar, el compositor Jesús Bermúdez Silva y el antropólogo Luis Duque Gómez.

Una parte importante de su creación está conformada por la música para teatro y cine, en donde sus principales obras son *Asesinato en la Catedral* (1960) sobre obra homónima de T. S. Elliot, *El caballero de Olmedo* (1962) de Lope de Vega y las películas *Los Indios Arhuacos* y *Los Balcones de Cartagena*. Igualmente relevantes son sus sinfonías, entre las que destaca la N° 4, intitulada *Del Café* (1964), la cual le valió reconocimientos internacionales, así como su *Ensayo Electrónico* (1965), uno de los primeros ejemplos de música electrónica en el país. En el campo de la música de cámara, se destacan su *Quinteto Abstracto* (1964), *Cuarteto #1* (1952), *Concerto Grosso* (1966), *Divertimento* (1968), *Trío* (1968), *Cinco piezas para sexteto* (1971) y las dos *Sonatas para Clarinete y Piano* antes mencionadas. La mayoría de estas obras se estrenaron en la década de los sesentas para la inauguración de la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

En 1975 sufre un derrame cerebral, situación que le obligará a ir diezmando de manera progresiva su producción como compositor, dedicándose a la docencia en el Conservatorio hasta 1986 y en la Universidad de la Sabana hasta entrada la década de 1990. Entre sus estudiantes más destacados podemos mencionar a Blas Emilio Atehortúa, Jacqueline Nova, Jesús Pinzón Urrea, Luis Torres Zuleta y Francisco Zumaqué.

Catálogo de obras:

AÑO	OBRA E INSTRUMENTACIÓN
1945	Tres canciones para soprano y orquesta (dedicada a su esposa Inés González) sobre textos de Séller, Heinrich Heine y Alphonse de Lamartine
1945	Suite “Amazonia” para orquesta de cámara
1945	Suite “Andina” para orquesta de cuerdas
1952	Quinteto con piano
1952	Trío de cuerdas con piano
1952	Cuarteto #1
1954	Preludio-Ballet “Recuerdo del Pasado” (a Cesar Franck) para orquesta
1955	Poema sinfónico “Estampa Heróica” inspirado en el texto “Poema del Libertador” de Darío Achury Valenzuela
1955	Rondo Sonata para orquesta de cámara
1955	Trío para violín, violonchelo y piano
1955	Andante y Fuga para orquesta de cámara
1956	Sinfonía N° 1 “La Catedral de Sal”
1957	Te Deum por la paz de Colombia para solistas, coro y orquesta
1957	Tres canciones de historia para coro sobre Textos de Lorenzo Martín, Ladrón de Guevara y José María Gruesso
1958	Concierto Seráfico para violín y orquesta
1958	Sonata para piano
1958	Sonata para Clarinete y piano (dedicada a Roberto Mantilla)
1959	Sinfonía N° 2
1959	Concierto para piano y orquesta, revisado en 1978
1960	Quinteto “Abstracto” para vientos (encargado por Guillermo Espinosa)
1960	Sinfonía N° 3 (encargado por Guillermo Espinosa)
1960	Poema para un niño que no nació para grupo de cámara
1960	Sonata Antigua para contrabajo y piano
1960	Bíptico para orquesta de cuerdas (dedicado a Hjalmar De Greiff)
1960	Música incidental para la obra de teatro Asesinato en la Catedral del director Sergio Cabrera para grupo de cámara y voces
1962	Cuarteto #2
1962	Salmo 116 para coro y orquesta

1962	Concierto Barroco
1962	Música incidental para la obra de teatro El Caballero de Olmedo del director Sergio Cabrera para grupo de cámara y voces
1963	Sinfonía N° 4 “Del Café”
1963	Música para la película Los Indios Arhuacos del director Enríquez Girón
1965	Sinfonía N° 5
1965	Ensayo Electrónico
1965	Obertura de Inauguración para órgano (encargo del Banco de la República para la inauguración de la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango), revisada en 1978
1966	Sinfonía para cuerdas (compuesta especialmente para el XXX Aniversario de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia)
1966	Concerto Grosso para clavecín o piano y orquesta de cuerdas (dedicado a Hilde Adler)
1967	Sinfonía N° 6 “Del Viejo Mundo”
1967	Los Silencios, ciclo de 11 canciones para soprano y piano sobre textos de David Mejía Velilla
1967	Misa de Gloria
1968	Cuatro Líricas para cuarteto de percusión
1968	Trío para violín, violonchelo y piano
1968	Divertimento para órgano y piano (dedicado a Ana Rita Salazar y Simón Galindo)
1969	Sinfonía N° 7 “Encolada”
1969	Diez preludios armónicos para piano (dedicados a su hija María Inés)
1971	Sinfonía N° 8 “Transfiguración”
1971	Preludio para guitarra
1971	Fantasia sobre un bambuco de Alfred Greenfield para coro y piano (dedicada a Elvira Restrepo de Durana)
1971	Bambuco sobre un tema de Campoverde para coro, cuerdas y percusión
1971	Cinco piezas para sexteto (flauta, oboe, saxofón, celesta, arpa y guitarra)
1971	Música para la película Los Balcones de Cartagena del director Francisco Norden
1972	Música para el ballet Manuela Beltrán sobre texto de Joaquín Piñeros Corpas para orquesta
1973	Cuarteto N° 3
1974	Sinfonía N° 9
1978	Cuatro preludios para violín y piano (dedicados a Gerard Rothstein)
S/f	Cinco piezas para sexteto para flauta, oboe, clarinete, corno, fagot y piano
S/f	Quinteto de cuerdas
S/f	Pequeños preludios (posiblemente se trata de una primera versión para cuarteto de cuerdas de

	lo que posteriormente sería “Suite de Ayer” para quinteto de vientos compuesta espaciadamente entre 1938 y 1952)
S/f	Compás para flauta y piano (presumiblemente de 1960)

1.2 Mario Gómez-Vignes

Compositor de nacionalidad chilena que ha residido en Colombia la mayor parte de su vida, desarrollando una extensa labor docente, periodística e investigativa que la ha valido el reconocimiento internacional.

Recibió sus primeros estímulos musicales de su madre quien tocaba el piano, e inició estudios formales de música en 1945 con Ana Gómez Francke, hermana de su padre. De esta temprana experiencia surge su primera obra: *Preludio para piano*, el cual revisaría posteriormente en 1960. En 1950, ingresó al Conservatorio de la Universidad de Chile, en donde permaneció hasta 1954, momento en el que decidió continuar sus estudios de composición de manera autodidacta. De las obras de este periodo que han sobrevivido hasta nuestros días, podemos mencionar su *Suite para piano* (1958-59), su *Pequeña Suite* para orquesta de arcos e *Intermezzo* para piano, ambas de 1959.

En 1960 fijó su domicilio en Colombia en donde se desempeñó en diversos cargos relacionados con la docencia, principalmente en las ciudades de Medellín y Cali. En sus primeros años en el país tiene lugar una fecunda etapa de su quehacer compositivo en la que su lenguaje está marcado por influencias variadas entre las que se encuentran Debussy, Brahms, Stravinsky, Hindemith y Bartok. Durante este periodo escribe, entre otras obras, *Tres Viñetas* para coro femenino (1960), *Balada en Re Mayor Piano* (1961), *Sketch* para orquesta de cámara (1961), *Cuarteto de cuerdas* (1963) y *Fantasia y Fuga Piano* (1963). A partir de este momento, y según sus propias palabras, su lenguaje da un viraje en una dirección más “ácida, punzante y sarcástica”, dando inicio a un segundo periodo creativo al que pertenecen obras como *Sonata para violín y piano* (1964), *Concerto Grosso* (1967), *Sonatina para clarinete y piano* (1966), así como su primera obra sinfónica: *Metamorfosis*

Sinfónica de un Intervalo de Segunda (1968), pieza comisionada por el III Festival de Música Fabricato de Medellín.

Hacia el final de la década de los sesentas inicia uno de sus trabajos de largo alcance y mayor relevancia consistente en la creación de música incidental para obras de teatro de Bertolt Brecht, entre las que se encuentran *El Proceso de Lucullus* (1968-69), *La excepción y la regla* (1969) y *La Lucha por el Centavo Menos y La Panadería* (1977). A partir de 1970, año en el que concluye su *Sinfonía* y su *Cantata Breve "Episodio y Elegía"* para coro mixto a cappella sobre textos de Pablo Neruda (Canto general), su estilo compositivo se ve afectado, en mayor o menor medida, por el entorno latinoamericano contemporáneo, atendiendo de manera particular a los postulados de Coriún Aharonián, Conrado Silva y Mariano Etkin, a la vez que conservó su disposición a la utilización de diferentes técnicas compositivas a las que recurre indistintamente según las características de los elementos con los que trabaja, con un marcado desinterés en el uso de materiales derivados del folklore, así como a inscribirse en las escuelas de ultra vanguardia. De este periodo podemos destacar: *Cuatro Bocetos de Meghnon* para dos orquestas de arcos (1974), *Trenodia de Cautiverio* para locutor, coro mixto y orquesta (1974-75), *Danzas Concertantes* para orquesta (1979), *Concerto* para clavecín, guitarra y orquesta de arcos (1991-92) y *Opus Quinientos "Ensayo para Orquesta"* (1992).

En 1983 incursionó en el género cinematográfico con la música para la película *Carne de tu carne* del director Carlos Mayolo. Ese mismo año, la Universidad del Valle le otorgó el título de Licenciado en Música, al que se sumaría, en años recientes, el Doctorado Honoris Causa concedido por el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Dentro de sus actividades en la investigación musicológica, su mayor trabajo lo constituye el estudio monográfico titulado *Imagen y Obra de Antonio María Valencia* publicado en dos tomos en 1991, el cual le valió una mención honorífica en el "Premio Robert Stevenson" de Musicología Latinoamericana OEA-CIDEM en Washington D.C. (1993), la "Medalla Antonio María Valencia" del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali (1994) y la "Medalla al Mérito Cívico" de la Alcaldía de Cali (1994).

Ricercare para quinteto de vientos (1967)

Tal y como lo sugiere el título de la obra, que hace alusión a una composición instrumental en forma libre cultivada desde los inicios del siglo XVI, *Ricercare* se estructura en un único movimiento dividido en dos grandes secciones, conexas entre sí por las estrechas relaciones motivicas del material utilizado, caracterizado por la exploración de las propiedades tímbrico-fónicas de los instrumentos, así como de las posibilidades contrapuntísticas de sus ideas musicales.

La primera parte inicia con motivos escritos en valores rítmicos breves que conforman melodías fragmentadas entre los instrumentos del conjunto generando una intensa actividad rítmica. De la misma manera, hace extenso uso de los intervalos de segunda menor y séptima mayor, al igual que de las imitaciones, todo ello gravitando en torno a un eje de centricidad constituido por la nota La.

La segunda sección, en congruencia con el devenir que tuvo el *ricercare* en los siglos sucesivos durante el barroco, consiste en un *fugato*. Su sujeto, construido sobre una serie endecafónica, es presentado inicialmente por el clarinete y transitado por todos los instrumentos excepto el corno francés, el cual se reserva su exposición, amplificando al doble los valores rítmicos originales, para el final de la obra.

A pesar de la ausencia de una tonalidad propiamente dicha en este movimiento, las respuestas del *fugato*, asignadas al oboe y al fagot, se producen en un figurado “quinto grado” de la escala a partir de la nota La, es decir, a una distancia de intervalo de quinta ascendente de la exposición del *sujeto*, con lo cual, podemos inferir la intención, presente en toda la obra, de preservar algunas particularidades del *ricercare* en sus diferentes momentos de evolución. Un célebre ejemplo de la característica anteriormente citada lo encontramos en los *ricercare* de Johann Sebastian Bach incluidos en su *Ofrenda Musical*. Por otra parte, algunos compositores que cultivaron el género en el siglo XX fueron Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero y Giorgio Federico Ghedini.

Catálogo de obras:

AÑO	OBRA E INSTRUMENTACIÓN
1947	Preludio (revisado en 1960) Piano
1950?	Marcha Burlesca Piano
1951	A la Orilla del Camino, canción tonada (Texto de Elena Spuler Hottinger), Vocal 1962? en versión para piano solo
1951	Sonata (Nº 1) en Do Sostenido Menor (destruída) Piano
1953	Sonata (Nº 3) en Do Menor (sólo se conserva el rondó final) Piano
1958-59	Suite Piano
1959	Pequeña Suite, para orquesta de arcos
1959	Intermezzo, en La Bemol Mayor Piano
1960	Berceuse Piano
1960	Berceuse, para violín y piano (versión del autor, según la Berceuse para piano solo)
1960	Diez Piezas para Niños Piano
1960	Tres Viñetas, para coro femenino
1960	Canción Simple (texto de Kali-dasa)
1961	Balada, en Re Mayor Piano
1961	Sketch, para orquesta de cámara
1963	Cuarteto de cuerdas
1963	Divertimento, para quinteto de vientos
1963	Fantasia y Fuga Piano
1964	Impromptu "dans le style de Fauré". Piano
1964	Pasillo Piano
1964	Toccata Piano
1964	Sonata, para violín y piano
1965	Ricercare per il cembalo, "Omaggio al Cinquecento"
1965	Trío, para violín, viola y violoncello
1965	Concerto Grosso, para orquesta de cuerdas. (Según el Trío, para violín, viola y violoncello)
1965	Cantata, para quince instrumentos y coro masculino (Cantata Nº 1) (Textos de la liturgia bizantina)
1966	Sonatina, para clarinete y piano
1967	Ricercare, para quinteto de vientos
1967-68	Cantata de Cámara, para once instrumentos y coro masculino (Cantata Nº 2) (Textos

	libremente extraídos del «Libro de Job», por Alberto Correa)
1968	Tres Preludios, para guitarra
1968	Metamorfosis Sinfónica de un Intervalo de Segunda. (Comisionada por el III Festival de Música Fabricato [Medellín])
1968-69	El Proceso de Lucullus (Bertolt Brecht). Música incidental
1969	Cuatro Microelegías, para mezzosoprano y cuatro instrumentos
1969	La Excepción y la Regla (Bertolt Brecht). Música incidental
1969-70	Sinfonía (Comisionada por el V Festival de Música de Medellín)
1970	Cantata Breve "Episodio y Elegía", para coro mixto a cappella y dos narradores (Cantata N° 3). (Textos extraídos del «Canto General», de Pablo Neruda.)
1970?	Collage '30, montaje de sonidos concretos para un sonoviso de Laboratorios MacKesson
1971-73	Divertimento en Suite, para dos instrumentos melódicos y piano
1972	Dos Antiguos Romances Anónimos de mi tierra. Coral (Textos anónimos)1) «¿Dónde vas, rey Alfonsito?» 2) «La viuda»
1972	Preludio y Danza, para violoncello solo
1973	Madrigal, "en estilo más bien antiguo", para cuarteto de voces mixtas a cappella (Texto de León de Greiff)
1974	Cuatro Bocetos de Meghnon, para dos orquestas de arcos
1974	Canción de Cuna Neurótica, para flauta de pico soprano, flauta traversa y piano
1974-75	Trenodia de Cautiverio, para locutor, coro mixto y orquesta (Cantata N° 4). (Textos seleccionados de Oscar Wilde, Salvatore Quasimodo, Anne Frank, Libro de Job y Javier Vásquez Arias) (Comisionada por el XII Festival de Música Religiosa de Popayán.)
1975	Clausulæ I-II-III, para instrumentos renacentistas y cinta magnetofónica
1977	Seis por uno en Seis, para guitarra sola (con segunda guitarra ad libitum)
1977	La Lucha por el Centavo Menos y La Panadería (Bertolt Brecht). Música Incidental
1978	Pasillo (versión para piano a cuatro manos). 1979 Danzas Concertantes (Comisionada por la Orquesta Sinfónica de Antioquia)
1982	Pasillo (versión de Jesús Zapata para trío de bandola, tiple y guitarra, según la versión para piano a cuatro manos.)
1982	Paráfrasis (sobre un tema de Morales Pino) Piano
1983	Carne de tu Carne (Carlos Mayolo) Música para cine
1991-92	Concerto, para clavecin, guitarra y orquesta de arcos (Comisionada por la Fundación Arte de la Música.)
1992	Opus Quinientos, "Ensayo para Orquesta" (Encargada por la Comisión del Quinto Centenario

	y Colcultura)
1995	Las Notas del Silencio (Texto de Richard Becerra). Vocal
1997-98	Toccatina, para percusiones de placa
2001	Sonata, para percusiones múltiples y piano

1.3 Sergio Mesa (1943-)

Es un creador polifacético que hace palpable en sus obras, de manera natural e inconsciente, las múltiples influencias derivadas de su formación académica multidisciplinaria.

Nació en Medellín y desde su infancia mostró un marcado interés por la música iniciando sus estudios de piano a una edad temprana. Posteriormente se trasladó a los Estados Unidos y Alemania para realizar estudios en matemáticas, filosofía y psicología, al tiempo que continuó su formación musical en Frankfurt con el maestro Hartmann.

A su regreso a Colombia se desempeñó como profesor en las universidades de Los Andes y Javeriana en Bogotá, al tiempo que ejercía la psicología clínica y continuaba sus estudios de piano con Harold Martina y de composición con Luis Torres Zuleta. Sus presentaciones como pianista incluyen recitales en las principales salas de su país y como solista con las orquestas Sinfónica del Valle y Filarmónica de Bogotá, mientras que su catálogo de composiciones abarca música para orquesta, diversos conjuntos de cámara, voz y piano y para teatro.

La *Sonata para Clarinete y Piano* (1989) se inscribe dentro de su primera fase creativa, no obstante, ya podemos apreciar en ella rasgos de su estilo compositivo que se mantendrán a lo largo de su obra. Entre ellos, probablemente el más relevante sea la búsqueda de la coherencia mediante la organización sistemática de las alturas en un lenguaje atonal en donde el vigor rítmico cobra gran preeminencia. Contemporánea a la sonata mencionada, se encuentra *Premoniciones* para Quinteto de vientos, *Cinco trazos para orquesta* (1991), *Diferencias* para trompeta piano y percusión, y *Estratos y convergencias para orquesta*, ambas de 1992.

Una parte significativa de su producción la constituye la musicalización de textos poéticos de diversas procedencias entre los que encontramos: *Medea* para mezzosoprano y percusión sobre texto de Heiner Müller (1991), *Cuatro Canciones para contralto y piano* sobre texto de Rodolfo de Roux (1993), *Cinco Canciones para soprano y piano* basadas en texto de Jaime García Maffla (1993), *Cántico* para soprano, tenor, coro y orquesta sobre poema de San Juan de la Cruz (2002) y *Cuatro canciones para soprano* con poemas de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) (2002).

Entre las principales comisiones que ha recibido para escribir obras, se encuentran las de la Orquesta Filarmónica de Medellín, Colcultura, Asociación Arte de la Música de Bogotá y el Cuarteto de Saxofones de Viena. También ha colaborado activamente con el departamento de música de la Universidad Javeriana, el cual le concedió el grado de "Maestro de Música".

Otras obras de Mesa que incluyen al clarinete son: *Glosas* para violín, clarinete y piano (1995) y *Trío para Clarinete, Violonchelo y Piano* (2006), en las que, a pesar de la distancia cronológica, da al instrumento un tratamiento similar al conferido en la sonata. A partir de lo anterior, podemos reconocer en Mesa una visión del instrumento consistentemente asimilada desde un inicio, un lenguaje técnico aprehendido a partir de la revisión permanente de un imaginario propio que lo ajusta a las necesidades expresivas de su estilo compositivo.

Sonata para Clarinete y Piano (1989)

Escrita en 1989, ostenta un lenguaje atonal enmarcado dentro de la arquitectura de la sonata clásica en tres movimientos: rápido - lento – rápido.

El primero de ellos presenta, de manera clara y definida, la contraposición de materiales propia de la forma sonata. Sus dos temas resultan antagónicos en dinámica y carácter, factores que, aunadamente a un adecuado manejo de los vacíos en la textura, se constituyen en elementos expresivos a lo largo de toda la obra. Las líneas melódicas, que en ocasiones utilizan ritmos provenientes del folklore de su país, aparecen frecuentemente cruzadas entre los dos instrumentos conformando un complejo tejido contrapuntístico que,

utilizando audazmente los registros extremos de ambos instrumentos, alcanza clímax de gran eficacia.

El segundo, por su parte, breve en duración, transparente en su textura e intenso en cuanto a su carga expresiva, apela a un lirismo manifiesto principalmente en las líneas melódicas del clarinete que instintivamente flexibiliza el discurso musical en términos de agógica proporcionando, de esta manera, un momento de distensión que contrasta con los demás movimientos.

Finaliza la sonata con un *rondo* de secciones claramente identificables que se alternan, en algunos momentos, en los registros extremos de ambos instrumentos intercambiando con frecuencia el orden de las voces. Las atmósferas etéreas que se crean en algunos de los episodios se ven interrumpidas de manera sorpresiva por las recapitulaciones del enérgico *ritornello* que, en su última aparición, lleva consigo un tranquilo solo del piano que, de manera sorpresiva, conduce a la *coda* febril e impetuosa que concluye el movimiento.

Glosas para violín, clarinete y piano (1999)

Tal y como lo sugiere su nombre, *Glosas*⁷ es una obra que comprende una serie de variaciones en las *disminuciones* que conectan contenidos interválicos presentados desde el inicio de la obra. Se estructura en 12 secciones en lenguaje atonal sin solución de continuidad, con permanentes cambios de métrica y *tempo* que, en ocasiones, revelan relación de proporción entre sí.

Algunas de sus partes están escritas de tal manera que los dos instrumentos melódicos concentran en diálogos el juego principal del tejido polifónico, así como otras logran la fusión del conjunto en una trama contrapuntística que no escatima en el uso de los

⁷ Glosa: Término español del siglo XVI correspondiente a *disminución*: es la variación improvisada de una melodía a través de rápidos diseños ornamentales (*Enciclopedia della Musica*. Milano: Garzanti Editori, 1999) (Traducción del autor).

recursos propios de la técnica, manteniendo lugares de confluencia en la verticalidad de las voces sin que estas pierdan por ello su independencia.

Según palabras del propio compositor, la obra tiene una motivación extramusical derivada de comentarios sobre textos filosóficos de diversa procedencia, acorde con la definición que de la palabra glosa se tiene en el campo literario⁸.

Catálogo de obras:

AÑO	OBRA E INSTRUMENTACIÓN
1989	Premoniciones: Quinteto de vientos
1989	Sonata para clarinete y piano
1991	Cinco trazos para orquesta
1991	Medea: para mezzosoprano y percusión Texto: Heiner Müller
1992	Diferencias: para trompeta piano y percusión
1992	Estratos y convergencias para orquesta
1993	Cuatro Canciones para contralto y piano Texto Rodolfo de Roux
1993	Cinco Canciones para soprano y piano Texto de Jaime García Maffla
1994	Díptico: Meditativo y Ostinato para piano, cuerdas y percusión
1994	Transcripciones para orquesta de Fugas de Juan Sebastián Bach
1994	Episodios para corno inglés y piano
1995	Glosas: para violín, clarinete y piano
1996	Movimientos orquestales
1996	Con Edipo: para voz, flauta y violoncello
1999	Cántico: para soprano, tenor, coro y orquesta, sobre poema de San Juan de la Cruz Quinteto de bronce 2001

⁸ Glosa: Sinónimo de comentario. Es propiamente, según su etimología -lengua, palabra-, la explicación de un vocablo. Primitivamente, la glosa consistió en una nota marginal, destinada a explicar una palabra difícil o confusa del texto. Poco a poco, la glosa ha llegado a ser la explicación o comentario de un texto. En un sentido más estricto, la glosa da una explicación más literal que la del comentario. La glosa existió antes de que se inventase su nombre, porque la necesidad de explicar lo confuso u oscuro es tan antigua como el hombre. Y tal explicación tenía un valor mayor cuando se trataba de aclarar lo escrito por otro (Sainz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*. Madrid: Aguilar, 1972).

2000	Cuarteto de saxofones
2001	Preludio para Quinteto de Cobres
2002	Cuatro canciones para soprano con poemas de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa)
2003	Cuarteto de Cuerdas
2004	Sala de la Ofrenda. Museo del Oro. Para orquesta de cámara y coro
2005	Trío para clarinete, violoncello y piano
2005	Variaciones para Clarinete
2005	Invención para órgano
2006	Preludio y danza para instrumentos antiguos
2006	Sonatina para piano

1.4 Andrés Posada Saldarriaga (1954-)

Es un compositor y académico que ha desarrollado una importante labor de difusión de la música de compositores latinoamericanos.

Nació en la ciudad de Medellín, en donde inicio sus estudios de piano y teoría musical en la Universidad de Antioquia y en la Escuela Superior de Música. Posteriormente viajó a Nueva York, en donde obtuvo su Título Profesional y Maestría en Composición en "Mannes College of Music". Allí estudió la composición con Leo Edwards y Peter Stearns, y dirección orquestal con Jacob Kreisberg. A este periodo de su producción pertenecen los dos *Trípticos para Clarinete Solo N° 1* (1981) y *N° 2* (1987), los cuales evidencian el estímulo recibido del entorno escolar y cultural de la ciudad, manifiesto en un desarrollo de las técnicas composicionales y una profundización en el conocimiento de los recursos técnicos contemporáneos del instrumento, al tiempo que conserva características notorias desde sus primeras obras corales como son la transparencia estructural, el uso desprejuiciado de la consonancia y la utilización de ritmos de procedencia popular. Otras obras del mismo periodo son *Cantata al miedo* (1982) para coro guitarra y contrabajo, *Dúo para flauta y guitarra* (1982), *La creación* (1985) para mezzosoprano, violín, violonchelo, clarinete, percusiones y piano, y *Acción de gracias* (1986) para coro.

En 1989 obtuvo una mención honorífica en el Concurso Internacional de Composición *Valentino Bucchi* de Roma con su obra *Elegía Primera* para coro mixto. El mismo año, a su regreso a Colombia, fundó y dirigió el Laboratorio de Música Electrónica *Jacqueline Nova* de la Universidad Autónoma de Manizales, cargo en el que se mantuvo hasta 1992. Es en este año, último que estuvo al frente del laboratorio, cuando escribe su obra *In memoriam Álvaro Villa* para coro y cuarteto de cuerdas, con la que da inicio a una nueva etapa en su producción creativa, resultado de los años de experimentación electrónica, caracterizada por la adopción de nuevos caminos en la evolución de su propio lenguaje que, aún en las obras en que prescinde del uso de recursos tecnológicos, exhibe una mayor audacia tímbrica enmarcada en una atmósfera que combina y alterna álgidos pasajes cromáticos con otros de calmada centricidad.

Paralelamente a su trabajo como compositor, Posada ha realizado una notable labor docente en la Universidad de Antioquia, la Escuela de Música de la Corporación Universitaria Adventista, el Instituto Diego Echavarría y el Departamento de Música de la Universidad EAFIT en Medellín del que es co-fundador. De la misma manera, ha sido un incansable divulgador de la música de compositores latinoamericanos participando y organizando eventos entre los que podemos mencionar: el III Encuentro de Música Contemporánea - Compositores Latinoamericanos de Santiago de Chile (1989), I Encuentro Latinoamericano de Música de México (1990), I Encuentro Andino de Música Contemporánea de Quito (1993), Festival Latinoamericano de Música de Caracas (1991, 1992, 1994, 1998 y 2002), Foro de Compositores del Caribe (Venezuela, 1992; Puerto Rico, 1993; El Salvador, 1995; México, 2000; Colombia, 2002 y Panamá, 2003), Un puente entre dos milenios del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, del cual es miembro de número, México D.F. (2001, 2002 y 2003), Taller Interamericano de Composición: Música y Palabra en la Universidad de Indiana (Estados Unidos, 1994), y el XII Foro de Compositores del Caribe en la Universidad EAFIT (Medellín, 2002).

Entre los intérpretes que le han comisionado obras, podemos mencionar el ensamble "New York Chamber Winds", la Compañía de Danza Contemporánea "Aglaiá de Nueva York", la Fundación Arte de la Música, la Comisión Colombiana Quinto Centenario, Danza Concierto, la Orquesta Filarmónica de Medellín, la Orquesta Sinfónica de la Universidad

EAFIT, el Dúo Augave y el Trío Mistral. Asimismo, el Banco de la República de Colombia lo escogió para el concierto monográfico de Compositores Colombianos Eméritos en la Sala Luis Ángel Arango de Bogotá.

En 2002 fue invitado como jurado del IV Premio Ibero-Americano de Música “Tomás Luis de Victoria” de la Sociedad de Autores y Escritores de España en Sao Paulo (Brasil). En 2003 participó en el XVIII Festival de la Habana en donde se estrenó su obra *6 para 6* para quinteto de vientos y percusión. El mismo año, la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá estrenó su obra sinfónica *Los Colores*, dentro del marco del XIII Foro de Compositores del Caribe.

Trípticos para Clarinete Solo N° 1 (1981) y N° 2 (1987)

Los *Trípticos para Clarinete Solo* de Andrés Posada, evidencian parte de la evolución de este compositor debido, en parte, a que el espacio de tiempo que los separa coincide con su principal periodo de formación académica. En ellos, combina elementos tradicionalmente idiomáticos del clarinete, aprovechando toda la amplitud de sus registros, así como un extenso rango dinámico, con nuevos recursos de ejecución revelando una apropiación de las técnicas extendidas del instrumento.

El N° 1, para clarinete en La, fue escrito en el verano de 1981 durante su estadía en Nueva York y dedicado al clarinetista Jorge A. Gaviria. Ya desde las notas iniciales del primer movimiento afloran elementos que se mantendrán durante toda la obra, como la alternancia de frases muy rítmicas puestas en relieve mediante el uso detallado de las articulaciones, con secciones de carácter lírico en donde los momentos de mayor intensidad de las frases, fácilmente reconocibles y demarcadas con respiraciones, coinciden con sus lugares más agudos. Su segundo movimiento está constituido por un momento reflexivo de gran introspección en donde explora las cualidades dinámicas del instrumento a través de la exacerbación en el contraste de los matices, los cuales se establecen como el principal elemento de fraseo en un movimiento en donde los sonidos largos y la atmósfera contemplativa llevan al oyente a perder cualquier sensación de pulsación constante. El tercer tiempo inicia con una frase contundente que presenta el material en el que se basa

todo el desarrollo posterior, después de lo cual, aparece una fermata que articula el discurso separándola del resto del movimiento. Su carácter de danza mantiene una línea de tensión que se va incrementando hacia el final en donde, después de un pasaje *di bravura* construido sobre una *hemiola*, termina la obra con un sorpresivo contraste dinámico que pasa de *pianissimo* a *fortissimo*.

Su segundo *Tríptico*, escrito en 1987, inicia de forma decidida y vigorosa en los límites agudos del instrumento para dar paso, prontamente, a episodios de carácter gracioso que configuran un discurso en donde la flexibilidad métrica y rítmica se establecen como los principales elementos expresivos, características que se mantienen hasta el final del movimiento. Así mismo, la conclusión a través de la recapitulación de la idea inicial, brinda cohesión de contenido, al tiempo que revela un exhaustivo aprovechamiento de los materiales. En el segundo movimiento utiliza técnicas extendidas, como el *slap*, el *frullato* y el aire en el sonido, así como los registros extremos del instrumento, insertándolos en el transcurrir musical de forma natural y expresiva, logrando un rico entramado de sonoridades inusitadas que dan singularidad e innovación a la pieza. De nuevo el último movimiento se presenta con ritmos de danza vivos y alegres, alternando métricas binarias y ternarias de tal manera que anticipan la modulación métrica empleada en el episodio central, para concluir la obra con el carácter inicial.

Catálogo de obras:

AÑO	OBRA E INSTRUMENTACIÓN
1979	Horas de paz
1981	Tríptico N° 1 para clarinete solo
1982	Cantata al miedo
1982	Dúo para flauta y guitarra
1983	Dúo, para flauta y guitarra
1983	Presagio Lírico, para violín, viola y violonchelo.
1983	Romance a cinco, Para flauta, oboe, guitarra, contrabajo y percusión.
1984	Cuatro piezas para violonchelo y piano
1985	La creación

1985	Sonata Estival, Violonchelo, trompeta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos y percusión.
1985	Dúo Rapsódico con aires de Currulao, para violín y piano
1986	Acción de gracias
1986	Obertura para un Concierto, para orquesta sinfónica
1987	Tríptico N° 2 para clarinete solo
1987	Tríptico para clarinete No. 2
1988	Cuatro piezas para piano
1991	Eventos Móviles, para veinte instrumentistas sinfónicos
1991	Canononac, para viola, guitarra y clavecín
1992	In memoriam Álvaro Villa
1992	Danza para Orquesta, para orquesta sinfónica
1992	Movimiento, para violonchelo y piano
1994-96	Sonidos del misterio
2000	Figuras a cuatro manos
2000	Figuras a cuatro manos, Piano a cuatro manos
2000	Pero yo te quiero sin saber porqué..., para violín, violonchelo y piano
2000	Salmo 55, para orquesta sinfónica
2001	Figuras Líticas, para cinco percussionistas
2002	6 para 6, Para quinteto de vientos y percusión
2003	Los Colores, Cuatro cuadros sinfónicos sobre un texto homónimo de Eduardo Galeano
2004	De todos Modos... 5 piezas didácticas para violín y piano

1.5 Diego Vega

Es uno de los compositores colombianos más dinámicos de su generación, con una variada obra que comprende diferentes combinaciones instrumentales y vocales, incorporando de manera natural elementos de la música folklórica colombiana.

Ganador del Premio Nacional de Música 2004 en Colombia, del concurso anual de composición organizado por el Ensemble X en 2004, del Premio del vigésimo aniversario de Alea III en el 2002, además de ser elegido como uno de los diez jóvenes ejecutivos del año 1996 en Colombia y haber recibido prestigiosas becas como la Fulbright y la Sage

Fellowship en Cornell University, su música ha sido interpretada en algunas de las salas de conciertos más importantes de los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica por ensambles como el Cuarteto Latinoamericano, Eighth Blackbird, Ensemble X, Alea III, la Orquesta Sinfónica de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Maitrise de Notre-Dame de París, el Quinteto de las Américas, la Banda Sinfónica del Conservatorio de Cincinnati y deciBelio, entre otros.

Su *Sonata para Clarinete y Piano* (1990) es una de sus primeras composiciones junto a su *Sonatina* y sus *Cuatro Piezas para Piano*, ambas del mismo año. En ellas podemos apreciar la incorporación de ritmos y giros melódicos provenientes de la música folklórica colombiana, en particular del bambuco⁹ de la región andina, género con el que tuvo contacto desde su niñez en el seno de su familia. Otras obras de esta época son *Suite para cuarteto de maderas* (1991), *Sinfonía para quinteto de cobres y timbales* (1992), *Sinfonía para Orquesta de Cuerdas* (1992) y *Sinfonía en un movimiento* (1993).

En el estilo compositivo de Vega podemos rastrear como una de sus principales influencias estéticas la corriente neoclásica que tuvo su auge en la segunda década del siglo XX, particularmente con el Grupo de los Seis, manifiesta en las composiciones anteriormente mencionadas en el gusto por la reelaboración de formas prerrománticas, además de una clara predominancia de la objetividad, la racionalidad y la concreción. Para ello, encuentran en la Teoría de Conjuntos de Clases de Alturas (Pitch-Class Set) el vehículo técnico idóneo para su realización formal. De igual manera, la inclusión y desarrollo sistemático de estructuras rítmicas derivadas de la música popular y folklórica colombiana se relaciona con la característica dicotomía del neoclasicismo que conjuga elementos tan disímiles como la ortodoxia de los clásicos con la simplicidad funcional de la música de consumo.

Dentro de su catálogo el género que más le ha rendido frutos ha sido el de la música de cámara, en donde se destacan *De Profundis* para flauta, clarinete, violín, cello, piano y percusión (1999), *Cuarteto de Cuerdas* (2000), *Diferencias* para flauta, clarinete, violín,

⁹ El bambuco es una danza folklórica de la región andina de Colombia, instrumental o vocal, caracterizada por la alternancia y superposición de compases a 3/4 y 6/8.

violonchelo, piano y percusión (2000), *(Di)Ego Dixi* para flauta y piano (2001) y *hlör u fang axaxaxas mlö* para clarinete, violín, cello y piano (2004). De la misma manera, encontramos dentro de su repertorio obras para instrumento solista, como son su *Concierto para Clarinete y Orquesta* (1996), su *Movimiento para Piano y Orquesta de Cámara* (2002) y su *Concierto para Piano y Orquesta de Cámara* (2004).

Vega ha compuesto obras comisionadas por la Orquesta Sinfónica de Colombia, la Catedral Notre-Dame de París, la Orquesta Sinfónica y el Coro de Cornell University. Su formación incluye la Carrera de Música en la Universidad Javeriana en Bogotá, Maestría en Música en el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati y Doctorado en Artes Musicales en la Universidad de Cornell, en Ithaca, Nueva York. Entre sus profesores de composición se destacan Guillermo Gaviria, Ricardo Zohn-Muldoon, Joel Hoffman, Roberto Sierra y Steven Stucky.

Sonata para Piano y Clarinete (1990)

La *Sonata para Piano y Clarinete* es una de las obras más tempranas de Diego Vega que sugiere, en su nombre poco convencional, el nivel de diálogo y protagonismo de ambos instrumentos. Fue compuesta en 1990 y estrenada en Bogotá por el clarinetista Héctor Pinzón y la pianista Radostina Petkova.

La melodía inicial del primer movimiento, expuesta por el clarinete en un largo *solo*, surge *dal niente* a partir de unas pocas notas que van paulatinamente adquiriendo sus características rítmicas principales a medida que se van agregando más sonidos hasta configurar el primer tema. Por medio del desarrollo sistemático de los motivos y una exploración del bambuco, logra crear rasgos que serán distintivos de la composición que, aprovechando la forma sonata tradicional y sin hacer uso de recursos técnicos instrumentales propios de la música contemporánea, presenta una gama muy variada de métricas y caracteres que crean momentos de gran tensión e inestabilidad.

Al igual que el primer tiempo, el segundo también abre con un *solo* del clarinete que, aunque es mucho más breve en sus dimensiones, recoge todo el contenido interválico del que se nutren las tres secciones en que se articula el movimiento. Su transcurrir es lento

y permite en ambos instrumentos el aprovechamiento de una vasta gama de matices y sutilezas en amplios fraseos de carácter *cantabile* y *quasi recitativo*.

La obra concluye con un enérgico *rondo* con características de *toccata*, en cuanto a sus episodios virtuosísticos y la inclusión de un breve *fugato* en medio que utiliza la organización de los sonidos en conjuntos de clases de alturas (pitch class-set) como herramienta para alcanzar un mayor grado de coherencia, lo cual, sumado a su vigor rítmico, se traduce en un impulso motor que se establece de comienzo a fin.

Catálogo de obras:

AÑO	OBRA E INSTRUMENTACIÓN
1990	Sonata para piano y clarinete
1990	Cuatro piezas para piano
1990	Sonatina para piano
1991	Suite para cuarteto de maderas
1992	Sinfonía para quinteto de cobres y timbales
1992	Sinfonía para orquesta de cuerdas
1993	Sinfonía en un movimiento
1994-95	Misa de Pentecostés para coro mixto, coro de niños, órgano, quinteto de cobres y timbales
1995	Motetes Notre-Dame
1996	Concierto para clarinete y orquesta
1998	Audi Reliqua para banda de vientos
1998	Audi Reliqua para piano
1999	De Profundis para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión
1999	iii...
2000	Cuarteto de cuerdas
2000	Diferencias para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión
2000	Este pueblo está lleno de ecos
2002	Capriccio para violín solo
2003	Selección Múltiple para vientos
2004	Concierto para piano y orquesta de cámara
2004	hlör u fang axaxaxas mlö para clarinete, violín, violonchelo y piano
2004	Canticum Novum

2006	Nocturno para viola y piano
2007	Tumbaos para orquesta

CAPÍTULO II. Fabio González Zuleta: Sonata para Clarinete y Piano (1958).

La *Sonata para Clarinete y Piano* de Fabio González Zuleta fue compuesta en 1958 y corresponde a uno de los primeros ejemplos de obras escritas para esta combinación instrumental de que se tenga noticia en Colombia. Fue dedicada al clarinetista Roberto Mantilla Álvarez, quien se desempeñó por largo tiempo como clarinetista principal de la Orquesta Sinfónica de Colombia y profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Su estreno se llevó a cabo el 15 de noviembre de 1967 durante la serie de conciertos de música de cámara en la recientemente inaugurada Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

2.1 Análisis

A continuación realizaremos el análisis de cada uno de los movimientos a partir de la observación meticulosa de la partitura cuidando, además, la contextualización de cada sección en el entorno completo de la obra. Para ello, nos apoyaremos en imágenes del manuscrito original del autor, así como de gráficas que nos permitan una mejor comprensión de la pieza.

La obra se articula en tres movimientos, dispuestos a la manera de la sonata clásica, con una sucesión de tempos rápido-lento-rápido. Los dos primeros no guardan relación entre sí en cuanto al uso de materiales motivicos, mientras que el tercero rememora temas expuestos en los movimientos anteriores.

2.1.1 Allegro.

Este primer movimiento escrito en forma de sonata, presenta la convencional contraposición temática que, en este caso, aparece contrastante tanto en el tipo de escritura, contrapuntística para el primero y monódica para el segundo, como en dinámica, tonalidad y carácter. El primer tema, en la tonalidad de Si bemol mayor, es introducido impetuosamente por el piano solo y expuesto nuevamente por el clarinete, luego de un rápido arpeggio de dominante con séptima del piano, a intervalo de una octava ascendente. De esta manera, el compositor establece, para toda la sonata, que la disposición de las voces mantengan al instrumento melódico en un registro más agudo evitando que las voces se entrecrucen. La figura rítmica preeminente en su superficie es la semicorchea que, bien sea en un instrumento o en otro, se escucha de manera permanente generando con esto una profusa actividad rítmica. Aunque el movimiento inicia con una síncopa y las frases se presentan asimétricas, la métrica del movimiento es bastante regular y las acentuaciones se corresponden con ella.

A continuación observamos algunos fragmentos de la exposición del primer tema de la sonata, con el propósito de ejemplificar lo anotado:



Imagen N° 1: Fragmentos de la exposición del primer tema.

El segundo tema, por su parte, es preparado convenientemente por un rápido arpeggio del piano en la dominante auxiliar del quinto grado, el cual, al ir *ritardando* el *tempo* y finalizar con una *fermata*, aminora la tensión para dar paso al nuevo material de carácter más *cantabile*. Su textura, principalmente monódica sobre un acompañamiento de corcheas *staccati*, permite una clara identificación de la melodía que inicia el clarinete con delicadeza en la tonalidad correspondiente a la dominante sorpresivamente presentada en modo *frigio*. Este tipo de escritura, contribuye a la transparencia del tejido y facilita el diálogo instrumental establecido mediante imitaciones e intercambio de voces, tal y como podemos observar a continuación:

Imagen N° 2: Fragmento de la exposición del segundo tema.

Siguiendo adelante con la exposición del segundo tema de la sonata encontramos una segunda idea, claramente diferenciada del característico ritmo troqueo de la primera, que lo interpola y sirve, a la vez, de enlace para llegar al desarrollo. Esta idea consiste en una progresión basada en dos voces fácilmente reconocibles: una línea de arpeggios y otra de acordes de la duración de todo el compás. En la segunda aparición de esta idea, en donde las voces se hallan intercambiadas, el compositor se vale de apoyaturas en el clarinete para anteceder a las notas largas, provocando una sensación de “doble cuerda”.

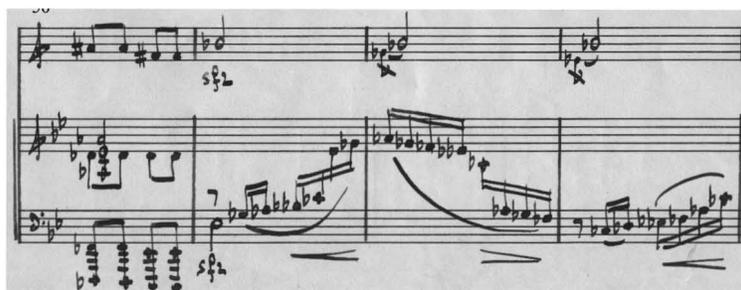


Imagen N° 3: Fragmentos de la segunda idea del segundo tema del primer movimiento.

La exposición concluye con la recapitulación del primer tema demarcado en su inicio por un unísono de los dos instrumentos y un súbito contraste dinámico de *piano* a *forte*. Esta recapitulación, que se presenta casi idéntica, modifica únicamente las octavas en que se mueve cada voz abarcando, mediante este recurso, un ámbito de mayor amplitud.



Imagen N° 4: Fragmentos de la recapitulación del primer tema dentro de la exposición del primer movimiento.

El breve desarrollo construido en dos episodios caracterizados por la inestabilidad armónica, hace uso frecuente de modulaciones y progresiones. Su tipo de escritura, indistintamente monódica o contrapuntística, utiliza, por momentos, dinámicas diferenciadas para cada instrumento, recurso que ayuda a jerarquizar las diferentes capas sonoras del tejido. El primer episodio, introducido por un vigoroso solo del piano, utiliza materiales derivados del primer tema. Acto seguido, una progresión conduce a uno de los dos puntos climáticos contenidos en el desarrollo que, a su vez, se erigen como los pasajes más agudos de ambos instrumentos.



Imagen N° 5: Primer episodio del desarrollo del primer movimiento.

El segundo episodio, edificado alrededor de la tonalidad de Re menor, mantiene similitudes con el primero, tanto en sus dimensiones como en que desarrolla materiales salidos del primer tema, elaborándolos en una progresión de diseños ascendentes que nos lleva al pasaje más agudo de todo el movimiento.



Imagen N° 6: Segundo episodio del desarrollo del primer movimiento.



Imagen N° 7: Sección más aguda al final del segundo episodio del desarrollo.

La reexposición, antecedida por un *ritardando* y abreviada en sus dimensiones con respecto a la exposición, se presenta igual para el primer tema, aunque esta vez, sin la introducción del piano solo. Más adelante, la transición hacia el segundo tema se realiza de manera directa, obviando el ágil arpeggio del piano, a distancia de un tritono ascendente, es decir, en el modo *frigio* de Mi, confiriéndole así un mayor interés a la sección gracias a lo sorpresivo de la audacia armónica.



Imagen N° 8: Fragmento de la reexposición del segundo tema.

Una vez terminada la reexposición, la segunda idea del segundo tema nos conduce, mediante una progresión, a la conclusión del movimiento en un apacible acorde en la tonalidad inicial de Si bemol mayor, en el cual, el clarinete tiene la opción de escoger entre dos posibles notas a ejecutar:

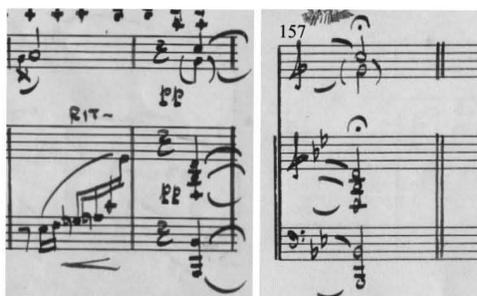
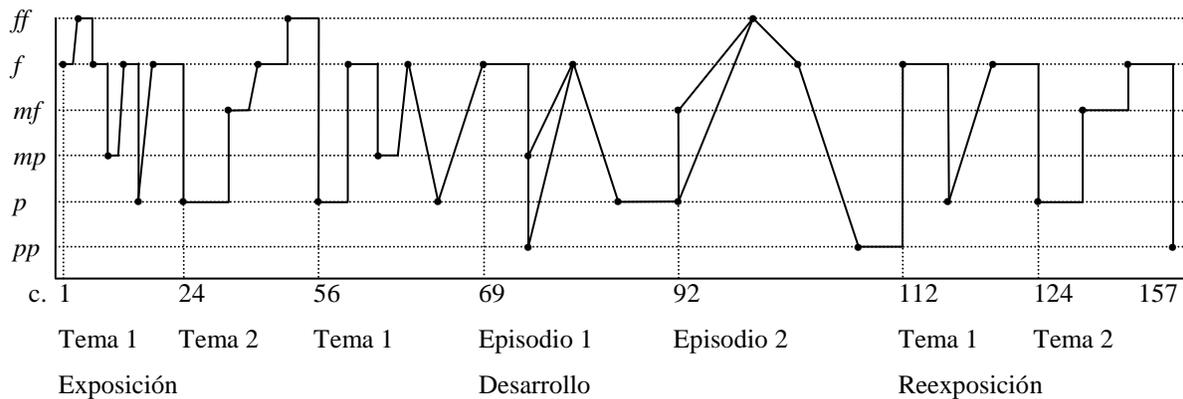


Imagen N° 9: Acorde final del primer movimiento.

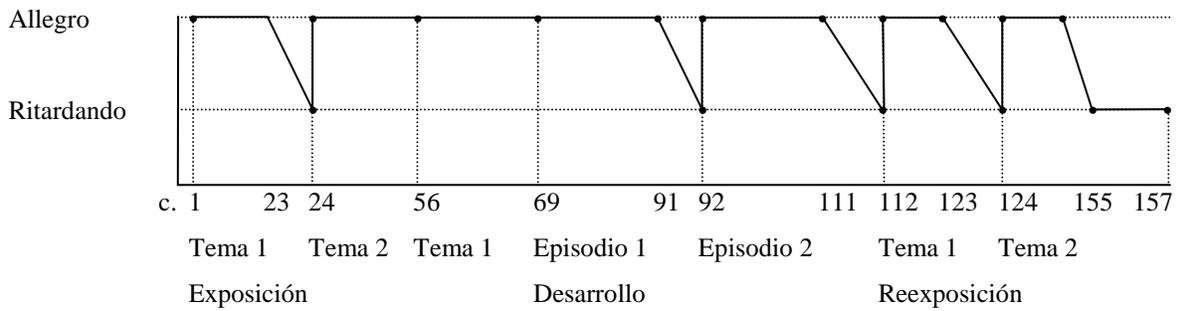
Con el propósito de detallar de una manera más clara el desempeño de los diferentes elementos que estructuran el movimiento, así como la arquitectura que se genera de acuerdo a la utilización de los diferentes materiales, consideramos pertinente incluir las siguientes gráficas que muestran las fluctuaciones de los matices y su ubicación al interior de la forma, las variaciones en el tiempo y las estructuras tanto de la secciones como del movimiento en general.



Gráfica N° 1: Dinámicas del primer movimiento.

En la gráfica n° 1 podemos apreciar el contraste entre los dos temas de la sonata: el primero, que aparece igual en sus dinámicas las dos veces que es presentado durante la exposición, abre con altos niveles dinámicos entre *forte* y *fortissimo* para, después de algunas fluctuaciones, disminuir en intensidad preparando así la entrada del segundo tema en *piano*. Este, por su parte, presenta una serie de dinámicas que escalonadamente conducen a uno de los puntos más altos de todo el movimiento. En la sección del desarrollo se evidencia la superposición de dinámicas diferentes para cada instrumento, así como la alternancia de matices contrastantes, *forte* y *pianissimo*, para luego, en el final de esta sección, culminar con el momento dinámicamente más alto del movimiento.

En lo que concierne al *tempo*, sus fluctuaciones a lo largo del movimiento son las siguientes:

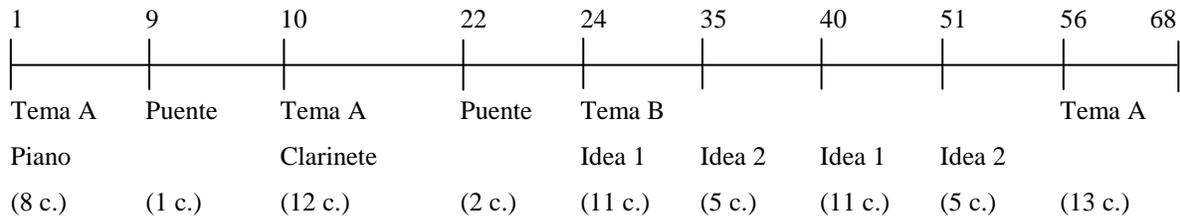


Gráfica N° 2: Fluctuaciones del tiempo en el primer movimiento.

En la anterior gráfica podemos apreciar cómo los dos temas están claramente delimitados por un *ritardando*, en el compás 23, que los separa. El segundo tema, por su parte se mantiene más estable en el *tempo* y de manera directa se enlaza con el desarrollo que, a su vez, es la sección del movimiento que presenta la mayor inestabilidad agógica. Por otra parte, la articulación del desarrollo en dos secciones por medio de un *ritardando*, obedece más al crecimiento individual de cada episodio que a un contraste de materiales, los cuales se presentan similares, dando unidad a toda la sección.

La siguiente variación en el *tempo* se ubica justo antes de dar inicio a la reexposición, evidenciando una vez más la arquitectura del movimiento. El último *ritardando*, por su parte, aparece tres compases antes del final preparando, de esta manera, el acorde que da conclusión al movimiento.

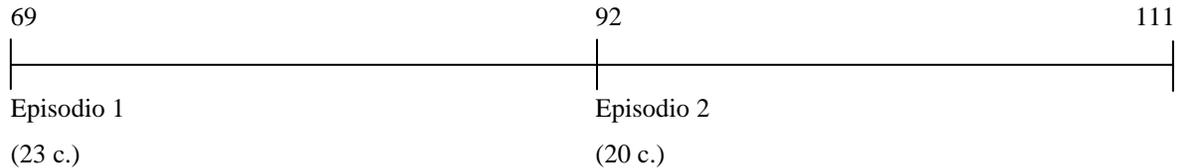
A continuación, teniendo como base la información anteriormente expuesta, procederemos a exponer la arquitectura de cada una de las secciones en que se organiza el movimiento, así como su forma general, para luego, en las recomendaciones interpretativas, proceder a complementarla y compararla con la estructura subyacente que se genera gracias al nivel de actividad de cada uno de los elementos que constituyen la pieza.



Gráfica N° 3: Estructura de la exposición del primer movimiento.

Tal y como se puede apreciar en la anterior gráfica, la exposición es la sección del movimiento de mayor complejidad estructural. Ella recoge todo el material que será utilizado en adelante y establece, de manera clara, el carácter de los temas, el tipo de escritura y el estilo compositivo, así como parámetros dinámicos, de balance y de relevancia de las voces, factores de suma importancia al momento de tomar las decisiones interpretativas que conciernen a la obra.

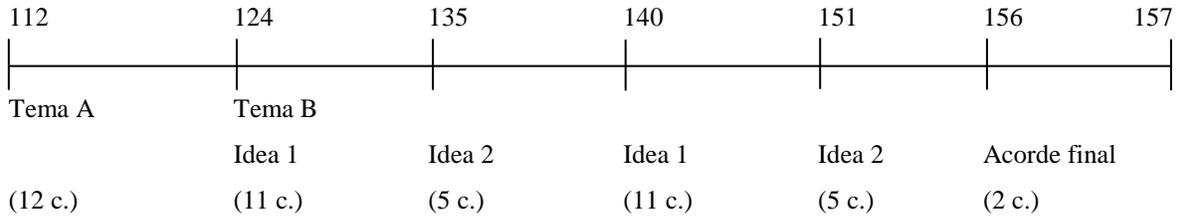
El desarrollo, sección de mayor actividad rítmica e inestabilidad armónica, contiene momentos climáticos de gran intensidad. Estructuralmente se presenta simple, al dividirse en dos episodios con características similares de crecimiento.



Gráfica N° 4: Estructura del desarrollo del primer movimiento.

La reexposición, en tanto, nos muestra una estructura abreviada con respecto a la exposición de la siguiente manera: por una parte, obvia las transiciones entre los temas, y por otra, omite la última sección de la forma ternaria en que se articula la exposición (ABA') quedando circunscrita a una forma binaria simple rematada por un acorde en la tonalidad inicial del movimiento de Si bemol mayor. La segmentación del discurso se logra principalmente mediante las fluctuaciones agógicas, aspecto que cobra gran preeminencia

en la preparación del final del movimiento en donde, en ausencia de una *coda*, el acorde final viene antecedido por un *ritardando* y prolongado, además, por una *fermata*.



Gráfica N° 5: Estructura de la reexposición del primer movimiento.

En líneas generales, la estructura del primer movimiento se corresponde con la forma convencional de la sonata clásica, tripartita, con reexposición de la primera sección al final.



Gráfica N° 6: Estructura del primer movimiento.

Como se aprecia en la gráfica, la sección de mayores proporciones, y la que contiene todo el material del que se constituye el movimiento, es la exposición, seguida de la reexposición, siendo el desarrollo la más breve. Finalmente, cabe anotar que el primer movimiento, si bien no es el más largo de los tres, se inserta en el contexto de la obra completa como el de mayor complejidad tanto estructural como en su trama, a la vez que se presenta moderado en su carácter y *tempo*.

2.1.2 Adagio.

El tranquilo segundo movimiento de la sonata revela, como es consuetudinario, una forma ternaria de *lied* (A-B-A') escrita en la tonalidad de Sol menor, en donde predomina el intercambio de frases de carácter *cantabile* entre los dos instrumentos, así como una textura transparente que favorece el transcurrir sosegado del discurso musical. La frecuente aparición tanto de silencios como de vacíos en la instrumentación se constituye en factor fundamental en la articulación y expresividad del movimiento al desempeñar diferentes funciones dentro del fraseo, bien sea para generar tensión, como para apaciguar el ritmo de los eventos.

En la primera sección (A) de esta forma ternaria el piano introduce brevemente, usando materiales secundarios del tejido contrapuntístico, el tema que es expuesto inmediatamente a continuación por el clarinete, el cual aprovecha las características expresivas de su registro medio. De la misma forma que en el primer movimiento, la jerarquización de las voces está determinada principalmente por la escogencia de los registros, dando preeminencia a la más aguda, mientras que la métrica se corresponde con la acentuación del fraseo armónico y melódico. Esto último lo podemos constatar en el inicio *ársico* del movimiento sobre el acorde de subdominante, el cual se reserva la llegada a la tónica sobre el tiempo *tético* del primer compás completo sincronizando, de esta manera, la cadencia armónica con la escansión métrica.

Posteriormente, luego de un breve puente que conserva la atmósfera establecida desde el inicio, las voces se intercambian, asumiendo el piano el rol preponderante del conjunto, en una exposición que se ve interrumpida, de manera natural y sin mediación de transición alguna, por la presentación del segundo tema.



Imagen N° 10: Fragmentos de la sección A del segundo movimiento.

La sección B, claramente identificable gracias a un cambio de *tempo*, *più mosso*, se compone de una única frase que se recapitula de manera parcial al final. Contrasta con la sección A en su escritura de tipo monódico con primacía del clarinete. Su escritura presenta tres líneas bien definidas en las que el acompañamiento realizado por el piano se basa en semicorcheas que oscilan en intervalos no mayores a la tercera menor sobre acordes en ritmo de blancas. El compositor también se vale, entre otros elementos, de acentos y reguladores diferenciados para ambos instrumentos con el propósito de clarificar el fraseo. En cuanto al carácter, está sugerido mediante la indicación *simple* al inicio de la sección.

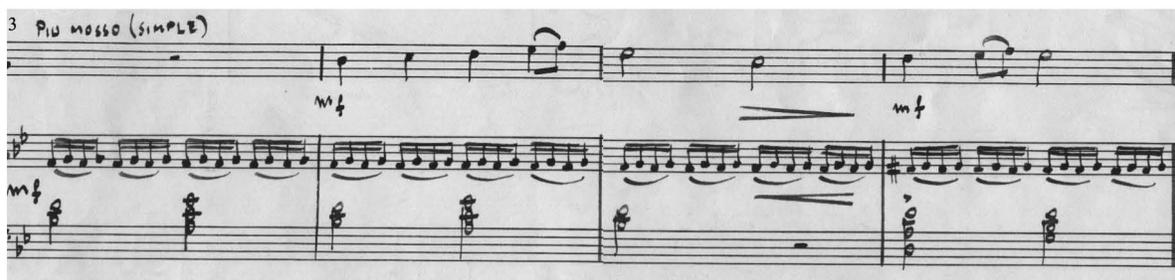


Imagen N° 11: Fragmentos de la primera frase de la sección B del segundo movimiento.

Entre los compases 17 y 18 tiene lugar, después de que el diseño de la frase se torna ascendente, el clímax de mayor intensidad expresiva en el movimiento para, de manera sorpresiva, contrastar dramáticamente de *fortissimo* a *piano*, y concluir en la tonalidad de Re menor. El aumento de intensidad está dado aquí por la mayor gradación dinámica conseguida con el *crescendo*, no obstante, la densidad de la textura se mantiene igual al no agregar más sonidos a los acordes del piano, tal y como se aprecia en la siguiente imagen:



Imagen N° 12: Fragmentos de la segunda frase de la sección B del segundo movimiento.

Una vez afirmados en la tonalidad de Re menor, el acompañamiento del piano funge como vínculo de continuidad, manteniendo inmutable su figuración, logrando una transición apacible a través del acorde de dominante de Sib mayor, tonalidad en la que se mantendrá hasta el final de la sección. De esta manera, se da paso a la parte conclusiva que, como habíamos anotado previamente, recapitula el inicio de esta sección B y cierra con una disolución por parte del piano, en *diminuendo* y con *ritardando* al final, en la que usa el diseño de semicorcheas de su acompañamiento.

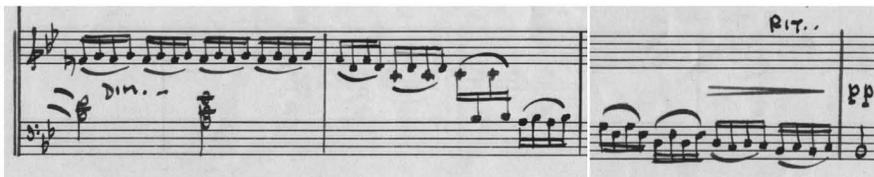


Imagen N° 13: Disolución al final de la sección B del segundo movimiento.

En la tercera parte (A') tiene lugar la recapitulación de la sección A, la cual se lleva a cabo de manera idéntica, consiguiendo con esto una rigurosa cimentación estructural.

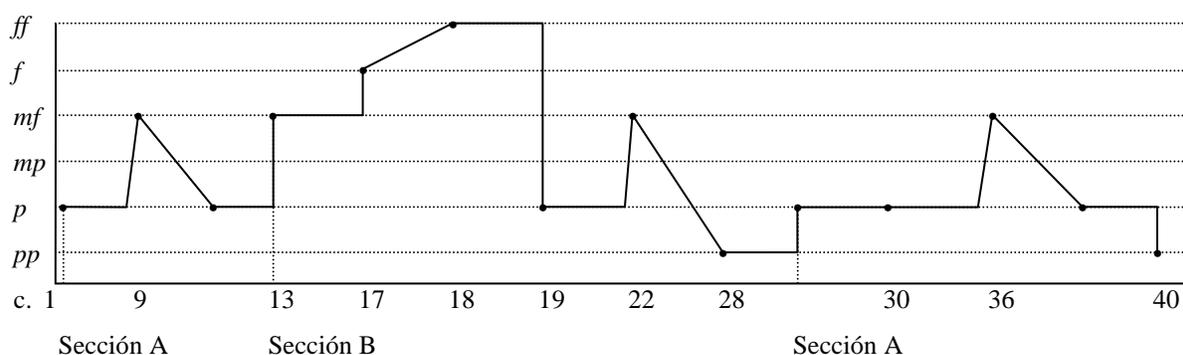
El movimiento concluye con un acorde ejecutado exclusivamente por el piano de la duración de todo el compás en un sorpresivo cambio de modo, es decir, un acorde de Sol Mayor en *pianissimo*, a la manera de una *tercera de picardía*¹⁰.



Imagen N° 14: Final del segundo movimiento.

A continuación, tal y como lo hicimos con el movimiento anterior, procederemos a dar cuenta del comportamiento dinámico del movimiento, así como sus fluctuaciones en el *tempo*, ambos enmarcados en la estructura con el propósito de observar de qué manera estos elementos contribuyen y se integran a la forma. Igualmente, estableceremos la estructura de cada una de las tres secciones en que se articula el movimiento, además de su forma general que, como también habíamos mencionado, corresponde a la del *lied*.

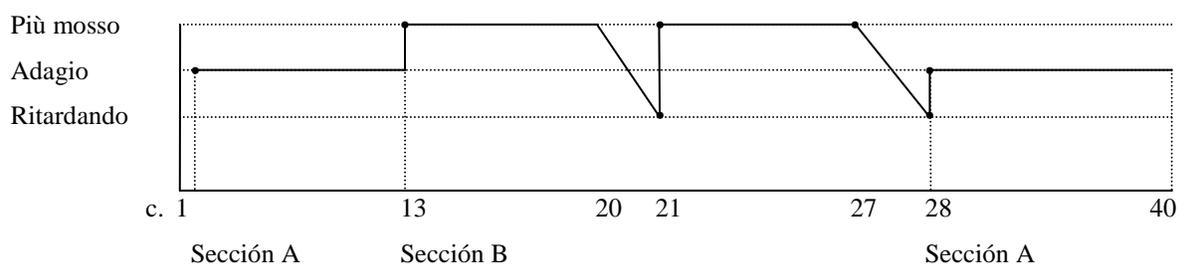
¹⁰ Tercera de picardía: Denominación de la tercera mayor usada en lugar de la menor en una obra compuesta en modo menor, generalmente en el acorde conclusivo (*Enciclopedia della música*. Milano: Garzanti Editore, 1996) (Traducción: Javier Vinasco).



Gráfica N° 7: Dinámicas del segundo movimiento.

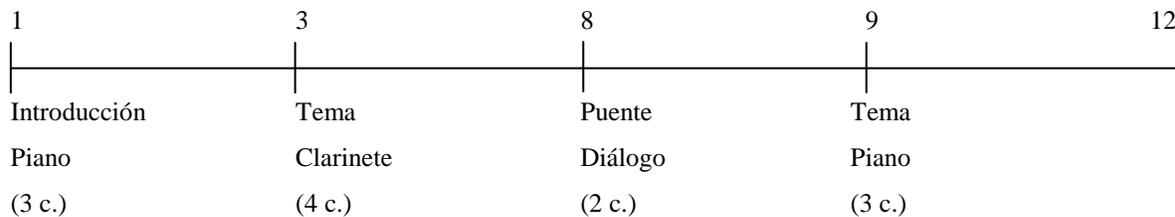
En la gráfica N° 7 podemos apreciar que las dos veces que es presentada la sección A ésta mantiene idéntico perfil dinámico, moviéndose entre *piano* y *mezzoforte*, aunque difiriendo en su giro conclusivo: la primera vez toma una dirección ascendente hacia el *mezzoforte*, matiz en el que inicia la sección B, mientras que la segunda disminuye en intensidad para concluir el movimiento con el acorde final en *pianissimo*, el cual se integra de manera congruente con el carácter íntimo de todo el movimiento.

Por su parte, la sección B se revela como la de mayores fluctuaciones dinámicas, al tiempo que contiene el momento de mayor intensidad en el compás 18 en donde alcanza el *fortissimo*, seguido de manera súbita por un *piano* que provoca un efectivo contraste dinámico. Después del clímax alcanzado en los compases 17 y 18, que coincide con la parte más aguda en la línea melódica del clarinete, inicia un descenso que permite la distensión necesaria para preparar, de forma acertada, la recapitulación de la primera sección.



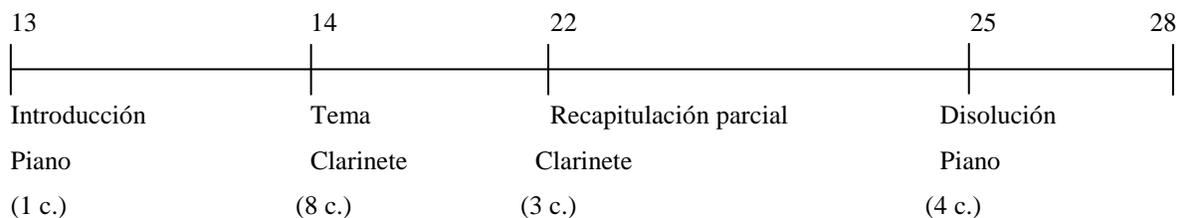
Gráfica N° 8: Fluctuaciones del tiempo en el segundo movimiento.

Podemos ver, en la gráfica anterior, la manera en que las fluctuaciones agógicas, en este movimiento, delimitan claramente la forma por medio de la utilización de diferentes indicaciones de *tempo* para cada sección. La primera, un *adagio*, se mantiene estable las dos veces que es presentada, mientras que la segunda, que ostenta la indicación *più mosso*, aprovecha dos *ritardandi* para delimitar tanto su fraseo, como la transición hacia la recapitulación. La estructura de la sección A, reproducida en la gráfica N° 9, nos muestra una melodía presentada inicialmente por el clarinete y posteriormente por el piano luego de intercambiar voces, entrecruzada por dos breves interpolaciones, una que funge como introducción y otra como puente. Aquí, a través de la utilización de materiales secundarios derivados del tejido contrapuntístico, se logra articular el discurso de manera pausada, sin perder la continuidad.



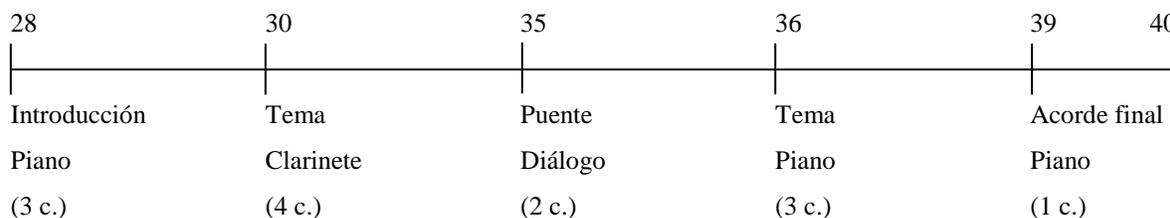
Gráfica N° 9: Estructura de la sección A del segundo movimiento.

La sección B, mayor en longitud que la A, presenta también una única melodía enmarcada, al comienzo y al final, por intervenciones del piano en donde, usando un mismo diseño de acompañamiento para toda la sección, la introduce y le da conclusión en la tonalidad de Sib mayor.



Gráfica N° 10: Estructura de la sección B del segundo movimiento.

La reexposición de la sección A, idéntica en todos sus elementos, presenta como única característica adicional la inclusión del acorde final.



Gráfica N° 11: Estructura de la sección A' del segundo movimiento.

En la siguiente gráfica podemos apreciar la estructura del movimiento completo, la cual pone de manifiesto su equilibrio formal alcanzado, en parte, gracias a la equivalencia de las secciones A y A', las cuales cercan a la sección intermedia (B) que se distingue por tener un *tempo* diferente, así como una mayor actividad e intensidad en sus elementos constitutivos.



Gráfica N° 12: Estructura del segundo movimiento.

Este *adagio* se enmarca dentro de la sonata como el enlace apacible entre los enérgicos primero y tercer tiempos. Brinda, a la vez, un espacio de introspección y lirismo que le dan a la obra un nivel de contraste que se hace imprescindible para lograr equilibrio y variedad.

2.1.3 Allegro scherzando.

El tercer tiempo, el más breve de la sonata, está estructurado en forma de *rondo*, en donde algunos de sus episodios recuerdan temas de los movimientos anteriores. Adopta su carácter principal del *ritornello*, el cual se presenta rítmico, enérgico y juguetón, y está formado por una melodía en el registro agudo del clarinete acompañada por dos líneas bien definidas del piano que por momentos se intercambian: una de acordes en ritmo de negras, y otra en intervalos de octavas sincopadas en ritmo de semicorchea y corchea con puntillo.

El piano abre con un solo en matiz *forte*, en los que presenta su acompañamiento, creando, así, la atmósfera apropiada y la expectativa necesaria para la entrada del clarinete que aparece solo hasta el compás 10 con anacrusa. A partir de este momento, el piano disminuye su nivel dinámico, de *forte* a *mezzoforte*, permitiendo que la melodía, en un carácter más lírico, se posicione en la escena, al tiempo que con sus frecuentes intercambios de voces coadyuva a evidenciar el fraseo. El *ritornello* concluye con una recapitulación abreviada que incluye la introducción del piano y la primera frase del clarinete.

The image shows a musical score for the third movement, 'Allegro scherzando'. The score is in 3/4 time and features a clarinet melody and piano accompaniment. The piano part consists of two lines: one with chords in a 2/4 rhythm and another with octaves in a 3/4 rhythm. The clarinet part is melodic and rhythmic. The score is divided into three sections: a large section at the top and two smaller sections below it.

Imagen N° 15: Fragmentos del *ritornello* del tercer movimiento.

El primer episodio inicia de tal manera que pareciera que el clarinete continúa la melodía del *ritornello*, mientras que el piano cambia el diseño de su acompañamiento. Esta situación, que permite que el empalme de las dos partes se lleve a cabo de una forma casi imperceptible, se mantiene por cuatro compases más, para luego proseguir con el piano solo por lo que resta de esta breve sección. Además de lo referido anteriormente, el hecho de que tanto las dinámicas como la instrumentación conformen un *decrescendo* hacia el final de la sección, permiten conjeturar acerca de su función dentro del movimiento, más encaminada a servir como un puente destinado a preparar la reexposición del *ritornello*, que como episodio independiente.



Imagen N° 16: Fragmentos del primer episodio del tercer movimiento.

En el compás 41, luego de un *rallentando*, tiene lugar una nueva aparición del *ritornello* que, en esta ocasión, se presenta abreviado a su primera frase, que está franqueada tanto al inicio como al final por intervenciones del piano solo.

A continuación, sin mediación alguna, desembocamos en una sección que contiene una sucesión de tres episodios continuos antes de que vuelva a aparecer el *ritornello* por última vez. El primero de ellos, que corresponde al segundo del movimiento, inicia con una serie de acordes del piano de contorno descendente en un matiz *forte* que conducen a un acorde de Sib mayor con séptima y novena, que se mantiene por varios compases. El clarinete, por su parte, expone una serie de ágiles arpeggios que se unen, al final de la frase, al *decrescendo* que se da en el piano de forma natural al mantener el acorde por varios compases, culminando juntos en *pianissimo*. La sección prosigue con una frase compuesta

de sonidos largos en ambos instrumentos en un *tempo* más lento, marcado con la indicación *meno mosso*, que finaliza con una fermata.



Imagen N° 17: Fragmentos del segundo episodio del tercer movimiento.

El tercer episodio corresponde a un *fugato* que tiene por sujeto el inicio del tema de la sección A del segundo movimiento tal y como lo podemos apreciar en la siguiente gráfica en donde comparamos las dos líneas del clarinete:

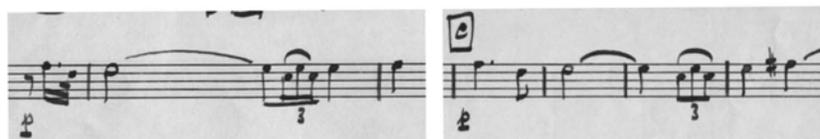


Imagen N° 18: Comparación entre el inicio del tema de la sección A del segundo movimiento y el sujeto del *fugato* del tercer episodio del tercer movimiento.

Tal y como lo apreciamos en la imagen anterior, el sujeto del *fugato* rememora tanto la altura de las notas como la dinámica *piano* del segundo movimiento. Inicialmente es expuesto por el clarinete y replicado tres veces más por el piano de la siguiente manera: respuesta a intervalo de cuarta descendente, nuevamente el sujeto y una vez más la respuesta, ambos a la octava inferior.

Una breve progresión que concluye en *fortissimo* sirve de puente para enlazar la exposición del *fugato* con un *stretto* en donde las cuatro voces aparecen en la misma disposición ya presentada.

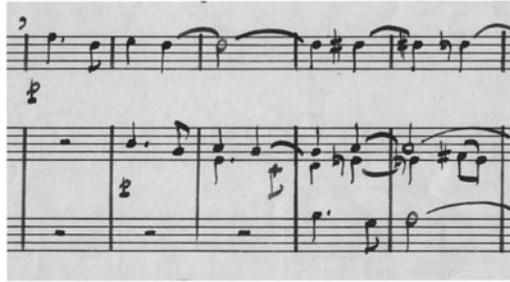


Imagen N° 19: *Stretto* del *fugato* del tercer episodio del tercer movimiento.

El cuarto y último episodio del *rondo*, que rememora el segundo tema del primer movimiento, es encadenado sutilmente al episodio anterior mediante la inclusión de dos corcheas que anticipan el acompañamiento del piano originalmente utilizado. Apenas un cuarto después, el clarinete establece un breve diálogo fundado en el intercambio de materiales.

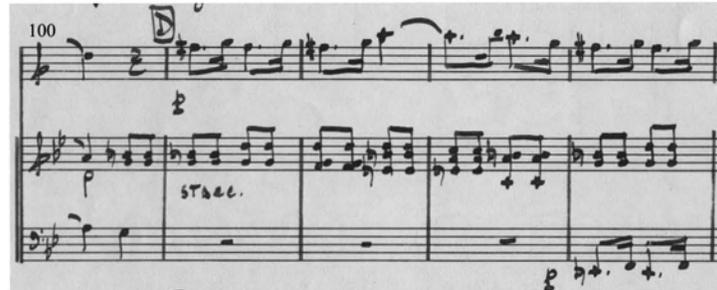


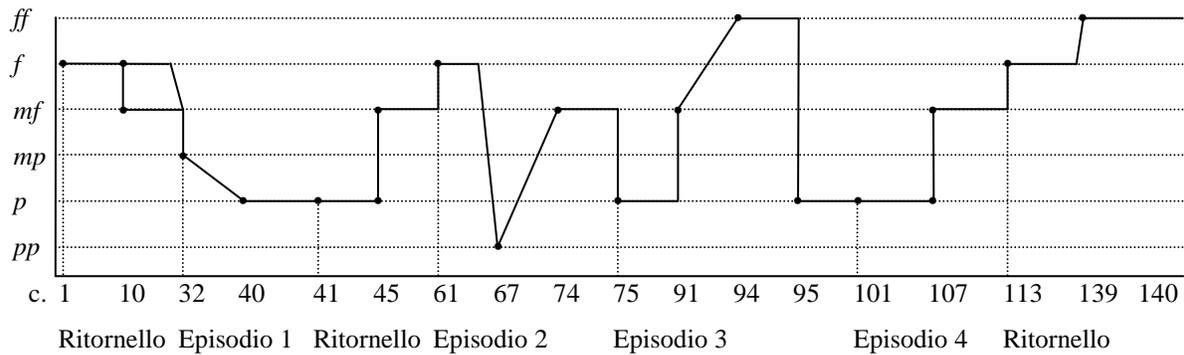
Imagen N° 20: Fragmento del cuarto episodio del tercer movimiento.

Tras una breve pausa, luego de la cita proveniente del primer movimiento, aparece de nuevo el *ritornello* en toda su extensión y en un *tempo* decididamente más rápido, indicado en la partitura como *a tempo primo più vivo*. El movimiento concluye en su carácter inicial con unos rápidos arpeggios ascendentes del piano que nos conducen al acorde final de Sib mayor.



Imagen N° 21: Final del tercer movimiento.

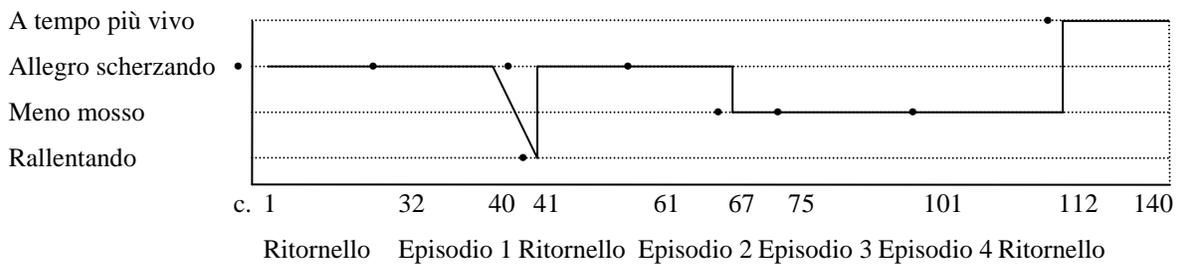
Exponemos a continuación el mapa dinámico del movimiento, el cual nos permite develar la manera en que los matices construyen su discurso, al tiempo que observamos cómo se integran y contribuyen a la forma.



Gráfica N° 13: Dinámicas del tercer movimiento.

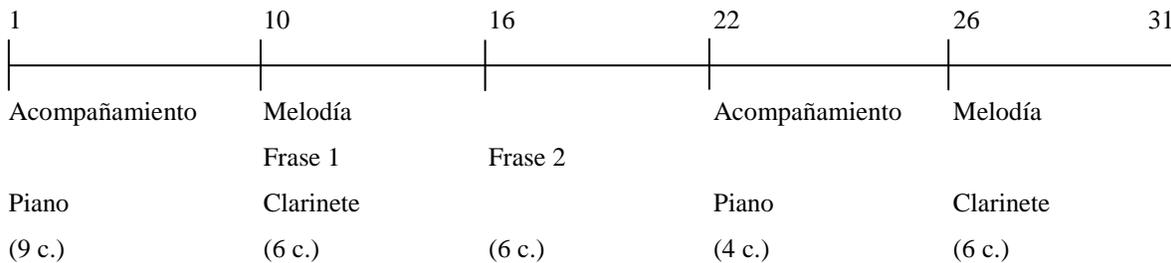
En la anterior gráfica podemos observar cómo el compositor le imprime variedad al movimiento al presentar cada vez el *ritornello* en un matiz diferente, además de abreviarlo en algunas ocasiones como ya lo habíamos mencionado. La primera vez que éste aparece, la dinámica predominante es la de *forte*, al tiempo que utiliza dinámicas diferenciadas para ambos instrumentos, jerarquizando, de esta manera, los roles de cada uno en función de la textura monódica. Los episodios, por su parte, diversos en su contorno dinámico, presentan pronunciados contrastes. Uno de ellos, de gran efecto al escucha, tiene lugar entre los

compases 66 y 67 en donde se pasa, de manera súbita, de *forte* a *pianissimo*. El tercer episodio, que inicia en matiz *piano*, contiene uno de los puntos más altos del movimiento al alcanzar el *fortissimo* en el compás 94. Este nivel, que sólo se volverá a escuchar al final de la obra, antecede a otro claroscuro, luego de una breve respiración en el compás 95, inicio del *stretto*, al pasar inesperadamente a *piano*. El cuarto episodio, de dinámicas claramente escalonadas, prepara la última aparición del *ritornello*, esta vez en *forte* y *fortissimo*, para concluir la sonata de manera impetuosa y enérgica.



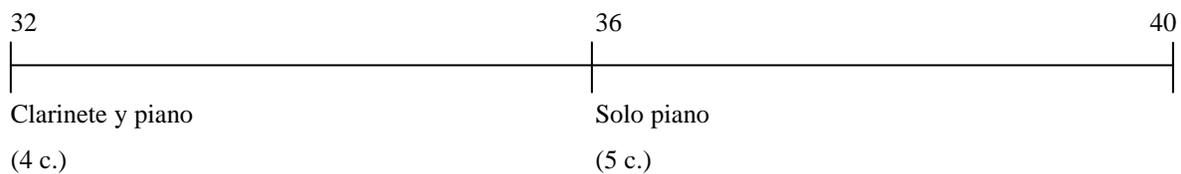
Gráfica N° 14: Fluctuaciones del tiempo en el tercer movimiento.

La gráfica 14 nos muestra un tempo estable para las dos primeras apariciones del *ritornello* y un incremento en la última. Por su parte, el primer episodio, que también se enmarca dentro del estable *allegro scherzando*, prepara la recapitulación del compás 41 con un *rallentando*. En el segundo episodio se modifica el *tempo*, a *meno mosso*, variación que se mantendrá durante los dos episodios siguientes. Este cambio resulta congruente con el carácter de los temas citados en estas secciones procedentes de movimientos anteriores.



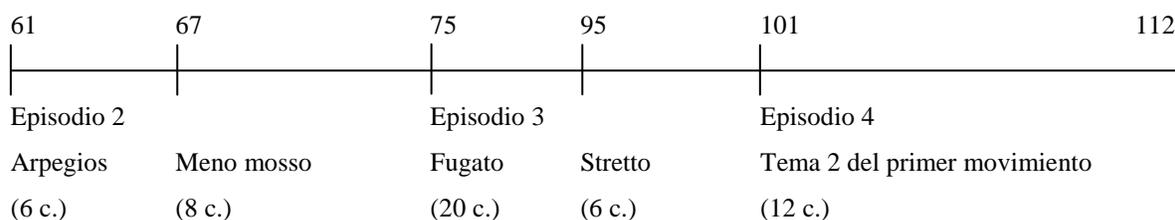
Gráfica N° 15: Estructura del *ritornello* del tercer movimiento.

El *ritornello*, tal y como se aprecia en la anterior gráfica, inicia con una introducción del piano construida sobre la figuración que usará posteriormente para acompañar al clarinete en un tema que presenta dos frases simétricas. Todo esto se repite, inmediatamente, de manera abreviada reduciendo a la mitad cada una de las subsecciones. Variaciones similares en la longitud de las intervenciones del piano solo u omisión de las repeticiones serán de uso común en las sucesivas apariciones, no obstante, en todas sus intervenciones su tema aparecerá completo.



Gráfica N° 16: Estructura del primer episodio del tercer movimiento.

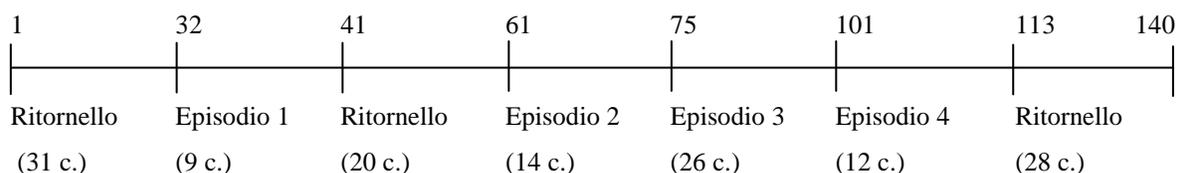
El primer episodio, simple en su estructura, consta de dos partes en donde la diferencia entre ellas radica en la instrumentación que silencia al clarinete en su segundo fragmento, mientras que el piano se mantiene constante en su diseño que incluye, por única vez en todo el movimiento, figuras de tresillo de semicorcheas.



Gráfica N° 17: Estructura de los episodios segundo, tercero y cuarto del tercer movimiento.

El segundo episodio, notoriamente seccionado por el cambio de *tempo*, cumple dentro de la forma una función de transición hacia las dos breves recapitulaciones en un carácter más tranquilo. El tercero se estructura, de la misma manera, en dos partes: el *fugato* a cuatro voces y el *stretto* que en pocos compases comprime lo acaecido

previamente. El último de los cuatro episodios es una rememoración del segundo tema del primer movimiento en toda su extensión original, tal y como aparece en la reexposición, agregándole solamente un acorde final de Mi menor.



Gráfica N° 18: Estructura del tercer movimiento.

La estructura del tercer movimiento, como lo podemos observar en la gráfica N° 18, revela la forma característica del *rondo* A-B-A-C-A, en donde la sección C se subdivide en tres episodios elaborados con diferentes materiales que, en gran medida, están tomados de movimientos anteriores. Gracias a esto, cumple una función dentro de la obra a manera de corolario y, aunque es el más breve de los tres, es el que ostenta la mayor diversidad temática. Su carácter divertido y jocosos constituye, además, un efectivo final que se equilibra con el primer movimiento, enmarcando el momento de intimidad alcanzado en el segundo.

2.2 Recomendaciones interpretativas

A continuación procederemos a enunciar una serie de recomendaciones interpretativas que surgen de la valoración de la información recabada en el análisis previamente realizado. Estas sugerencias se enfocarán básicamente en tres aspectos diferentes relacionados con la ejecución de la pieza: el primero de ellos, el estilo compositivo, pretende develar aquellos rasgos característicos de la obra que le confieren unicidad y le asignan un lugar dentro de la producción del compositor, los cuales condicionarán de manera directa la toma de decisiones por parte de los intérpretes. De la misma manera, se buscará en la medida de lo posible, inscribir la obra dentro de un contexto más amplio que tenga en cuenta las tendencias, escuelas y corrientes de su época.

El crecimiento formal, nuestro segundo aspecto a considerar en las recomendaciones, también permite individualizar la obra en cuanto que ella presenta en su estructura un desarrollo propio de los elementos que la constituyen. De la interacción de estos, en sus diferentes ritmos y dinámicas, se desprende una curva de actividad combinada que determina los lugares de mayor intensidad, clímax, así como los momentos de distensión y reposo. Lo anterior con el propósito de brindar al intérprete un plano que le permita dar interés y variedad a su discurso en congruencia con la estructura de la obra.

El último de ellos tiene que ver con consideraciones técnicas propias de cada instrumento que inciden directamente en el producto sonoro derivado de la ejecución. Entre los elementos más relevantes de esta categoría podemos mencionar las digitaciones particulares o técnicas extendidas en el clarinete que, al salirse de lo común, necesitan ser explicadas. De igual manera, revisaremos algunos pasajes en donde, si bien no requieren de ninguna técnica especial o novedosa, al examinarlos encontramos alguna sugerencia que facilita su ejecución.

2.2.1 Estilo compositivo

El estilo de corte neoclásico que detenta la *Sonata para Clarinete y Piano* constituye una de las múltiples facetas que caracterizan la obra ecléctica de Fabio González Zuleta. La utilización de la forma sonata, el lenguaje tonal, el empleo de la técnica contrapuntística y la distribución de tempos característica de la sonata clásica difieren ampliamente de otras obras del autor datadas de los mismos años, en las cuales, hace uso del serialismo, la dodecafonía y los medios electrónicos.

La variedad y aplicación indistinta de diversas técnicas de escritura, marca en este compositor un rasgo característico que evidencia una personalidad singular abierta a la experimentación y lo distingue de sus contemporáneos. Dentro de sus obras que conceden al clarinete un rol protagónico, la *Sonata* y su *Quinteto Abstracto*, escritas a escasa distancia de un año, el tratamiento que le da al instrumento es totalmente diferente. Lo anterior se ejemplifica en la *Sonata* en la selección de los registros, siempre tendientes al agudo, y en el carácter *cantabile* de sus líneas que exacerban el perfil de solista asignado al instrumento.

La no inclusión de materiales derivados del folklore, práctica común de gran aceptación en su época, establecen otro rasgo singular de su trabajo que se resiste a la inscripción en una corriente o escuela particular. El estilo compositivo manifiesto en esta sonata viene, naturalmente, a enriquecer el crisol creativo de este compositor que con su obra marcó derroteros que aún hoy se toman como puntos de referencia obligados para las nuevas generaciones de compositores en Colombia que se interesan en la escritura para clarinete.

2.2.2 Crecimiento formal

En el primer movimiento de la obra la actividad de los elementos se corresponde con la estructura, de tal manera que las secciones están demarcadas por cambios de diversa índole que ayudan al auditor a develar su arquitectura. Los dos temas de la exposición se

diferencian, además del convencional contraste temático, por la distinta textura, contrapuntística y monódica respectivamente, además de que el primero se presenta en *forte* y el segundo en *piano*. De igual manera, en el segundo movimiento, los dos temas empleados se diferencian en su textura y sobre todo por tener tempos diferentes: la sección central se indica en la partitura como *Più mosso*. El tercero, por su parte, contrasta las tres apariciones del *ritornello* con episodios que, en su mayoría, utilizan materiales provenientes de movimientos anteriores, además de presentarlos en un *tempo meno mosso*.

Teniendo en cuenta que los cambios en la textura se constituyen como factores de capital relevancia para la variedad de la obra, así como para la estructuración de la forma, se deberá tener en cuenta que éstos implican una concepción diferente del balance del conjunto. De un lado, en la escritura contrapuntística se neutraliza, de cierta manera, la preponderancia de la voz superior, casi en todo momento asignada al clarinete, mientras que por otro, en las secciones monódicas el piano asume una función de acompañamiento.

El carácter de la sonata está en gran medida determinado por la selección de tempos que, aunque presentan matices al interior de cada movimiento, permiten construir una línea de tensión que inicia impetuosa en el primero, se sosiega en el segundo y se intensifica en el tercero. Sin embargo, las diferencias en el carácter de cada tiempo, consienten también que la expresividad y el interés de cada uno se sustenten en diversos factores. El primer tiempo, por ejemplo, resulta atractivo en cuanto a su arquitectura formal y su energía proveniente del ritmo. El segundo, por su parte, seduce con su intimidad y transparencia en la textura, enmarcadas en una sintaxis que brinda suficiente espacio para la meditación y la introspección. En el tercero, la obra finaliza con un toque optimista y juguetón, en donde también resulta interesante la manera en que inserta remembranzas de los movimientos previos.

Los puntos de mayor intensidad se encuentran, por lo general, hacia el final de las secciones centrales justo antes de la reexposición. En el primer movimiento, el clímax se sitúa al final del desarrollo y está determinado por el incremento de la actividad rítmica y dinámica que coinciden, a su vez, con los puntos más agudos en ambos instrumentos. En el segundo movimiento, por su parte, lo ubicamos en la sección central en donde está evidenciado por la selección de registros más agudos y el matiz más fuerte. Su preparación

se realiza por medio de una serie de dinámicas escalonadas en una línea melódica de contorno ascendente y un *crescendo*. En el tercero se ubica al final, de tal manera que funciona como clímax del movimiento, y como final culminante de la obra.

Lo anterior nos permite configurar un mapa, por así decirlo, en donde podemos tener una visión más completa de la pieza, permitiéndonos en todo momento de la ejecución cuidar que la direccionalidad y los niveles de intensidad del fraseo estén en función de la forma. De esta manera, podremos cohesionar el discurso de nuestra interpretación, la cual se verá enriquecida en la medida en que los dos instrumentistas encaminen sus esfuerzos en la misma dirección.

2.2.3 Consideraciones técnicas

Dado que la *Sonata* se presenta hartamente convencional, tanto en la notación como en el uso de la paleta de recursos que posee el clarinete, las consideraciones técnicas se circunscribirán a sugerir algunas posiciones que puedan facilitar la ejecución de pasajes difíciles, así como digitaciones alternas que permitan mejorar la afinación de ciertas notas en particular.

En el primer movimiento, el primer tema culmina con la nota Fa⁵, la cual con frecuencia resulta inestable en sonidos de duración prolongada. La posición que resulta más efectiva en este caso es la siguiente:



Imagen N° 22: Posición sugerida para la nota Fa⁵ en el final del primer tema del primer movimiento.

En el compás 46, siempre en el primer movimiento, no encontramos una dificultad significativa para la ejecución de la secuencia de notas que allí aparece. Sin embargo, proponemos reemplazar las posiciones convencionales de las notas La^{#4} y Fa^{#4} con el propósito de facilitar el pasaje en búsqueda de una mayor fluidez:

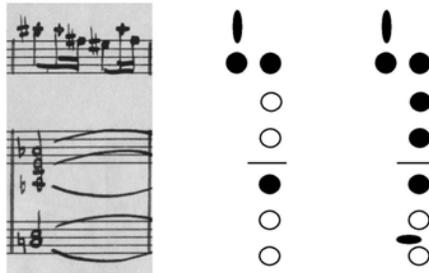


Imagen N° 23: Posiciones sugeridas para las notas La^{#4} y Fa^{#4} en el compás 46 del primer movimiento.

La secuencia de posiciones para las notas del compás 87 presenta un nivel de dificultad propio del registro agudo. Para simplificarla, al tiempo que optimizamos el *legato*, sugerimos las siguientes digitaciones para las notas Sol⁵ y Re^{#5}:

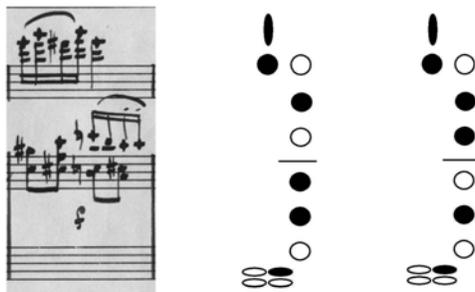


Imagen N° 24: Digitaciones sugeridas para las notas Sol⁵ y Re^{#5} en el compás 87 del primer movimiento.

En el final del primer movimiento encontramos, como ya lo habíamos anotado, la posibilidad de escoger entre dos notas que armonicen con el acorde de Sib mayor que toca el piano. En este bicordio, antecedido en la línea del clarinete por la novena de dominante sobre el arpeggio de dominante en el piano, la nota superior corresponde a la tónica del acorde, mientras que la inferior a la quinta. Consideramos que la conducción tradicional de

las voces sugiere que sea Sol³ la opción más adecuada. Esta nota, que usualmente se ejecuta sin la intervención de los dedos del intérprete tiende a tener una afinación alta, por lo que proponemos una posición alterna que permita subsanar la deficiencia:



Imagen N° 25: Posición alterna sugerida para la notas Sol³ en el final del primer movimiento.

En el tercer movimiento, compás 12, el *ritornello* presenta la sucesión de notas Mib⁵ Do#⁴, la cual, usando las posiciones habituales, presenta un salto incómodo en el dedo anular de la mano derecha. Lo anterior se puede remediar con la utilización de las siguientes digitaciones:



Imagen N° 26: Secuencia de digitaciones sugerida para la notas Mib⁵ y Do#⁴ en el *ritornello* del tercer movimiento.

En términos generales la *Sonata* de González Zuleta no presenta retos significativos a nivel técnico para el clarinete, situación que permite dedicar una mayor proporción del esfuerzo invertido en el montaje a los aspectos interpretativos. No obstante, el resultado que

se consigue al ejecutarla en público es de gran eficacia en términos de lucimiento de los instrumentistas, al tiempo que el resultado sonoro se manifiesta altamente disfrutable para el público. Esto debido, en gran medida, a la transparencia de la textura, el tipo de escritura y la claridad formal manifiestas en todos sus movimientos. Estamos, sin lugar a dudas, ante una obra interesante tanto desde el punto de vista de su importancia histórica, como desde su esmerada factura lograda en términos de originalidad y riqueza de imaginación, equilibrio entre unidad y variedad, diversidad temática y coherencia entre la estructura y la forma.

CAPÍTULO III. Mario Gómez-Vignes: Sonatina para Clarinete y Piano (1966).

La *Sonatina para Clarinete y Piano* fue compuesta por Mario Gómez-Vignes gracias a la inquietud del clarinetista Pedro Nel Arango, integrante de la Orquesta Sinfónica de Antioquia y profesor de la Universidad de Antioquia, quien, entusiasmado al escuchar la *Sonata para Violín y Piano* del mismo compositor decide encargarle una pieza para su instrumento. En 1966 la nueva obra vio la luz y fue estrenada ese mismo año en la ciudad de Medellín por el destinatario en el clarinete y el autor al piano. Posteriormente, en el año 2000, fue publicada, en la misma ciudad, por Ediciones Musicales EAFIT.

3.1 Análisis.

La *Sonatina* está articulada en cuatro movimientos y una *cadenza*, los cuales se transcurren sin solución de continuidad y se relacionan entre sí en cuanto a su contenido motivico. En algunas ocasiones, esta interrelación se logra mediante la reutilización de materiales que, a su vez, se verán afectados por diversos procedimientos compositivos según las características del entorno. En otras, se trata de la cita de temas, o fragmentos de ellos, en un movimiento diferente al que originariamente pertenecen.

El tipo de escritura, por lo general contrapuntística, no escatima en su elaboración revelando meticulosidad en el desarrollo de los motivos, lo que genera que cada voz adquiera interés y autonomía. Esta independencia horizontal de las capas que conforman la densa e intrincada textura alcanza un alto nivel de relevancia, y se enmarca en un lenguaje armónico que se presenta preponderantemente pantonal. En cuanto al diseño de algunos acompañamientos del piano, así como de algunas líneas del clarinete, éstos acusan la utilización tanto de patrones rítmicos como de giros melódicos provenientes del folklore colombiano.

3.1.1 Allegro moderato e con brio.

El movimiento contiene dos temas contrastantes como es usual en la forma sonata de la cual deriva la sonatina. El primero de ellos da inicio a la pieza, con un solo del piano, de manera impetuosa siendo retomado por el clarinete apenas dos compases después. Su carácter enérgico deriva de su densa textura en donde las diferentes voces mantienen una vehemente actividad rítmica caracterizada por el uso de notas en valores breves, así como del matiz *forte* que se exagera gracias a la amplitud de tesituras usadas en ambos instrumentos.



Imagen N° 27: Fragmento de la exposición del primer tema del primer movimiento.

El final de la exposición del primer tema se encadena al episodio que le sigue por medio de un intempestivo *sforzando* en el piano que funge como final e inicio al mismo tiempo. Esta nueva sección despliega un denso entramado contrapuntístico que desarrolla motivos derivados del tema precedente. Se caracteriza, además, por el uso de articulaciones diferenciadas para ambos instrumentos, en concordancia con el tipo de escritura que privilegia la independencia de las voces.



Imagen N° 28: Episodio en donde se desarrollan motivos del primer tema del primer movimiento.

Tal y como se puede apreciar en la imagen anterior, el *sforzando* que marca el inicio de este episodio articula, a su vez, los dos diseños de contornos idénticos de la duración de

dos compases, que parten de un matiz *piano* para luego crecer en intensidad. El segundo de estos *crescendi* nos conduce a una sección en donde las dinámicas fuertes, la creciente intensidad de las frases y la selección de registros agudos en el clarinete configuran el clímax del movimiento, el cual se ubica justo antes de la aparición del segundo tema. Una vez alcanzado el *fortissimo*, nivel dinámico más alto del movimiento, se produce de manera sorpresiva un contraste, a la manera de un eco, que, ayudado por el *poco ritardando*, prepara la entrada del segundo tema, tal y como se aprecia en la siguiente imagen:



Imagen N° 29: Clímax del primer movimiento.

El segundo tema presenta una escritura monódica con la melodía asignada al clarinete sobre un acompañamiento del piano en donde ambas manos trabajan, de maneras diferentes, un diseño semejante a un *bajo de Alberti*¹¹.



Imagen N° 30: Fragmentos de la exposición del segundo tema del primer movimiento.

¹¹ Bajo de Alberti es un acompañamiento armónico constituido por la nota del bajo seguida por las notas del acorde quebrado. En particular en los instrumentos de teclado este es asignado a la mano izquierda (*Enciclopedia della música*. Milano: Garzanti Editore, 1996) (Traducción: Javier Vinasco).

En la armonía, claramente expresada mediante los arpeggios, los cambios sobrevienen en diferentes momentos en cada una de las manos del piano, de tal manera que la mano izquierda ostenta una mayor actividad que la derecha. Este diferente ritmo armónico se suma a la notoria superposición de tonalidades, la cual se constituye en elemento característico del lenguaje de la *Sonatina* y, por consiguiente, factor determinante de su expresividad en el sentido que se identifica con una estética en particular, el neoclasicismo, que utiliza este recurso técnico como una manera de expandir los límites armónicos del discurso simplemente tonal contribuyendo, además, a lograr una mayor independencia de las voces en un tipo de escritura que se presenta principalmente contrapuntística. La dinámica, por su parte, es *piano* y nuevamente los *sforzandi* ayudan a delimitar las frases que, en su mayoría, están construidas de forma simétrica.

La parte que viene a continuación desarrolla elementos del segundo tema y ostenta un fraseo dinámico muy similar al episodio anterior. Sin embargo, al comparar las dos secciones, encontramos que ésta última muestra alcances menos ambiciosos en cuanto a sus dimensiones y al nivel de los matices utilizados alcanzando el *forte* más no el *fortissimo*. De la misma manera, encontramos de nuevo el contraste dinámico que, acompañado del *ritardando*, evidencia la arquitectura formal de la pieza.



Imagen N° 31: Episodio en donde se desarrollan motivos del segundo tema del primer movimiento.

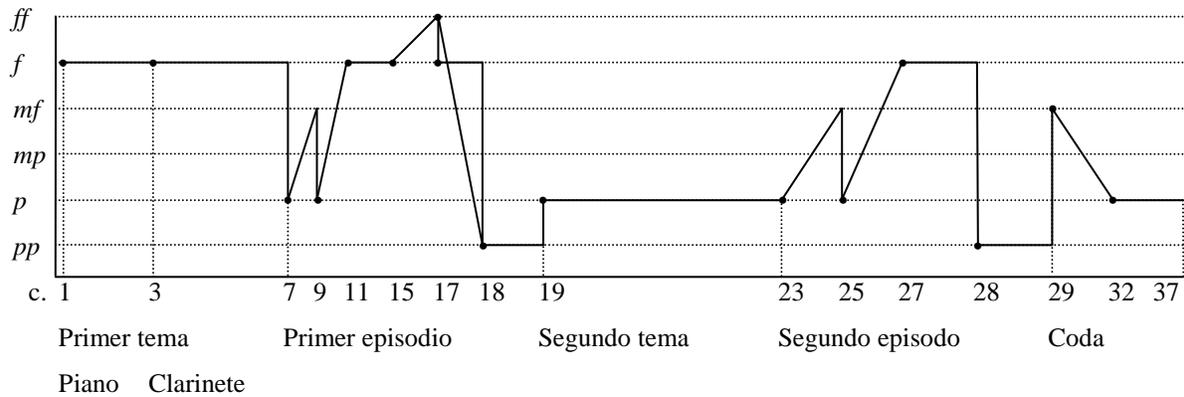
Una vez retomado el *tempo primo* en el compás 29 inicia una coda que conecta los dos primeros movimientos de la obra. Ésta se compone de la reiteración de un motivo que se desarrollará posteriormente en el segundo movimiento, sobre acordes del piano en ritmo

de blancas que nos conducen a una zona de estabilidad bitonal, en la que iniciará el segundo movimiento.



Imagen N° 32: Fragmento de la coda del primer movimiento.

En la siguiente gráfica veremos el comportamiento de las dinámicas con el propósito de establecer la manera en que las tendencias observadas configuran y se integran a la forma del movimiento.

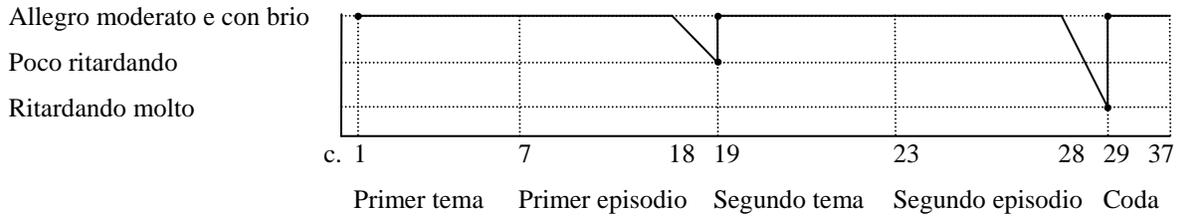


Gráfica N° 19: Dinámicas del primer movimiento.

Como se aprecia en la anterior gráfica, cada uno de los dos temas que conforman este movimiento se muestran estables en sus dinámicas contrastantes. La mayor actividad, por ende, se encuentra en los episodios que comparten una línea de crecimiento casi idéntica diferenciada únicamente por la ausencia del *fortissimo* en el segundo de ellos. La

coda, por su parte, prepara la entrada del segundo movimiento por medio de un *diminuendo* que conduce a *piano*.

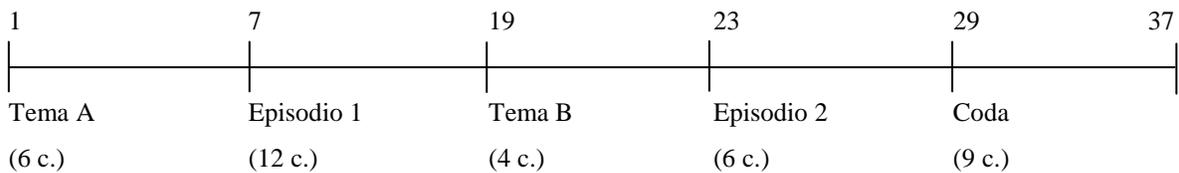
A continuación ejemplificaremos, por medio de una gráfica, las fluctuaciones del tiempo para este primer movimiento:



Gráfica N° 20: Fluctuaciones del tiempo en el primer movimiento.

Observando la gráfica precedente podemos advertir la manera en que las dos únicas fluctuaciones en el *tempo* en todo el movimiento se ubican en los principales puntos de articulación de la estructura, es decir, delimitan los dos temas y anuncian con mayor vehemencia la coda que, a su vez, da paso al segundo movimiento.

Una vez observados los anteriores aspectos, podemos formular la estructura del movimiento que revela, como es de esperarse en una sonatina, un nivel de complejidad que no requiere de la segmentación minuciosa de la forma sonata.



Gráfica N° 21: Estructura del primer movimiento.

Al ver la gráfica que refleja la estructura del movimiento notamos con mayor claridad aspectos ya señalados, como son la diferencia entre los dos episodios en términos de crecimiento formal debido, en parte, a sus disímiles duraciones. Igualmente advertimos

la atípica extensión de la *coda*, si consideramos las dimensiones de las demás secciones, que funciona al mismo tiempo como conclusión del *Allegro* y transición hacia el *Andante*.

En este movimiento se establece, para toda la obra, el lenguaje en términos de tipo de escritura, manejo de los instrumentos y niveles de intensidad expresiva realzando, para ello, los aspectos que contribuyen de manera más significativa a la forma. Estos elementos son el ritmo, los niveles dinámicos, la jerarquización de las voces de acuerdo al tejido y la interrelación motívica considerada tanto en sentido horizontal como vertical.

3.1.2 *Andante assai moderato*.

El segundo movimiento, en un tempo decididamente más lento que el primero, presenta un único tema de la duración de 10 compases, el cual es presentado íntegramente por el clarinete sobre un acompañamiento del piano basado en un bicordio de la mano izquierda, por lo general un intervalo de quinta de la duración de todo el compás, y un fluido arpeggio ascendente en la derecha en ritmo de fusas. Sus dos frases asimétricas, de seis y cuatro compases respectivamente, más que contener líneas melódicas de largo alcance, se componen de pequeños motivos que se desarrollan y repiten en diferentes entornos armónicos o registros de los instrumentos.



Imagen N° 33: Fragmento de la exposición del segundo movimiento.

El carácter, indicado en la partitura como *mesto*, se revela triste y melancólico manteniéndose inmutable hasta el final del movimiento. Las dinámicas, por su parte, aparecen diferenciadas para cada instrumento poniendo en relieve la melodía.

Una vez expuesto el tema, las voces se invierten para volverlo a presentar en toda su extensión por parte del piano a la octava superior. El clarinete, entre tanto, acompaña con arpeggios en ritmo de semicorcheas, los cuales, en algunos momentos, coinciden con la melodía del piano reforzándola y dándole nuevo impulso. Más adelante, en la segunda frase, el clarinete reemplaza los intervalos de octava por *glissandi*, tanto ascendentes como descendentes, en intervalos no mayores a la quinta justa.



Imagen N° 34: Exposición por parte del piano en el segundo movimiento.

En el compás 59 aparece de nuevo el tema, esta vez expuesto con sujeto tácito, es decir, el tema, como tal, no está presente, aunque todos los elementos que componen la sección, que esta vez repite la primera frase y omite la segunda, actúan como si estuviese. Podemos apreciar esto en la siguiente imagen:



Imagen N° 35: Exposición del tema con sujeto tácito en el segundo movimiento.

Observamos el permanente intercambio de voces que, a su vez, demarca las dos frases de las que se compone este episodio. Cuando el motivo de negras es retomado por el clarinete, este las antecede por apoyaturas que dan una sensación de doble sonido, por lo general, en intervalos de séptima menor.

En el compás 71 inicia la última repetición del tema de diez compases, el cual es presentado por el piano sobre los diseños de acompañamiento de la sección inmediatamente anterior en matiz *forte*. Al incrementarse la densidad de la textura por cuenta de la aparición del tema tocado en octavas, tendencia creciente que se da con cada aparición del tema desde el inicio del movimiento, se alcanza el momento de mayor intensidad. Este se mantiene por espacio de los 6 compases de la primera frase, después de lo cual, la tensión irá decreciendo paulatinamente gracias al *diminuendo* que pone fin al movimiento.



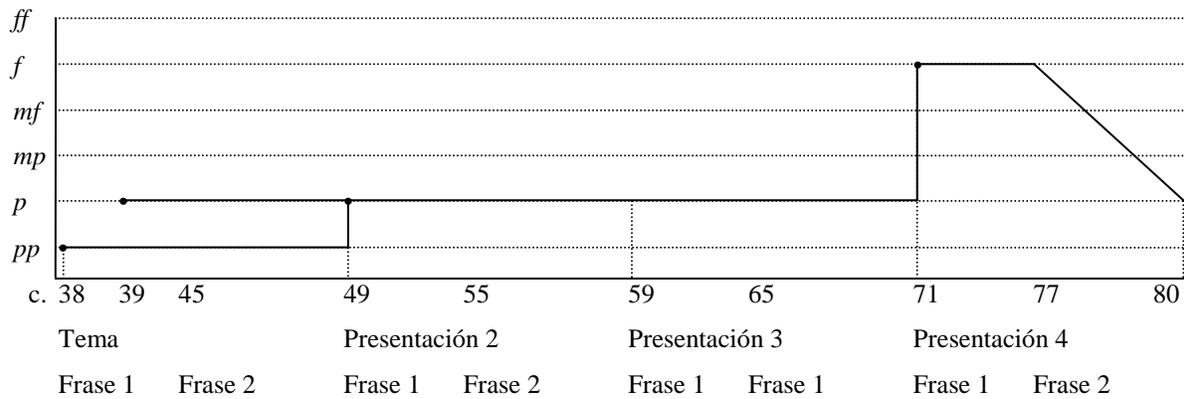
Imagen N° 36: Última aparición del tema en el segundo movimiento.

El final del movimiento consigue su sentido conclusivo por medio de la reiteración de motivos tanto en el tema como en el acompañamiento. El clarinete, al igual que en el final del movimiento anterior, anticipa elementos del tercer movimiento valiéndose de una hemiola con características métricas de un compás de cinco dieciseisavos en la métrica del movimiento a cuatro octavos.



Imagen N° 37: Final del segundo movimiento.

Procederemos ahora a representar de manera gráfica la manera en que el compositor utiliza las dinámicas en el movimiento:



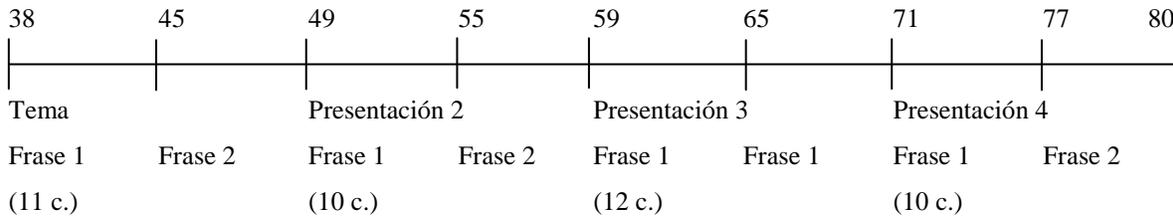
Gráfica N° 22: Dinámicas del segundo movimiento.

Aunque en la anterior gráfica se aprecie una impasible inactividad en los matices, esta primera percepción puede resultar engañosa. Existe, de hecho, un fraseo dinámico determinado por la variabilidad en la densidad de la textura, lo que la establece como uno de los principales elementos que determina los niveles de intensidad y tensión del discurso musical.

El *tempo*, sin embargo, sí aparece estático a lo largo de todo el movimiento, razón por la cual consideramos innecesario ejemplificarlo con una gráfica. En este caso el cambio de métrica y la equivalencia entre los valores rítmicos, que hace que la velocidad de la

pulsación se duplique, son los factores de cambio en los que se sustenta la variedad requerida para iniciar el tercer movimiento.

La estructura de este *andante*, así como la manera en que se combinan las frases al interior de cada reaparición del tema, sería la siguiente:



Gráfica N° 23: Estructura del segundo movimiento.

Como podemos notar en la anterior gráfica, este movimiento, que se revela simple desde el punto de vista estructural, básicamente consiste en la presentación del tema con tres subsiguientes repeticiones, en donde la tercera se diferencia de las demás al presentar solamente la primera de sus dos frases con repetición. En el ámbito de la obra completa, la cual se articula en cinco secciones claramente identificables, el segundo movimiento, al igual que la *cadenza*, crean amplios espacios que favorecen la asimilación en el auditor de la compacta estructura que en pocos compases presenta una complejidad formal de características similares a una sonata. Brindan, a su vez, la variedad necesaria para equilibrar la obra en términos de manejo de las tensiones al interpolar los movimientos rápidos con momentos de carácter menos enérgico que invitan a la introspección.

3.1.3 Allegretto con moto.

El tercer tiempo es introducido por una breve sección que, si bien ya está escrita a tres cuartos, se enlaza orgánicamente al final del segundo movimiento por medio de la equivalencia entre la semicorchea y la corchea, es decir, mantiene la velocidad de la pulsación a pesar del cambio de métrica. En su comienzo, el piano combina elementos del

movimiento anterior con otros del nuevo, introduciendo, en su mano izquierda, un breve inciso de tres corcheas que luego retomará el clarinete a la octava superior para dar inicio a su solo que, por medio de *un poco accelerando*, nos conducirá al nuevo *tempo: Allegretto con moto*.



Imagen N° 38: Fragmento de la introducción del tercer movimiento.

Después del solo del clarinete, que conduce al nuevo *tempo*, se estabilizan las fluctuaciones en la agógica revelando el carácter *grazioso*, tal y como está indicado en la partitura. El único tema del que consta el movimiento, es expuesto por el clarinete acusando una construcción basada principalmente en intervalos ascendentes de cuarta justa. Además, es acompañado por el piano con acordes que alternan figuraciones rítmicas propias de los compases de tres cuartos y seis octavos. Estos dos elementos mencionados han de adquirir suma importancia en la arquitectura del movimiento y determinarán, a su vez, algunas decisiones interpretativas de orden práctico, como ya lo veremos.



Imagen N° 39: Primer tema del tercer movimiento.

Como podemos apreciar en la imagen previa, el clarinete presenta una breve hemiola demarcada por medio de acentos que sugieren una métrica a dos cuartos. El piano, por su parte, antecede sus notas con apoyaturas breves que se ubican un tono por debajo de cada una de las notas que, obviando los silencios que las entrecortan, forman una línea melódica de contorno descendente-ascendente del ámbito de una tercera mayor. La presencia de nuevos elementos, que harán parte significativa de los desarrollos que vendrán a continuación, nos permite afirmar que todo el material sobre el que se edifica el movimiento está incluido en el tema.

El primer episodio, luego de la exposición del tema, inicia en el compás 96 con una línea del clarinete que desarrolla los ya mencionados intervallos de cuarta ascendente. El acompañamiento del piano, por su parte, presenta intervallos descendentes de segunda mayor enmarcados en figuraciones rítmicas propias del compás de seis octavos en contraposición con el claro tres cuartos del clarinete. Esta superposición de métricas y acentuaciones característica de gran variedad de ritmos latinoamericanos, tiene su origen, evidente en las figuras de la mano izquierda del piano en el pasillo¹² colombiano, el cual es muy popular en la región de Antioquia en la que residía el compositor al momento de escribir la obra.



Imagen N° 40: Primer episodio del tercer movimiento.

Luego de la sección anterior en la que son frecuentes los intercambios de materiales entre los instrumentos, los cuales son desarrollados de maneras siempre diferentes y

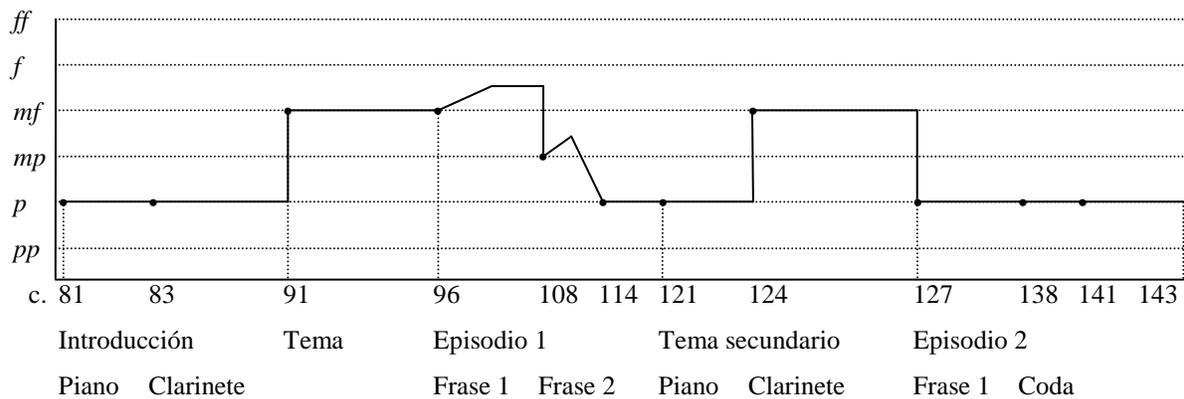
¹² El pasillo es un género de danza originario de la región andina colombiana ampliamente difundido en algunos de sus países vecinos, que deriva directamente del vals europeo y, como éste, se escribe a $\frac{3}{4}$.

novedosas, encontramos un momento de vacíos en la instrumentación en donde, por medio de solos de ambos instrumentos, se articula el desarrollo dando inicio a un nuevo episodio. Este inicia con lo que podría considerarse como un tema secundario por parte del piano sobre un trino del clarinete en el registro grave que, en realidad, se deriva de materiales ya presentados en el tema al inicio del movimiento. Esta idea es retomada por el clarinete quien la enlaza con otra serie de desarrollos motivicos que se extienden hasta el final del movimiento, el cual, culmina en una *coda* que sintetiza el carácter gracioso de este *allegretto*.



Imagen N° 41: Tema secundario del tercer movimiento.

A continuación presentamos, en la siguiente gráfica, el comportamiento de las dinámicas para este movimiento:

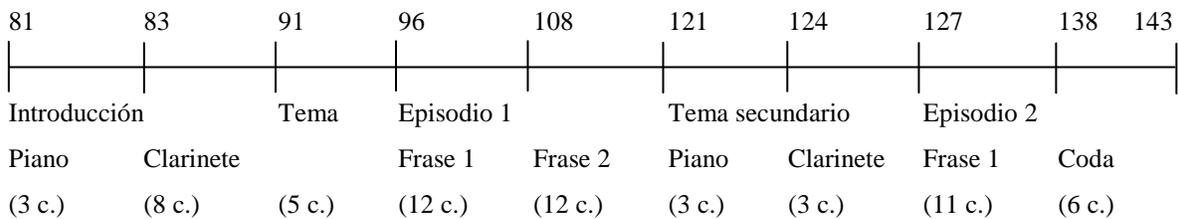


Gráfica N° 24: Dinámicas del tercer movimiento.

Observamos en la anterior gráfica que, en líneas generales, el movimiento se mueve dentro de un ámbito restringido de dinámicas con dos matices preponderantes: *piano* y *mezzoforte*. La sección que presenta la mayor actividad es el primer episodio, mientras que las demás partes de la estructura se revelan estáticas. De lo anterior podemos concluir que el mayor interés reside en la variedad rítmica, en gran medida responsable del carácter, así como en el tratamiento motívico que brinda la coherencia al movimiento.

La única variación en la agógica se presenta en la introducción en donde, como ya habíamos mencionado, el clarinete solo realiza un *accelerando* que tiene como propósito conducir gradualmente al nuevo *tempo*. Considerando lo anterior, hemos optado por prescindir de la gráfica correspondiente a las fluctuaciones del *tempo*, pues no la consideramos necesaria para ejemplificar lo expresado.

La estructura, por su parte, está construida por el tema, el cual es antecedido por una introducción, un tema secundario y dos secciones que desarrollan de diversas maneras los elementos presentados.



Gráfica N° 25: Estructura del tercer movimiento.

Observamos que los desarrollos constituyen la mayor parte del movimiento, característica del estilo compositivo de Gómez-Vignes, así como la disimilitud en las dimensiones de las diferentes secciones: de todas ellas solamente las dos frases del primer episodio se presentan simétricas. Podemos recuperar, a partir de estas consideraciones, la analogía existente entre las libertades que el autor se toma en su lenguaje armónico pantonal y las presentes en la arquitectura de sus frases.

Este *Allegro con moto* es, por otro lado, el que carga con la mayor influencia del folklore colombiano y, por la misma razón, el que ostenta el carácter más vinculado a la

danza en toda la sonata. Si bien, el uso, la cita o la elaboración de este tipo de materiales de origen popular no es una de las características frecuentes en la obra de Gómez-Vignes, su aparición tampoco es un evento advenedizo a su estilo compositivo. El propio autor hace mención a este aspecto en la reseña que de él hace Ana María Romano:

En cuanto a lo folclórico, no acostumbro a utilizar ni estilizar este tipo de temas... Yo soy latinoamericano, por lo tanto me expreso como lo que soy, sin buscar asumir poses ni actitudes postizas¹³.

De la anterior cita podemos inferir que la inclusión de elementos derivados del pasillo colombiano en este movimiento, obedece más a la forma de expresión del autor, que a un propósito de índole nacionalista. Nos remite a la idea de un imaginario colectivo del que lo folklórico y lo popular hacen parte inherente, siendo ineludible, como natural, su inclusión en las diferentes manifestaciones artísticas. Se trata, pues, de un lenguaje propio, más que apropiado que emerge ante las necesidades expresivas del compositor.

3.1.4 Cadenza.

Ubicada entre los tiempos tercero y cuarto, la *cadenza* es introducida y preparada por un solo del piano de la duración de dos compases que recapitula, en su *tempo* original, el inicio de la obra, es decir, el primer tema del primer movimiento. De igual manera, y como ya es habitual en todas las secciones transitorias entre movimientos, se introducen elementos que serán desarrollados en el último.

Las frases, claramente delimitadas por *fermatas*, presentan dimensiones que toman en consideración las respiraciones del instrumentista con el propósito de que sean ejecutadas con un solo aire y sin interrupciones. La primera de ellas, que inicia como el

¹³ Citado de la reseña publicada por Ana María Romano en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/gvignes/indice.htm>).

primer tema del primer movimiento de la sonatina, deriva rápidamente en amplios arpeggios de séptima disminuida que recorren un ámbito de más de dos octavas.



Imagen N° 42: Primera frase de la *cadenza*.

Las variaciones en la agógica, propias de una *cadenza*, no se hacen esperar en la segunda frase que contempla un *accelerando* al comienzo y un *ritardando* al final. En ella se empieza a perfilar el motivo del último movimiento que consiste en una figura rítmica compuesta por una corchea con puntillo, una semicorchea y una corchea, a la manera del pie dactílico¹⁴. El diseño, extremo en registros, se compone de dos escalas cromáticas: una descendente que comienza en la nota Sol⁵, que se alterna con una ascendente que parte de Fa#². Luego de repetir el diseño varias veces, las dos líneas se encuentran en la nota Fa#³, la cual es repetida hasta finalizar con un trino.



Imagen N° 43: Segunda frase de la *cadenza*.

Partiendo de la nota final de la anterior frase, da inicio la tercera que desarrolla el amplio salto, por lo general a intervalo de octava, presente en el primer tema del primer movimiento. Estos ascensos y descensos aparecen intercalados por rápidos pasajes de

¹⁴ Dáctilo: Pie de la poesía griega y latina, formado por una sílaba larga y dos breves, sobre el cual, en la teoría del siglo XIII, se basaba el tercer modo rítmico (metro dactílico: ♩) (*Enciclopedia della música*.

bordados cromáticos, aumentando de manera significativa la actividad rítmica. El incremento de pausas en el transcurrir musical, por otro lado, contribuyen a la direccionalidad del fraseo que, en este caso, las involucra como elemento de distensión.



Imagen N° 44: Tercera frase de la *cadenza*.

Retomando el característico tema inicial de la sonatina avanzamos hacia la cuarta frase que descompone el motivo hasta transformarlo en el ritmo que dará pie al cuarto movimiento. Los matices, en tanto, conforman una secuencia escalonada de trayectoria descendente.

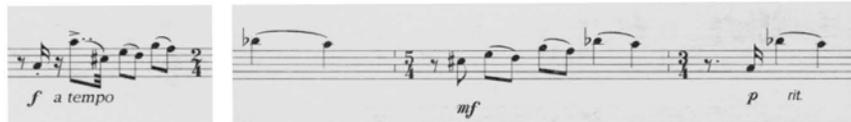


Imagen N° 45: Cuarta frase de la *cadenza*.

Después de un *ritardando* que articula el discurso musical, entramos en la quinta y última frase de la *cadenza* enteramente construida sobre el ritmo dactílico escrito en compás de seis octavos. En ella, a partir del compás 169, inicia un *accelerando* que nos conducirá al *tempo* del movimiento final.

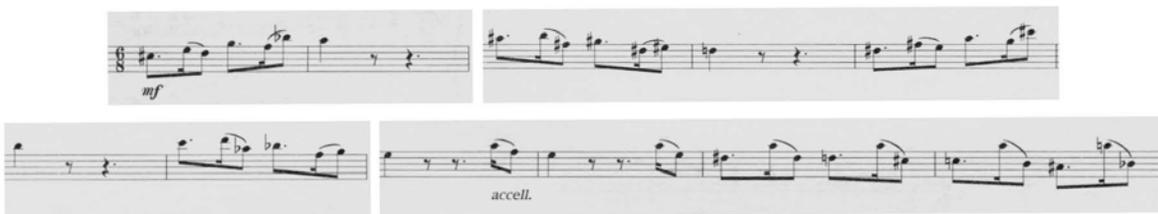
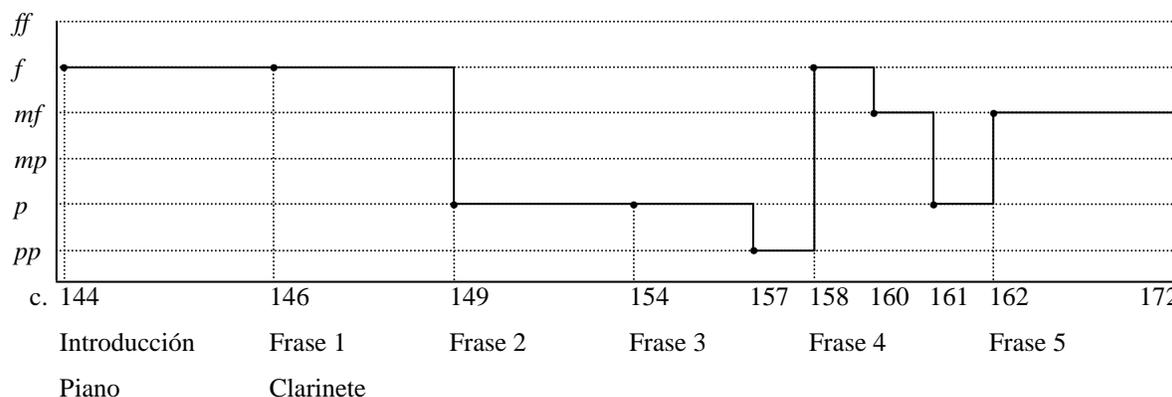


Imagen N° 46: Quinta frase de la *cadenza*.

Como se aprecia en la anterior imagen, no hay solución de continuidad entre el final de la *cadenza* y el último movimiento. Este último aprovecha el impulso generado por el *accelerando* estableciendo de manera imperceptible, si se quiere, el nuevo *tempo*.

Las dinámicas, elemento de capital importancia en la expresividad de esta sección, aparecen tal y como lo representamos en la siguiente gráfica:



Gráfica N° 26: Dinámicas de la *cadenza*.

Como podemos ver en la anterior gráfica, cada vez que aparece el motivo inicial del primer movimiento, se presenta en matiz *forte* manteniendo, de esta manera, su carácter energético original. Al centro de la sección encontramos las dinámicas más tenues, las cuales brindan un momento de tregua antes de emprender con nuevo ímpetu los episodios finales. Las dinámicas, siempre escalonadas, ostentan un ritmo de cambios que se compaginan con la estructura de la sección evidenciando, al mismo tiempo, el fraseo. La quinta frase, por su lado, se establece en un matiz *mezzoforte* que anticipa el nivel sonoro del cuarto movimiento.

Debido a la flexibilidad en la agógica, así como al hecho de que toda la sección, con excepción de la introducción, es interpretada por el clarinete solo, cuyo fraseo estará dirigido en función de las respiraciones y la intención de enfatizar aspectos particulares de índole musical o técnica, consideramos innecesario complementar lo previamente anotado con una gráfica que muestre las fluctuaciones del tiempo.

La estructura, por su parte, está conformada por una introducción y cinco frases del clarinete. Si bien no resulta muy preciso apreciar sus dimensiones expresadas en compases debido a su libertad métrica y rítmica, la gráfica que veremos a continuación nos puede dar una idea de su arquitectura y la relación entre sus partes que la componen.

144	146	149	154	158	162	172
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Introducción	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	
Piano	Clarinete					
(2 c.)	(3 c.)	(5 c.)	(4 c.)	(4 c.)	(11 c.)	

Gráfica N° 27: Estructura de la *cadenza*.

En el contexto de la obra completa, la *cadenza* sirve de enlace entre los dos últimos movimientos, al tiempo que recapitula elementos del primero. En su espacio explota diversas cualidades expresivas del clarinete como son su amplia paleta dinámica, su agilidad para tocar arpegios y su afinidad con los pasajes de carácter juguetón. De igual manera, su inclusión en la Sonatina le confiere singularidad, pues existen pocos ejemplos de obras similares, aún sonatas, que contemplen una *cadenza* de tal magnitud en su arquitectura. Usualmente estas secciones, concebidas en función de destacar el virtuosismo del intérprete, son de uso frecuente en los conciertos con orquesta y no en obras de cámara.

3.1.5 Presto.

El cuarto movimiento está, como lo habíamos mencionado, fusionado con el *accelerando* del final de la *cadenza*. No obstante, es el momento en que se establece el nuevo tempo, *Presto*, en donde tiene su comienzo formal.

La primera sección de la que se compone es un *fugato* a tres voces, cuyo sujeto es presentado por el clarinete, al cual se le suman dos respuestas del piano: al unísono y a la octava inferior. Su carácter, tal y como lo indica la partitura, es *giocoso* y además vivaz. Se

apoya para conseguirlo en la intensa actividad rítmica que genera el pie dactílico, sobre el que se construyen tanto el sujeto como los contrapuntos que lo acompañan, así como en el uso de escalas cromáticas ascendentes de apoyaturas rápidas y articulaciones cortas en pasajes de corcheas de contorno descendente.



Imagen N° 47: Sujeto del *fugato* del cuarto movimiento.

Una vez concluida la presentación del sujeto en sus tres apariciones, tiene lugar un episodio contrapuntístico, igualmente a tres voces, que comienza con un canon entre el clarinete y la mano derecha del piano.



Imagen N° 48: Canon en el episodio contrapuntístico del cuarto movimiento.

Más adelante, a partir del compás 217, las tres voces se empiezan a mover de manera homorrítmica adoptando, para ello, el ritmo dactílico.

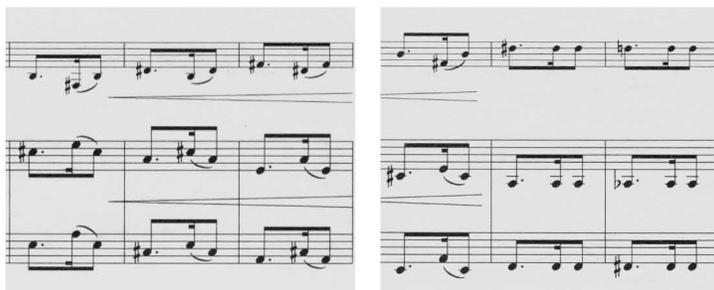


Imagen N° 49: Movimiento homorrítmico en el episodio contrapuntístico del cuarto movimiento.

El episodio se ve interrumpido de manera intempestiva por dos compases de pausa para ambos instrumentos, los cuales generan un elevado nivel de tensión en el discurso musical, al tiempo que lo articulan, dando paso a una nueva sección. Esta presenta dos progresiones: una homorrítmica y otra en forma de diálogo que alterna intervenciones de cada instrumento solo de la duración de un compás. Finalmente el episodio concluye con una escala descendente que, a la vez, decrece en intensidad.



Imagen N° 50: Fragmentos del segundo episodio del cuarto movimiento.

Un pasaje basado en escalas cromáticas ascendentes y arpeggios de séptima disminuida descendentes en semicorcheas rompe la uniformidad rítmica mantenida hasta ahora a lo largo del movimiento para dar cabida a una recapitulación del segundo tema del primer movimiento. En la segunda de sus dos reapariciones consecutivas, ambas asignadas al clarinete, el piano retoma el sujeto del *fugato* fundiendo, de esta manera, los dos temas en un intrincado tejido polirrítmico que superpone figuras binarias y ternarias.



Imagen N° 51: Superposición de temas en el cuarto movimiento.

Nuevamente una escala cromática demarca la llegada a una nueva sección: la *coda*. En ella se retoma el ritmo dactílico por parte del clarinete, el cual es contrapuesto al de solo corcheas del piano. Su inicio en matiz *piano* incrementa prontamente su intensidad por medio de un *crescendo* que, aunado a un *affrettando*, conduce al vehemente final en *fortissimo*, el cual cierra la obra con un dejo de virtuosismo manifiesto en una escala ascendente en semicorcheas del clarinete de ámbito mayor a tres octavas.



Imagen N° 52: Final del cuarto movimiento.

Debido a que el *fugato* se constituye en una sección con alto grado de autonomía dentro del movimiento, además de estar separada del resto por la pausa general de dos compases, consideramos pertinente ilustrar su estructura en la siguiente gráfica:

173	184	195	206	217	233	234
Sujeto	Sujeto	Respuesta	Episodio			
Clarinete	Piano	Piano	Canon	Homorritmia	Pausa	
(12 c.)	(12 c.)	(12 c.)	(11 c.)	(16 c.)	(2 c.)	

Gráfica N° 28: Estructura del *fugato* del cuarto movimiento.

Hemos considerado pertinente incluir el episodio que se encuentra después de las exposiciones del sujeto como parte del *fugato* debido a que está estrechamente relacionado tanto por su escritura en estilo imitativo como porque desarrolla materiales derivados de éste. Estas características mencionadas que son propias de la fuga, así como del *fugato*, contrastan, además, con el tipo de escritura del segundo episodio que se presenta homorítmico. Igualmente, la pausa general de dos compases se integra a esta sección de manera orgánica al dar continuidad a la curva de crecimiento ascendente en intensidad iniciada con el *crescendo*, de tal modo que, al adquirir una función expectante, articula la forma sin que se pierda la direccionalidad del fraseo.

La estructura general del movimiento, por su parte, es la siguiente:

173	184	206	217	233	235	249	269	299	329
Fugato		Episodio 1			Episodio 2		Episodio 3	Coda	
Clarinete	Piano	Canon	Homorritmia	Pausa	Homorritmia	Diálogo	Recapitulación		
(33 c.)		(29 c.)			(34 c.)		(30 c.)	(31 c.)	

Gráfica N° 29: Estructura del cuarto movimiento.

Podemos apreciar en la anterior gráfica la estructura segmentada en cinco partes de similar longitud, las cuales revelan una amplia variedad de materiales que, a su vez, integran al movimiento con el resto de la obra a través de la recapitulación de temas previamente expuestos. Este *presto* se enmarca en el ámbito de la obra completa como el movimiento de textura menos densa, aspecto que viene a ser compensado con la intensa actividad rítmica que generan las figuras de valores breves en un *tempo* bastante rápido. No obstante, concluye la obra de forma impetuosa, al aprovechar otros elementos, como las dinámicas y la selección de registros agudos en el clarinete, que le permiten conseguir un cierre potente y eficaz.

3.2 Recomendaciones interpretativas.

A continuación propondremos para la *Sonatina* una serie de recomendaciones interpretativas, las cuales girarán en torno a definir el estilo compositivo de Gómez-Vignes manifiesto en esta obra. Será nuestro objetivo también establecer las curvas de crecimiento formal hacia los momentos de mayor intensidad y sugerir digitaciones que faciliten la ejecución de algunos pasajes. De la misma manera, presentaremos una fe de erratas para intentar corregir notas equivocadas contenidas en la partitura publicada.

3.2.1 Estilo compositivo.

Dentro de las características observadas en la *Sonatina*, que son relevantes para definir el estilo compositivo de Gómez-Vignes, podemos destacar la concreción que logra en sus temas al aglomerar en unos pocos compases los elementos que desarrollará posteriormente de forma bastante meticulosa, es decir, sin dejar cabos sueltos o materiales desatendidos. Igualmente es destacable la estrecha relación motívica que revelan sus desarrollos, bien sea en el proceso individual de cada voz, en la inclusión de materiales de un movimiento en

otro, o en la construcción de la textura contrapuntística que, a su vez, presenta lugares de coincidencia armónica.

Estas particularidades permiten no solo establecer el alto grado de coherencia alcanzado en la obra, sino que pone de manifiesto rasgos característicos del autor que están presentes en la gran mayoría de sus composiciones. Un ejemplo de lo anteriormente anotado, lo encontramos en *Ricercare* para quinteto de vientos, obra reseñada en el primer capítulo, en donde son evidentes las relaciones motivicas entre las dos secciones en que se divide la obra, así como las coincidencias verticales entre las voces del tejido polifónico que configuran acordes que, a su vez, conforman un fraseo armónico. En cuanto al tratamiento del clarinete, es bastante similar en las dos obras, bien sea por la elección de sus registros, como porque en ambos *fugatos* le es conferida la exposición inicial del sujeto. En sus propias palabras, el autor hace la siguiente descripción de su música:

Lo que yo veo en mi música es: coherencia melódica, cuidado en la construcción, forma y estructura claras, empleo de células motivicas desarrolladas y variadas, en las obras orquestales uso colorido de la paleta sinfónica, desapego a inscribirme en escuela alguna, desinterés por los experimentos de la ultravanguardia¹⁵.

De la anterior cita podemos inferir, complementando lo antes mencionado, su propensión a buscar en sus obras el equilibrio entre unidad y variedad, al tiempo que se acerca a los instrumentos en su aproximación más convencional, sin hacer uso de técnicas extendidas o novedosas, de uso frecuente en las experimentaciones de las vanguardias de la posguerra.

¹⁵ Citado de la reseña publicada por Ana María Romano en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/gvignes/indice.htm>).

3.2.2 Crecimiento formal.

La obra completa, vista como un único movimiento ininterrumpido articulado en las cinco partes anteriormente analizadas, presenta un transcurrir rico en altibajos que le confieren al discurso musical una considerable variedad en sus niveles de tensión e intensidad, hecho que incide directamente en la profundidad expresiva que se pueda alcanzar en su interpretación.

El enérgico inicio de la obra, denso en textura y en matiz *forte*, anuncia, de cierta manera, su impetuosa conclusión en *fortissimo* equilibrando los puntos extremos de la sonatina. No obstante, cada movimiento cuenta con clímax, conseguidos de múltiples maneras, en diferentes niveles de tensión y en diversas ubicaciones al interior de la estructura.

En cuanto al primer tiempo, este momento relevante se encuentra al final del primer episodio y se edifica por medio de la intensificación en la actividad rítmica que cada vez exhibe valores más breves en ambos instrumentos, del uso de registros cada vez más agudos en el clarinete, además del *crescendo* y la continua aparición de reguladores que encaminan el fraseo hacia el *fortissimo*. Su duración, sin embargo, es breve puesto que apenas un compás después de alcanzado este matiz se produce un radical contraste dinámico, a la manera de un eco, que nos lleva a *pianissimo*.



Imagen N° 53: Clímax del primer movimiento.

En el segundo, el clímax es construido mediante el incremento en la densidad de la textura en la última aparición del tema, a lo que se suma la presentación súbita de un matiz

forte. Si bien la intensidad del momento es alta en todas las capas del tejido y el registro en que se mueve el clarinete es agudo, no debemos perder de vista la jerarquización de los materiales que allí intervienen, de tal manera que el tema, inmerso en la multiplicidad de voces, pueda surgir con el relieve adecuado. Este momento, a diferencia del movimiento anterior, se mantendrá durante toda la primera frase del tema, después de lo cual, empezará a decaer su nivel de tensión a través de un largo *diminuendo*.



Imagen N° 54: Clímax del segundo movimiento.

El tercer movimiento no se caracteriza por contener momentos de gran intensidad expresiva, y su interés radica sobre todo en el juego rítmico propio de sus elementos derivados de la danza. Esta inactividad en las dinámicas, sin embargo, se rompe con la introducción a la *cadenza*, en donde el piano recapitula el inicio de la obra en toda su plenitud, nivel que es continuado por el clarinete.

La *cadenza* del clarinete, por su parte, encuentra su expresividad en el variado tratamiento motivico, además de la amplitud de la tesitura utilizada en sus frases y el virtuosismo de sus pasajes, primordialmente aquellos que conllevan arpeggios. Por último, el *Presto* tiene, como lo hemos mencionado, al final por su momento culminante construido mediante la selección del registro agudo en el clarinete, el aumento gradual de la intensidad y del *tempo*, en un frenesí que culmina la obra con gran eficacia.

3.2.3 Consideraciones técnicas.

En virtud de que la *Sonatina* utiliza tanto escritura como técnicas instrumentales convencionales, enfocaremos las consideraciones técnicas a sugerir algunos lugares para las respiraciones, digitaciones que puedan facilitar la ejecución de pasajes difíciles, así como corregir notas equivocadas de la edición.

Los dos temas de los que se compone el primer movimiento tienen como característica la segmentación frecuente de las frases por silencios que tienden a dificultar su sentido de unidad, por lo que recomendamos respirar entre frases y no al interior de ellas, sugerimos ejecutar de esta manera todo el primer tema.



Imagen N° 55: Primer tema del primer movimiento.

Igual situación encontramos en el segundo tema, el cual está aun más entrecortado por continuos silencios. La recomendación es la misma, es decir, ejecutarlo completo con una sola respiración.



Imagen N° 56: Segundo tema del primer movimiento.

En el segundo movimiento sucede lo inverso al primero, pues a lo largo del tema no encontramos pausa alguna para respirar, no obstante, la sugerencia permanece igual de respirar entre frases, las cuales, en este caso, se presentan asimétricas: una de seis compases y otra de cuatro. La misma fórmula se repite en cada una de las cuatro apariciones del tema, así como en los movimientos sucesivos en donde las frases son claramente identificables.



Imagen N° 57: Frases asimétricas del tema del segundo movimiento.

Atendiendo a otro aspecto, en la transición ubicada entre los movimientos segundo y tercero, en el compás 87, encontramos una nota equivocada en la parte del clarinete solo. Se trata de una progresión sobre un diseño de tres notas de contorno descendente que contiene un intervalo de segunda menor en sus dos primeros sonidos y una escala cromática descendente en el último de cada grupo. La errata se encuentra en el primero de ellos, debiéndose sustituir el $\text{La}^\#^3$ escrito, por $\text{Do}^\#^4$. En la siguiente imagen encerramos entre un círculo la nota errada:



Imagen N° 58: Progresión con nota equivocada en el compás 87 del tercer movimiento.

Continuando con el tercer movimiento, sugerimos a continuación digitaciones para las notas Sol⁵ y Fa^{#5}, con el propósito de obtener un mejor *legato* dentro del matiz *piano* en el arpeggio del compás 119.

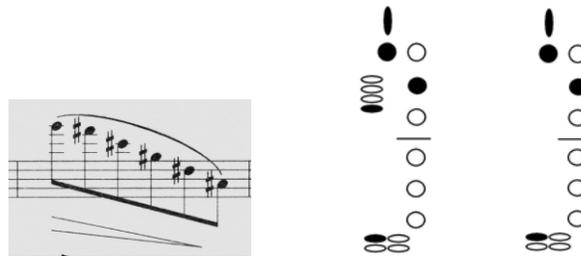


Imagen N° 59: Digitaciones para las notas Sol⁵ y Fa^{#5} en el compás 119 del tercer movimiento.

Más adelante, en la segunda frase de la *cadenza*, encontramos otra nota equivocada en la edición: se trata de una progresión con dos líneas bien definidas con escalas cromáticas en diferentes direcciones. En la escala descendente, que parte de la nota Sol⁵, se hace evidente la carencia del bemol que dé continuidad a la escala cromática. Podemos apreciar lo anterior en la siguiente imagen, en donde la nota equivocada está encerrada en un círculo:



Imagen N° 60: Nota errada en la segunda frase de la *cadenza*.

En el trino con el que finaliza la frase, el cual oscila entre las notas Fa^{#3} y Sol^{#3}, proponemos la siguiente digitación:

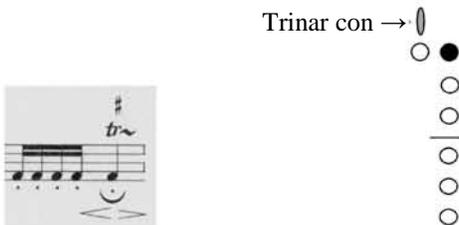


Imagen N° 61: Digitación para el trino del compás 153 entre las notas Fa^{#3} y Sol^{#3}.

La última posición que vamos a sugerir en esta guía interpretativa es, justamente, para la nota final de la sonatina, con la intención de dar al cierre de la obra una sonoridad fuerte y compacta. La Digitación sugerida es la siguiente:



Imagen N° 62: Digitación para la nota La⁵ al final de la obra.

Podemos aseverar, luego del análisis realizado, que las decisiones más relevantes al momento de llevar a cabo la ejecución de la *Sonatina* de Mario Gómez-Vignes están estrechamente relacionadas con su tipo de escritura contrapuntística predominante. En este orden de ideas, los diferentes *tempos* de que se compone la obra no deberán exceder el umbral de rapidez que garantiza que el tejido polifónico sea percibido en la pluralidad de sus múltiples voces. De la misma manera, las articulaciones entre los dos instrumentos, que ostentan medios de producción sonora considerablemente diversos, buscarán la homogeneidad que requiere un estilo que se presenta principalmente imitativo. Todavía,

cabe acotar la importancia de mantener un balance del conjunto instrumental que sea congruente con la jerarquización de las voces y materiales que, por los motivos antes mencionados, es aplicable en este caso.

Bien sea por la calidad de su realización, tangible en el eficaz crecimiento formal a partir de un discurso que alcanza un alto grado de coherencia debido al elaborado desarrollo motivico que aprovecha al máximo los recursos puestos en juego, como por la riqueza de imaginación que permitió condensar elementos tan variados como los ritmos folklóricos colombianos, el contrapunto, las estructuras clásicas, la pantonalidad y un uso brillante de los instrumentos que consiente resaltar sus individualidades, la *Sonatina* viene, sin lugar a dudas, a enriquecer el acervo de la música para clarinete en Colombia ya que desde su singularidad ofrece nuevos caminos que han sido seguidos por compositores de generaciones posteriores.

CONCLUSIONES

Después de haber revisado una parte reducida, pero a la vez representativa, del repertorio para clarinete que se ha escrito en Colombia en los últimos 50 años, con los diferentes grados de detalle y profundidad que nos permite el espacio limitado de este trabajo, podemos reconocer que existe un *corpus* lo suficientemente vasto y variado como para participar del concierto internacional de la música de arte. Este acervo, que se va incrementando de manera exponencial con el paso del tiempo, ha acogido inéditas combinaciones instrumentales y lenguajes novedosos en la medida en que las nuevas generaciones se van incorporando, con su producción, al quehacer musical del país haciendo eco de las tendencias de vanguardia.

Dentro de esta pluralidad de estilos e influencias podemos reconocer algunos rasgos que asumen una dimensión más general dentro del abanico de creadores. Uno de ellos es la inclusión, deliberada o no, de materiales de origen popular o folklórico. Es el caso de Diego Vega, quien elabora amplia y voluntariamente elementos del bambuco, o el de Mario Gómez-Vignes, que incluye de manera inconsciente, aunque notoria, el esquema rítmico del pasillo.

Revisando las obras para clarinete de los cinco compositores citados, podemos advertir en su estilo compositivo una marcada propensión hacia el neoclasicismo manifiesta en la utilización de formas provenientes de los periodos clásico y barroco, como la forma sonata, el *rondo* o el *ricercare*, además de mantener en todas sus composiciones un elaborado equilibrio estructural; otro rasgo que comparten, en este sentido, radica en la preeminencia del tipo de escritura contrapuntística que en ocasiones inserta episodios enteros en un estilo imitativo bastante riguroso como son el *canon* o el *fugato*; así mismo, la ausencia de motivaciones o referencias extramusicales evidentes en los títulos de las obras y de los movimientos, que en la mayoría de los casos sugieren escuetamente el *tempo* o el carácter, termina de configurar esta tendencia. No obstante, el tipo de lenguaje armónico se constituye en elemento de discordancia estilística entre estos autores, de tal manera que cada uno encuentra sus propias soluciones bien sea en el atonalismo, el

pantonalismo, el pitch-class set, la modalidad, o el que se ajuste a sus necesidades compositivas de una obra determinada.

Si, por otra parte, consideramos específicamente las obras analizadas de González Zuleta y Gómez-Vignes, y tomamos en consideración las características estilísticas más relevantes, las cuales se sintonizan con lo anteriormente descrito, encontramos que revelar tanto la forma, en su condición de resultado de la integración de sus componentes estructurantes, como contemplar de manera escrupulosa el tipo de escritura, se constituyen en los propósitos principales del análisis en tanto que determinan las decisiones prácticas fundamentales de la interpretación. A pesar de su cercanía cronológica y de compartir sus cualidades esenciales, las dos piezas construyen su expresividad sobre diferentes bases, es decir, el grado de relevancia que adquiere cada componente dentro de la organización sonora es diferente. Estos elementos, entre los que cabe mencionar el ritmo, los registros, la instrumentación, la armonía, la tímbrica del conjunto, la articulación, etc., establecerán distinciones entre las dos obras reafirmando, de esta manera, su singularidad.

Las decisiones del orden musical que debe tomar el intérprete, a partir de consideraciones similares a las antes mencionadas, las cuales se constituyen en los principales artífices de la expresividad de la obra y configuran el discurso musical, tendrán, a su vez, una repercusión inevitable en el establecimiento de un lenguaje instrumental adecuado a cada pieza que éste deberá hacer comprensible al auditor durante la ejecución. Esto constituye, por tanto, una de sus principales tareas en la búsqueda de una interpretación que resulte congruente con la obra en su conjunto, además de fundamentar la variedad y la expresividad de la ejecución en criterios estilísticos diferenciados. De esta manera, concordamos con el perfil del intérprete que Luciano Berio nos propone:

I migliori solisti del nostro tempo –moderni nell'intelligenza, nella sensibilità e nella tecnica- sono quelli capaci di muoversi in un'ampia prospettiva storica e di risolvere le tensioni fra la creatività di ieri e di oggi, adoperando i loro strumenti come mezzi di ricerca e di espressione. Il loro virtuosismo non si esaurisce nell'abilità manuale o nella specializzazione filologica. Sia pure a

diversi livelli di consapevolezza, essi possono impegnarsi nell'unico virtuosismo oggi accettabile, quello della sensibilità e dell'intelligenza¹⁶.

La eficacia interpretativa, complementando las palabras de Berio, se sustenta en una sensibilidad capaz de reconocer en una obra los elementos esenciales en los que ésta fundamenta su expresividad, los cuales, serán diversos para cada caso, entendiendo por ello, divergencias entre múltiples intérpretes o diversas interpretaciones de la misma pieza. Tal proceso de apropiación de un lenguaje y de compenetración con la obra se puede ver favorecido por la aplicación de métodos de análisis musical que permitan develar lo que, ciertamente, está ahí, y que es tarea del intérprete hacer aflorar.

Hemos de tener en cuenta, para este propósito, que cada pieza musical determina su método de análisis de acuerdo a la forma en que fue construida, estructurada, al lenguaje que utiliza, a su tipo de notación, en pocas palabras, a los criterios referentes a sus características particulares. Sin embargo, no es suficiente con la aplicación de un solo método, es la combinación de varios lo que permite poner en relieve uno u otro aspecto que se quiera resaltar. Esta afirmación cobra mayor vigencia a partir de la inclusión, dentro de esta amplia gama de metodologías, de las prácticas intuitivas que usualmente realizan los intérpretes, consistentes en realizar sucesivas relecturas de la partitura agregando nuevos niveles de relaciones en cada repaso. Es importante, por un lado, mantener la cohesión de la obra en sus naturales dimensiones temporal y sonora, las cuales se pueden desatender en la fragmentación propia del análisis teórico, y por otro, no excluir o escindir las consideraciones de tipo subjetivo que constituyen buena parte del sustento y originalidad en la interpretación.

¹⁶ Los mejores solistas de nuestro tiempo –modernos en la inteligencia, en la sensibilidad y en la técnica- son aquellos capaces de moverse en una amplia prospectiva histórica y de resolver las tensiones entre la creatividad de ayer y de hoy asumiendo sus instrumentos como medios de investigación y de expresión. Su virtuosismo no se agota en la habilidad manual o en la en la especialización filológica. Bien sea a diversos niveles de conciencia, ellos pueden comprometerse en el único virtuosismo aceptable hoy en día, el de la sensibilidad y de la inteligencia (traducción del autor) (Berio, Luciano. *Introduzione alle Sequenze*. Hamburgo: Deutsche Grammophon GmbH, 1998. Pág.: 58).

De estas consideraciones se deriva el tipo de análisis, preeminentemente descriptivo, utilizado en este trabajo. Con él buscamos mantener la relación temporal que cohesiona el discurso musical, así como la significación referencial y emocional que se genera a partir de la secuencia de eventos sonoros. Esta categoría subjetiva que hace parte integral del mensaje musical expresado en la interpretación-ejecución de una obra se encadena con otro aspecto de capital relevancia, si bien muy discutido a lo largo de diversas épocas, como es la consideración de la intuición dentro de la práctica analítica. Schenker afirma lo siguiente: “A responsible theory does not seek to substitute principle for intuition, but to confirm intuition with the help of principle¹⁷”. Estas palabras citadas nos llevan a reconocer en la figura del intérprete, la conjunción de tareas de carácter teórico y práctico, al tiempo que consentimos la pertinencia del análisis musical, en todos sus formatos, como instrumento primordial tanto para la comprensión de la obra como para su interpretación.

Sugerir unas recomendaciones interpretativas significa, entonces, poner sobre la mesa los elementos que estructuran la obra, su forma y técnicas indispensables para su ejecución. Las relaciones que se generen entre los distintos elementos así como la clasificación de los elementos con miras a poner en relieve lo que se pretenda destacar, es un proceso personalizado en cada intérprete quien, a su vez, deberá configurar su propia metodología de trabajo en función de sus intereses y del repertorio.

En sentido metacrítico, no obstante, podría decirse que la adecuada selección de los métodos de análisis en función del lenguaje de la obra, así como determinar el grado de relevancia de los elementos que se quieren enfatizar en la interpretación, requiere de un análisis previo. Es aquí en donde la *observación significativa*, enmarcada en el perfil del intérprete sensible e inteligente anteriormente descrito, adquiere su máximo protagonismo al permitirnos jerarquizar, dentro de las taxonomías que se realicen con mayor o menor grado de minuciosidad, aquellos elementos que individualizan el estilo compositivo.

¹⁷ Una teoría responsable no pretende sustituir la intuición por principios, sino confirmar la intuición con la ayuda del principio (Traducción del autor) (Burkhart, Charles. *Schenker's Theory of Levels and Musical Performance*, en: *Aspects of Schenkerian Theory*. David Beach (Ed.). United States of America: Yale University Press, 1983. Pág.: 112.

En suma, el análisis musical debe lograr extraer lo esencial, al tiempo que reconoce lo accesorio, con miras a centrar la interpretación en aquello que consolida la unicidad de la obra. A la postre, la experiencia y la pericia adquiridas a lo largo de la práctica profesional, vendrán a sumarse a las habilidades que permitan al intérprete resolver estas complejidades y obtener resultados satisfactorios.

Por otra parte, teniendo en cuenta que la interpretación misma puede, y debe, ser sujeto de análisis con el propósito de determinar la congruencia entre lo significado y lo expresado, surge inevitablemente la pregunta de si efectivamente un análisis exhaustivo nos garantiza una interpretación “correcta” o, por lo menos, superior a la que se daría sin él.

Para resolver este cuestionamiento, se hace oportuno precisar que el análisis, como habíamos mencionado, está intrínsecamente ligado a la práctica instrumental en tanto que el intérprete en su proceso de montaje de la obra reflexiona, si bien de manera inconsciente en muchos casos, acerca del “juego” de los elementos y partes de la pieza, así como de su “impulso” general. Este proceso, que parte de la observación atenta, o por lo menos reiterada, de la partitura, y que involucra saberes tanto empíricos como teóricos, se corresponde con el proceder de muchos métodos de análisis o, por lo menos, no entra en conflicto con ellos. La diferencia radica en la sistematización de la metodología, la cual nos permitirá alcanzar un mayor equilibrio en nuestra percepción de la obra, a la vez que nos facilitará su contextualización en ámbitos de mayor amplitud.

Una parte fundamental de la aproximación a la obra, bien sea analítica o no, consiste en formularse conjeturas acerca de ella. El intérprete, en calidad de lector, inicia un diálogo con ésta a partir de la reflexión que realiza en torno a su funcionamiento, tal y como lo menciona Umberto Eco:

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al

final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas¹⁸.

La anterior cita, que hace referencia al campo literario, tiene total correspondencia con el quehacer musical y describe claramente tanto la lectura que de la obra hace el intérprete, como la que realiza el oyente en una etapa posterior. Sumándonos a las palabras de Eco, y complementándolas, creemos que para reconocer la coherencia de una pieza, a partir de la interrelación de sus componentes y lo que resulta de su combinación, se hace indispensable la aplicación de metodologías que permitan revisar en detalle el conjunto de la obra y, a la vez, cada uno de sus elementos, lo cual tendría repercusiones en su interpretación, substancialmente, en términos de congruencia y unidad estilística.

Igualmente importante es reconocer en el análisis un medio que brinda una plataforma sobre la cual construir un discurso, el cual no puede suplantar, como objetivo final, a la interpretación, pues ésta, a la postre, será la que el público reciba y valore. A propósito de este último aspecto, John Rink nos dice:

Tanto el intérprete como el público valorará el éxito de una interpretación, no tanto por su rigor analítico, su fidelidad histórica o incluso su exactitud técnica (al menos en ciertos círculos) como por la medida en que logra una «resonancia» al unir los elementos constitutivos en algo mayor que la suma de esas partes, en una síntesis musicalmente convincente y coherente¹⁹.

Como lo menciona Rink en la anterior cita, el análisis es uno de los afluentes que contribuyen a la interpretación, y hemos establecido a lo largo de este trabajo su nivel de importancia en el proceso. En la práctica analítica, podemos contar con variados procedimientos que nos permiten evaluar los resultados arrojados por uno o más métodos

¹⁸ Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000. Pág. 41.

¹⁹ Rink, John (ed.). *La interpretación musical*. Barbara Zitman (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2006. Pág. 78.

aplicados a una obra. Sin embargo, determinar su nivel de eficacia en la interpretación corresponde a una evaluación de nivel metacrítico que generaría otro tipo de análisis más enfocado en la recepción y no tanto en la expresión.

Como herramienta útil y recomendable a nuestro propósito interpretativo, le hemos dado aplicación en los capítulos precedentes sobre obras de compositores colombianos, esperando que con ello se haya conseguido proporcionar un acercamiento convincente que permita conocer, al menos en parte, el repertorio existente y, a la vez, sentar las bases para futuras revisiones e interpretaciones que vendrán a enriquecer las obras con cada nueva aproximación.

ANEXO I: Partitura de la Sonata para Clarinete y Piano de Fabio González Zuleta.

The image shows a handwritten musical score for a sonata. At the top left, there is a circular emblem containing a sun with rays. To the right of the emblem, the title "SONATA 1958 A ROBERTO MANTILLA" is written in capital letters. Below the title, "CLARINETE Y PIANO" and the composer's name "FABIO GONZALEZ-ZULETA" are written. The first system of music is marked "I. ALLEGRO" and begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system ends at measure 6, the second at measure 10, and the third at measure 14. The second system includes the instruction "CRSC." and "Ped.". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 18-21): Features a treble clef and a key signature of two flats. The music includes a melodic line with slurs and a bass line with chords. A dynamic marking of *mf* is present. The word "cresc." is written above the bass line.

System 2 (Measures 22-25): Continues the piece with a treble clef. It includes a *RIT.* (ritardando) marking and a boxed-in section labeled "A TEMPO". The key signature changes to one flat. A *STACC.* (staccato) marking is also present.

System 3 (Measures 26-30): Features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a melodic line with slurs and a bass line with chords. A dynamic marking of *mf* is present.

System 4 (Measures 31-34): Continues with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a *mf* dynamic marking and a *v* (accrescendo) marking. The piece concludes with a final chord.

36

CRESC..

40

f

45

50

sfz

3

4

54

59

64

69

ff

p

f

din.

cresc.

p

f



74

mp SIEMPRE CRESC. - -

pp CRESC.

80

85

90

RIT. Δ TEMPO *mp*

RIT. Δ TEMPO *mp*

6

95

SIEMPRE CRESC.

100

105

110

RIT. A TEMPO

RIT. A TEMPO



115

120

f *p* *RIT.* *STAB.*

CRISC. MOLTO

125

130

135

Musical score for measures 135-139. The top staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

140

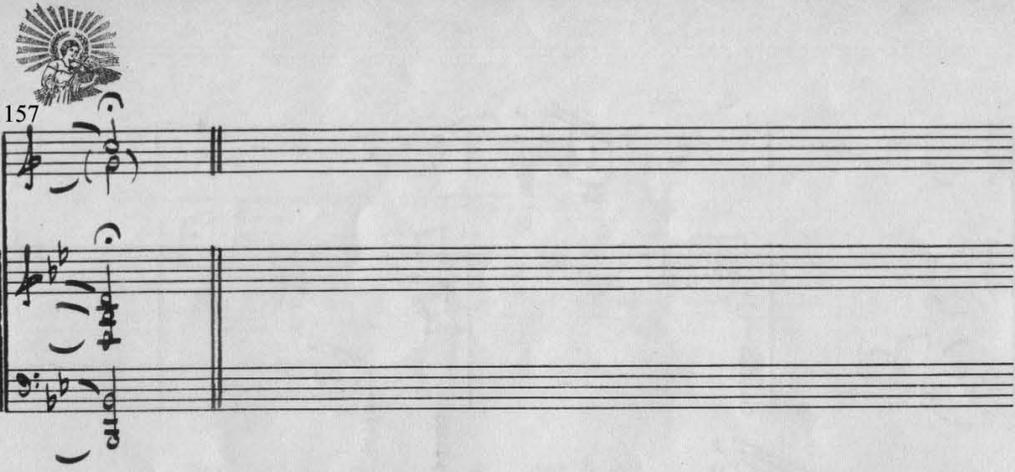
Musical score for measures 140-144. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves show a more active accompaniment with many notes and slurs.

145

Musical score for measures 145-150. The top staff has a more rhythmic melodic line. The middle and bottom staves feature complex accompaniment with many notes and slurs.

151

Musical score for measures 151-155. The top staff shows a melodic line with dynamic markings like *sfz* and *pp*. The middle and bottom staves have accompaniment with slurs and dynamic markings. A *RIT-* marking is present.



Musical score for measures 157-160. Measure 157 features a sunburst illustration above the first staff. The score consists of three staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

II. ADAGIO



Musical score for measures 161-170, marked 'II. ADAGIO'. The score consists of three staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Measure 161 starts with a whole rest in the first staff. Measures 162-170 contain complex melodic and harmonic passages with various ornaments and articulations.

10

7

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 has a fermata. Measure 8 has a triplet. Measure 9 has a 9th note. Dynamics include piano and piano molto.

10

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 has a 9th note. Measure 11 has a triplet. Measure 12 has a triplet. Dynamics include piano and piano molto.

13 *PIU MOSSO (SIMPLE)*

Musical notation for measures 13-14. Measure 13 has a fermata. Measure 14 has a fermata. Dynamics include mezzo-forte.

15

Musical notation for measures 15-17. Measure 15 has a fermata. Measure 16 has a fermata. Dynamics include mezzo-forte.



17

19

21 *♩* TEMPO

23

12

25

Musical notation for measures 25 and 26. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo).

27

TEMPO $\frac{1}{2}$

RIT.

Musical notation for measures 27, 28, and 29. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs, a dynamic marking of *pp* (pianissimo), and a tempo change to $\frac{1}{2}$. A *RIT.* (ritardando) marking is present above the staff.

30

Musical notation for measures 30, 31, and 32. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs, a dynamic marking of *p* (piano), and a triplet of eighth notes in measure 31.

33

Musical notation for measures 33 and 34. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 33.

13

36

39

III. ALLEGRO SCHERZANDO

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, there is a decorative sunburst illustration. The page number '13' is in the top right corner. The music is written on three systems of staves. The first system starts at measure 36 and contains a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. A dynamic marking 'mf' is present. The second system starts at measure 39 and continues the accompaniment and bass line. The third system is the beginning of a new section, marked 'III. ALLEGRO SCHERZANDO', and shows the treble clef staff with a melodic line and the bass clef staff with a bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4.

24

6

This system contains measures 6 through 10. It features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music is written for three staves: a vocal line with a soprano clef, a piano accompaniment in the right hand, and a piano accompaniment in the left hand. The vocal line begins with a whole rest in measure 6, followed by a melodic phrase starting in measure 7. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

11

This system contains measures 11 through 15. The vocal line continues with a melodic phrase that spans across measures 11 and 12. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some changes in chord voicings. The key signature remains two flats.

16

This system contains measures 16 through 20. The vocal line has a melodic phrase that spans across measures 16 and 17. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment. The key signature remains two flats.

21

This system contains measures 21 through 24. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 21. The piano accompaniment continues with its rhythmic accompaniment. The key signature remains two flats. The system concludes with a final cadence in measure 24.



26

31

35

39

44

Musical notation for measures 44-48. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *mf* dynamic marking. The middle staff has a treble clef and contains block chords. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

49

Musical notation for measures 49-53. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and contains block chords. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

54

Musical notation for measures 54-58. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and contains block chords. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

59

Musical notation for measures 59-63. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and contains block chords. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A circled 'D' is written above the first measure of this system. The bottom staff ends with a *ped.* marking and a fermata.



64

MENO MESSO

pp

LEGATO

71

mf

p

3

79

3

3

86

mf cresc.

mf cresc.

3

Detailed description: This system contains measures 86 through 92. It features three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has an alto clef and the same key signature. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music consists of melodic lines with various note values and rests. Dynamic markings include 'mf cresc.' in the first and second staves. A '3' is written above the third measure of the top staff, indicating a triplet.

93

Detailed description: This system contains measures 93 through 99. It features three staves with the same clefs and key signature as the previous system. The music continues with melodic and harmonic development. There are several rests in the bottom staff.

100

STacc.

Detailed description: This system contains measures 100 through 104. It features three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff has an alto clef and the same key signature. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music is characterized by a staccato texture, with many notes marked with a 'p' (piano) dynamic. A 'D' in a square box is written above the first measure of the top staff. The marking 'STacc.' is written in the middle staff.

105

mf

Detailed description: This system contains measures 105 through 111. It features three staves with the same clefs and key signature. The music continues with melodic and harmonic development. A 'mf' dynamic marking is present in the bottom staff.



110 *A TEMPO PRIMO PIÙ VIVO*

116

121

126

131

135

140

z. Long
BOGOTA. 1969

ANEXO II Partitura de la Sonatina para Clarinete y Piano de Mario Gómez-Vignes.

Sonatina
para Clarinete y Piano
a Pedro Nel Arango

Mario Gómez-Vignes (1966)

Allegro moderato e con brio

Clarinete en Sib

Piano

The musical score is presented in three systems. The first system shows the initial measures, with the piano part starting with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a first ending marked with a '3' and a '3^{ma}' measure, with dynamics *f* and *sfz*. The third system includes a second ending marked with a '5' and a '5^{ta}' measure, with dynamics *p* and *sfz*. The score concludes with a final cadence in 2/4 time.

EDICIONES MUSICALES  UNIVERSIDAD EAFIT 1

The image shows a musical score for a piano sonatina, consisting of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
- **System 1 (Measures 8-10):** The vocal line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *cresc.*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *sfz*, *p*, and *cresc.*.
- **System 2 (Measures 11-12):** The vocal line continues with a half note and a quarter note. Dynamics include *f*. The piano accompaniment has a more complex rhythmic pattern. Dynamics include *f*.
- **System 3 (Measures 13-14):** The vocal line has a half note and a quarter note. Dynamics include *f*. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *f*.
- **System 4 (Measures 15-16):** The vocal line has a half note and a quarter note. Dynamics include *f*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern. Dynamics include *f*.



17 *poco rit.*
f *p a tempo* *sfz*

22 *p* *cresc.*
sfz *p* *cresc.*

25 *p* *cresc.* *f*
p *cresc.* *f*

28 *a tempo*
pp rit. molto *mf* *dim.* *p*
a tempo
pp rit. molto *mf* *dim.* *p* *8va*



33

33

8va

8va

8va

Andante assai moderato

38

mesto

p

38

legato

pp

5

simile

41

44



47

47

51

51

55

legato

55

59

59



63

63

68

f subito

68

f subito

73

73

77

(♩ = ♩)

d i m i n u e n d o

77

(♩ = ♩)

d i m i n u e n d o

6

MARIO GÓMEZ-VIÑES



SONATINA

82 *p* u n p o c o a c c e l l e r a n d o

Allegretto con moto

86 s i n ' a l l p o c o r i t. *mf* g r a z i o s o

88 stacc.

94

94 sempre stacc. poco cresc.

99

104

104

mezza voce

110

110

p

legatissimo

p

116

116

tr.

stacc.

122

mf espressivo

dolce

122

p

8

MARIO GÓMEZ-VIÑES

SONATINA

128

128

132

132

138

138

144

Tempo I

144

f

ediciones musicales



UNIVERSIDAD EAFIT

9

146 solo *f* *veloce*

149 *p* *lento* *accell.* *rit.* 3 *tr*

154 *p* *lento* *Presto* *p* *lento* *Presto* *lento* *pp* *f a tempo*

159 *mf* *p* *rit.* *mf*

164

169 *accell.* *Presto* *giocoso*

174

184

184 *sfz* *rit.*



192

192

200

200

208

208

216

216



224

224

232

mf

232

240

240

248

f

248



256

264

diminuendo

269

legato

p *cresc.* *mf espressivo*

269

p legato *cresc.* *mf senza ped.*

275

2

2

275

8^{va}



282

8va

f subito

289

f

ff

sonoro

296

8va

marcato

dim.

8va

303

p

p stacc.

8va

8va



310 *cresc. ed affrettando*

310 *cresc. ed affrettando*

317 *p* *f*

317 *p* *f* *f*

324 *f* *cresc. molto* *ff*

324 *p* *cresc. molto* *ff*

edicIONES MUSICALES  UNIVERSIDAD EAFIT 15

ANEXO III Catálogo de obras para clarinete de compositores colombianos.

Compositor	Obra	Año	Instrumentación
Rodolfo Acosta R. (1970)	Doft	2000	Clarinete bajo, percusión y electrónica en vivo
Blas Emilio Atehortúa (1943)	Trío, Op. 2	1957	2 clarinetes y fagot
	Trío, Op. 58	1975	2 clarinetes y fagot
	Música para clarinete, violín y piano, Op. 91 No. 2	1980	Clarinete, violín y piano
	Serenata para cinco estaciones, Op. 97	1980	Mezzo-soprano, clarinete, violín, violonchelo y piano
	Septimino, Op. 93	1980	Flauta, oboe, clarinete, violonchelo, piano y percusión
	Sonatina a cinco, Op. 129	1984	Flauta, oboe, clarinete, fagot y piano
	Concierto, Op. 161	1990	Clarinete y orquesta
	Tres piezas, Op. 165 No. 1	1990	Clarinete solo
	Lírica para Olav, Op. 184	1994	Oboe, clarinete, cuarteto de cuerdas, arpas, timbales y orquesta de cuerdas
	Concierto No. 2, Op. 201	1998	Clarinete y orquesta
	Sonata Op. 214	2004	Clarinete y piano
Alexandra Cárdenas (1976)	Seven gates	1997	3 clarinetes
	Trema	1998	Clarinete bajo, arpa y percusión
Juan Pablo Carreño (1978)	Nocturno	2001	Clarinete en Sib
	¡... a Charlotte Rittenmever!	2004	Cinta y clarinete en Sib
Luis Antonio Escobar (1925-1993)	Concertino		Clarinete y orquesta
Luis Carlos Figueroa (1923)	Tarantela	1976	Piano, flautas, oboes, clarinetes, fagotes y cuerdas
Ricardo Gallo (1978)	Réplicas	1999	Clarinete solo
Jorge Gregorio García Moncada (1975)	Dúo	1998	Clarinete y piano
	Expansión a 4 partes	2001- 2002	Dos grupos de cámara, piano y cinta. <u>Grupo I:</u> 2 flautas (1ª cambia a piccolo),

			oboe, clarinete en Sib, saxofón tenor. <u>Grupo II</u> : Clarinete bajo en Sib, fagot, trombón bajo, chelo y contrabajo
Pedro Gómez-Egaña (1976)	Solapa	1998	Clarinete solo
Fabio González Zuleta (1920)	Cinco piezas para sexteto		Flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot y piano
	Sonata	1958	Clarinete y piano
	Quinteto “Abstracto”	1960	Flauta, oboe, clarinete, corno y fagot
Mario Gómez-Vignes	Sonatina	1966	Clarinete y piano
	Cuatro Microelegías	1986	Flauta, clarinete, glockenspiel, piano y mezzo-soprano
	Ricercare	1967	Flauta, oboe, clarinete, corno y fagot
Johann Hasler (1972)	Epitafio	1994	Clarinete en Sib
	Evocación de un trágico pasado	1998	Clarinete solo
Daniel Felipe Leguizamón Zapata (1979)	Distrito Capital	1999	3 clarinetes en Sib
Mauricio Lozano (1958)	Guasillo		Dos flautas, clarinete, contrabajo, guitarra y tiple
Juan Carlos Marulanda López (1970)	Proceso Modular	1989	Guitarra y clarinete
	Policromías	1993	Oboe, clarinete y fagot
Sergio Mesa (1943)	Glosas		Violín, clarinete y piano
	Sonata	1989	Clarinete y piano
	Trío		Clarinete, violonchelo y piano
Mauricio Nasi Lignarolo (1949)	Variaciones “Eptakordio”, Op. 4	1978	Flauta, oboe, clarinete, guitarra, contrabajo y piano
	Bosquejo místico, Op. 33	1983	Soprano, clarinete, vibráfono y campana
Jacqueline Nova Sondag (1935-1975)	Preludio cromático	1964	Oboe, clarinete y fagot
Roberto Pineda Duque (1910-1977)	Fantasía N° 2		Clarinete, fagot, 2 cornos, 2 trompetas, violonchelo, piano, arpa y percusión
	Atardecer en mi pueblo, Fantasía rapsódica sobre	1968	Clarinete y Banda sinfónica

	un tema popular de Carlos Vieco Ortiz		
	Recitativo, Aria y Final	1974	Clarinete y piano
	Septeto	1975	Clarinete, fagot, corno, violín, viola, cello y contrabajo
	Sonatina	1976	2 clarinetes en Sib
Andrés Posada (1954)	Tríptico N° 1	1981	Clarinete solo en La
	Sonata Estival	1985	Violonchelo, trompeta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos y percusión
	Tríptico N° 2	1987	Clarinete Solo en Sib
	Eventos Móviles, para veinte instrumentistas sinfónicos	1991	2 violines, viola, violonchelo, trompeta y clarinete bajo; flauta, oboe, clarinete, fagot, trombón, tuba; 2 violines, viola, violonchelo, corno y contrabajo
	6 para 6	2002	Flauta, oboe, clarinete, corno, fagot y percusión
Alba Lucía Potes Cortés	Canciones para la Madre Tierra	1989	Mezzo-soprano, clarinete y piano
	Noneto	1990	Flauta, oboe, clarinete, violín, corno, violonchelo, piano y 2 percusionistas
	Canciones Nocturnas	1993	Soprano, flauta, clarinete y violonchelo
	Tres Miniaturas para las Mariposas Ausentes	1998	Clarinete, saxofón y piano
Luis Pulido Hurtado (1958)	Manglares	1988	Flauta, clarinetes, fagot, corno, percusión, violín, viola y violonchelo
	Graznido	1989	Flauta, clarinete y clarinete bajo
Guillermo Rendón García (1935)	Cuarteto	1979	Clarinete, corno, violonchelo y piano
Fernando Rincón (1973)	Miniatures 2000	1999	Flauta, clarinete, violonchelo y piano
Germán Toro Pérez (1964)	Rastro	1992	Clarinete en Sib
	Stichwörter Improvisación	1996	Clarinete bajo y electrónica en vivo
	Domus Daedali	1997	Soprano, clarinete en Sib (también clarinete bajo), arpa, Marimba (también Xilófono), Violín, Viola y Violonchelo

	Memorial	1998	Flauta, clarinete, trompeta, percusión, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo
	Rothko II	1999/2000	Flauta, clarinete, oboe, saxofón, trompeta, tuba y electrónica en tiempo real
	Nuper rosarum flores, Arreglo según Guillaume Dufay	2000	2 clarinetes en Sib, saxofón alto, fagot, acordeón y electrónica en tiempo real
	Nueva obra	2001	Flauta, clarinete bajo y piano
Alejandro Tobar (1907-1975)	Atardecer en Patiasao, Escena Campestre		Clarinete solista y orquesta
Jaime Torres Donneys (1955)	La Rosa de los Pétalos de la Muerte	1997	Piano, clarinete y 4 percusionistas
	ATOM	1984	Soprano, flauta, oboe, clarinete en Sib y dos fagotes
Antonio María Valencia (1902-1952)	Intermezzo No.1, CGV 3	1916	Pequeña orquesta, flauta, clarinete, pistón, violín y piano
	Gavota y gaita, al estilo antiguo, CGV 20	1921	Pequeña orquesta, flauta, 2 clarinetes, 2 cornetines, trombón, 2 violines, 2 violonchelos y contrabajo
	Égloga incaica, CGV 61	1935	Flauta, oboe, clarinete y fagot
	Quinteto de vientos, CGV 62	1935	Flauta, oboe, clarinete, corno y fagot
Diego David Vega	Sonata para piano y clarinete	1990	Piano y clarinete
	Suite para Cuarteto de Maderas	1991	Flauta, oboe, clarinete y fagot
	Concierto	1996	Clarinete y orquesta
	De profundis	1999	Flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión
	Diferencias	2000	Flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión
	hlör u fang axaxaxas mlö	2004	Clarinete, violín, violonchelo y piano
Luis Torres Zuleta (1941)	Asíndeton, Movimiento para grupo de cámara		Flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión

Francisco Zumaqué (1945)	Onomá	1970	Clarinete solo
	Onomá	1985	Clarinete bajo y marimba
	Urutí	1988	Clarinete bajo y percusión
	Eleguá	1988	Cuarteto de clarinetes
	Improvisación	1988	Clarinete bajo y marimba
	Sinú	1988	Clarinete bajo y marimba
	Bamacumi	1989	Clarinete y marimba
	Carrizo	1989	Clarinete contralto y percusión
	Cantos	1989	Trío de clarinete bajo
	Tascaliana I y II	1989	Solo de clarinete bajo
	Concierto	1989	Clarinete bajo y banda sinfónica
	Amazonia	1991	Cuarteto de clarinetes bajos

ÍNDICE DE IMÁGENES

<i>Imagen</i>	<i>Página</i>
Nº 1 Fragmentos de la exposición del primer tema	34
Nº 2 Fragmento de la exposición del segundo tema	35
Nº 3 Fragmentos de la segunda idea del segundo tema del primer movimiento	36
Nº 4 Fragmentos de la recapitulación del primer tema dentro de la exposición del primer movimiento	36
Nº 5 Primer episodio del desarrollo del primer movimiento	37
Nº 6 Segundo episodio del desarrollo del primer movimiento	37
Nº 7 Sección más aguda al final del segundo episodio del desarrollo	37
Nº 8 Fragmento de la reexposición del segundo tema	38
Nº 9 Acorde final del primer movimiento	38
Nº 10 Fragmentos de la sección A del segundo movimiento	44
Nº 11 Fragmentos de la primera frase de la sección B del segundo movimiento	44
Nº 12 Fragmentos de la segunda frase de la sección B del segundo movimiento	45
Nº 13 Disolución al final de la sección B del segundo movimiento	45
Nº 14 Final del segundo movimiento	46
Nº 15 Fragmentos del <i>ritornello</i> del tercer movimiento	50
Nº 16 Fragmentos del primer episodio del tercer movimiento	51
Nº 17 Fragmentos del segundo episodio del tercer movimiento	52
Nº 18 Comparación entre el inicio del tema de la sección A del segundo movimiento y el sujeto del <i>fugato</i> del tercer episodio del tercer movimiento	52
Nº 19 <i>Stretto</i> del <i>fugato</i> del tercer episodio del tercer movimiento	53
Nº 20 Fragmento del cuarto episodio del tercer movimiento	53
Nº 21 Final del tercer movimiento	54
Nº 22 Posición sugerida para la nota Fa ⁵ en el final del primer tema del primer movimiento	61

Nº 23 Posiciones sugeridas para las notas La# ⁴ y Fa# ⁴ en el compás 46 del primer movimiento	62
Nº 24 Digitaciones sugeridas para las notas Sol ⁵ y Re# ⁵ en el compás 87 del primer movimiento	62
Nº 25 Posición alterna sugerida para la notas Sol ³ en el final del primer movimiento	63
Nº 26 Secuencia de digitaciones sugerida para la notas Mib ⁵ y Do# ⁴ en el <i>ritornello</i> del tercer movimiento	63
Nº 27 Fragmento de la exposición del primer tema del primer movimiento	67
Nº 28 Episodio en donde se desarrollan motivos del primer tema del primer movimiento	67
Nº 29 Clímax del primer movimiento	68
Nº 30 Fragmentos de la exposición del segundo tema del primer movimiento	68
Nº 31 Episodio en donde se desarrollan motivos del segundo tema del primer movimiento	69
Nº 32 Fragmento de la coda del primer movimiento	70
Nº 33 Fragmento de la exposición del segundo movimiento	72
Nº 34 Exposición por parte del piano en el segundo movimiento	73
Nº 35 Exposición del tema con sujeto tácito en el segundo movimiento	73
Nº 36 Última aparición del tema en el segundo movimiento	74
Nº 37 Final del segundo movimiento	75
Nº 38 Fragmento de la introducción del tercer movimiento	77
Nº 39 Primer tema del tercer movimiento	77
Nº 40 Primer episodio del tercer movimiento	78
Nº 41 Tema secundario del tercer movimiento	79
Nº 42 Primera frase de la <i>cadenza</i>	82
Nº 43 Segunda frase de la <i>cadenza</i>	82
Nº 44 Tercera frase de la <i>cadenza</i>	83
Nº 45 Cuarta frase de la <i>cadenza</i>	83
Nº 46 Quinta frase de la <i>cadenza</i>	83

Nº 47 Sujeto del <i>fugato</i> del cuarto movimiento	86
Nº 48 Canon en el episodio contrapuntístico del cuarto movimiento	86
Nº 49 Movimiento homorrítmico en el episodio contrapuntístico del cuarto movimiento	87
Nº 50 Fragmentos del segundo episodio del cuarto movimiento	87
Nº 51 Superposición de temas en el cuarto movimiento	88
Nº 52 Final del cuarto movimiento	88
Nº 53 Clímax del primer movimiento	92
Nº 54 Clímax del segundo movimiento	93
Nº 55 Primer tema del primer movimiento	94
Nº 56 Segundo tema del primer movimiento	95
Nº 57 Frases asimétricas del tema del segundo movimiento	95
Nº 58 Progresión con nota equivocada en el compás 87 del tercer movimiento	96
Nº 59 Digitaciones para las notas Sol ⁵ y Fa# ⁵ en el compás 119 del tercer movimiento	96
Nº 60 Nota errada en la segunda frase de la <i>cadenza</i>	96
Nº 61 Digitación para el trino del compás 153 entre las notas Fa# ³ y Sol# ³	97
Nº 62 Digitación para la nota La ⁵ al final de la obra	97

ÍNDICE DE GRÁFICAS

<i>Gráfica</i>	<i>Página</i>
Nº 1 Dinámicas del primer movimiento	39
Nº 2 Fluctuaciones del tempo en el primer movimiento	40
Nº 3 Estructura de la exposición del primer movimiento	41
Nº 4 Estructura del desarrollo del primer movimiento	41
Nº 5 Estructura de la reexposición del primer movimiento	42
Nº 6 Estructura del primer movimiento	42
Nº 7 Dinámicas del segundo movimiento	47
Nº 8 Fluctuaciones del tempo en el segundo movimiento	47
Nº 9 Estructura de la sección A del segundo movimiento	48
Nº 10 Estructura de la sección B del segundo movimiento	48
Nº 11 Estructura de la sección A' del segundo movimiento	49
Nº 12 Estructura del segundo movimiento	49
Nº 13 Dinámicas del tercer movimiento	54
Nº 14 Fluctuaciones del tempo en el tercer movimiento	55
Nº 15 Estructura del <i>ritornello</i> del tercer movimiento	55
Nº 16 Estructura del primer episodio del tercer movimiento	56
Nº 17 Estructura de los episodios segundo, tercero y cuarto del tercer movimiento	56
Nº 18 Estructura del tercer movimiento	57
Nº 19 Dinámicas del primer movimiento	70
Nº 20 Fluctuaciones del tempo en el primer movimiento	71
Nº 21 Estructura del primer movimiento	71
Nº 22 Dinámicas del segundo movimiento	75
Nº 23 Estructura del segundo movimiento	76
Nº 24 Dinámicas del tercer movimiento	79
Nº 25 Estructura del tercer movimiento	80

N° 26 Dinámicas de la <i>cadenza</i>	84
N° 27 Estructura de la <i>cadenza</i>	85
N° 28 Estructura del <i>fugato</i> del cuarto movimiento	89
N° 29 Estructura del cuarto movimiento	89

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Adorno, Th. W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Berio, Luciano. *Testi di presentazione per le Sequenze*. Hamburgo: Deutsche Grammophon GmbH, 1998.
- Boulez, Pierre. *La escritura del gesto*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- _____. *Puntos de referencia*. Jean-Jacques Nattiez (compilador). Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.
- Burkhart, Charles. Schenker's Theory of Levels and Musical Performance, en David Beach (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. United States of America: Yale University Press, 1983.
- Chávez, Carlos. *El pensamiento musical*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.
- Cook, Nicholas. *Musical Analysis*. Great Britain: Oxford University Press, 1987.
- Cook, Nicholas y Mark Everist (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 239-261.
- Dart, Thurston. *La interpretación de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- Diccionario Akal / Grove de la música*. Stanley Sadie (ed.) Alison Latham (ed. adjunto). Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- Ferrara, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music*. United States of America: Greenwood Press, 1991.
- Ferraris, Maurizio. *Historia de la Hermenéutica*. México: siglo veintiuno editores, 2002.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994.

Forte, Allen y Steven E. Gilbert. *Análisis Musical – Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Idea Books, 2003.

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Londres: Yale University Press, 1973.

Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Ángel Gabilondo (introd.). Madrid: Editorial Tecnos, 2001.

García Laborda, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996.

Godlovitch, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. Londres y New York: Routledge, 1998.

Gómez-Vignes, Mario. *Ricercare para Quinteto de Vientos*. Manuscrito del autor, 1967.

Gómez-Vignes, Mario. *Sonatina para Clarinete y Piano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.

González Zuleta, Fabio. *Quinteto Abstracto*. Manuscrito del autor, 1964.

González Zuleta, Fabio. *Sonata para Clarinete y Piano*. Manuscrito del autor, 1958.

Hargreaves, David J. y Adrian C. North (eds.). *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Hottois, Gilbert. *Historia de la filosofía del renacimiento a la posmodernidad*. Marco Aurelio Galmarini (Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/gvignes/indice.htm>

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/lbermu/indice.htm>.

http://www.mta.ca/faculty/arts-letters/music/pc-set_project/pc-set_new/pages/introduction/toc.html

Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1995.

_____. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Lanza, Andrea. *El siglo XX Tercera parte*. Torino: E.D.T. Edizioni, Turner libros, Conaculta. 1980.

LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellà del Llobregat (España): Idea Books, 2004.

Lawson, Colin y Robin Stowell. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

Liberman, Arnoldo y Daniel Schöffner. *El pentagrama secreto, El mito de la música y la música del mito*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997.

Mesa, Sergio. *Glosas Violín, Clarinete y Piano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1999.

Mesa, Sergio. *Sonata para Clarinete y Piano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1999.

Monjeau, Federico. *La invención musical, Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004.

Posada Saldarriaga, Andrés. *Tríptico para Clarinete Solo N° 1*. Manuscrito del autor, 1981.

Posada Saldarriaga, Andrés. *Tríptico para Clarinete Solo N° 2*. Manuscrito del autor, 1987.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. México: siglo xxi editores, 2003.

Rink, John (ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

_____. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música, Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (ed.). New York y Oxford: Oxford University Press, 2000.

Sloboda, John A. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

Stein, Erwin. *Form and Performance*. New York: Knopf, 1962.

Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

Taruskin, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York y Oxford: Oxford University Press, 1995.

Vega, Diego David. *Sonata para Piano y Clarinete*. Manuscrito del autor, 1990.

Wyndham, Thomas (ed.). *Composition, Performance, Reception: Studies in the Creative Process in Music*. Aldershot: Ashgate, 1998.