



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de Educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

CRONOS. UNA COMPOSICIÓN DODECAFÓNICA PARA CLARINETE A PARTIR DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS

Presentado por el estudiante:



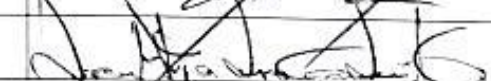
PABLO MALDONADO RODRÍGUEZ

Cédula: 1020815242

Código: 2013175025

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El documento hace una aproximación interesante a resolver el problema de documentar el proceso de creación de la obra.
- La obra plasma con lo proyectado en el documento,
- La obra producto del proceso tiene un alto valor estético.
- Es un aporte interesante al repertorio formativo y pedagógico

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ANDRÉS ROZO		4.8
Jurado 2 - lector	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		4.8
Asesor	ALEJANDRO CANDAMIL		4.8

Nota final: (4.8) Cuatro punto ocho

Dado en Bogotá D.C. a los diecisiete (17) días del mes de Noviembre de 2017.



Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en música

Cronos: Una composición dodecafónica para clarinete
a partir de las Técnicas Extendidas.

Pablo Maldonado Rodríguez

Cód. 2013175025

C.C 1.020.815.242

Asesor:

Juan Alejandro Candamil Gutiérrez

Agradecimientos

Primeramente a Dios, mi familia, mi esposa y mi futura hija quienes me han apoyado durante mi proceso musical y de profesionalización; esas personas que han sido quienes me han sostenido día tras día en mi trasegar por la música, la investigación y la composición.

Así mismo al maestro Luis Alexander Pinilla, maestro Ernesto Díaz Alméciga, maestro Juan Alejandro Candamil G, dra. Luz D. Rivas y maestro Andrés Rozo quienes en su debido momento fomentaron y fomentan en mi la investigación, la excelencia académica y musical, el anhelo y el gusto por la música.

1. Información General

Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional - Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Cronos: Una composición dodecafónica para clarinete a partir de las técnicas extendidas
Autor(es)	Maldonado Rodríguez, Pablo
Director	Juan Alejandro Candamil Gutiérrez.
Publicación	Bogotá D.C. - Universidad Pedagógica Nacional, 2017, 66p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional - UPN
Palabras Claves	Técnicas Extendidas, Clarinete, Composición, Dodecafonía o Dodecafonismo, investigación artística, investigación en música, repertorio formativo, composición, intencionalidad pedagógica.

2. Descripción

El trabajo de grado busca poner la investigación en las técnicas extendidas y la composición dodecafónica al servicio de quien desee ahondar en estos temas, así mismo busca incentivar la exploración en el repertorio solista y de conjunto, juntamente ampliar el espectro de conocimiento de los recursos técnicos, de análisis musical e interpretación utilizando los recursos que están a disposición del músico.

3. Fuentes

Austin, W. W. (1966). La Música en el Siglo XX. En W. W.-v. Triana, La Música en el Siglo XX (págs. 392 - 398). 1984, TAURUS EDICIONES, S.A.

Cuarteras, S. L. (2009). Investigación-Creación: un acercamiento a la investigación en las arte. RESEARCH CREATING AN APPROACH TO RESEARCH IN ARTS, 87 - 92.

Perle, G. (1991). Composición Serial y Atonalidad. (P. S. McLane y, Trad.) California, EEUU: IDEA BOOKS, S.A. - Barcelona, España.

Rojo, J. V. (1975 - 1984). El Clarinete y sus Posibilidades. Madrid, España: Editorial Alpuerto .

Rojo, J. V. (1991). El Clarinete Actual. Madrid, España: Editorial Musicinco .

Rojo, J. V. (1995). El clarinete: Iniciación y preparatorio. Madrid, España: Editorial Real Música.

(s.f.). La música contemporánea. En S. e. S.A, La música contemporánea (págs. 90 - 98). Salvat Editores, S.A.

Beltrando-Patier, M.-C. (s.f.). Historia de la Música (La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días). En M.-C. Beltrando-Patier, Historia de la Música (La Música occidental desde la Edad media hasta nuestros días). Editorial Espasa Calpe, S.A - Madrid.

4. Contenidos

Objetivo General:

Crear tres piezas musicales usando las técnicas extendidas con el fin de contribuir al desarrollo técnico e interpretativo del clarinetista.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 3

1. Establecer las técnicas extendidas a usar
2. Realizar la composición en estilo dodecafónico utilizando las técnicas extendidas
3. Interpretar las piezas

Se busca hacer un paso por el dodecafonismo, el cual es un método de composición que se basa en la no jerarquía de los sonidos, y haciendo un orden sistemático de los mismos, lo cual establece los elementos a usar para la composición.

Del mismo modo una profundización en las técnicas extendidas donde se puede decir que es la extensión de las técnicas tradicionales para ampliar el espectro de conocimiento en el clarinete, lo cual conlleva a enriquecer la interpretación del mismo.

Por último está la creación, fue ese proceso de exploración sonora para poder luego conceptualizar y dar vida a las tres piezas dodecafónicas para clarinete. Todo el proceso está basado en el conocimiento teórico puesto en práctica de exploración.

5. Metodología

Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal en su libro *Investigación artística en música (problemas, métodos, experiencias y modelos)* nos permite ver los diferentes enfoques de la investigación en artes, siendo el caso de este trabajo se define la **Investigación - creación** con enfoque cualitativo para desarrollar a cabalidad los objetivos propuestos. Teniendo en cuenta el mismo autor se hace uso de instrumentos de la investigación tales como: La vida personal, el diario de campo y encuestas.

La investigación se desarrolló en tres etapas, éstas que permiten ampliar el espectro de conocimiento en las áreas de investigación. Las etapas investigación fueron

1. Fundamentación teórica
2. Investigación - acción
3. Exploración - acción

6. Conclusiones

Más allá de una composición en estilo dodecafónico es abrir el panorama a nuevas sonoridades, a la búsqueda de timbres, colores e innovaciones en el quehacer musical, es por eso que este trabajo no es más que un aporte a cada clarinetista que desee indagar en otras técnicas instrumentales y quiera ampliar su repertorio solista y de concierto.

Haciendo las encuestas, socializando con algunos maestros en clarinete, compositores e instrumentistas se llegó a la conclusión de fomentar las nuevas técnicas que están a disposición de cada instrumentista pero hacer también desde la composición, un método de enseñanza y aprendizaje al mismo tiempo.

Bien es cierto que todas las técnicas extendidas pueden fomentar y cultivar la interpretación de los músicos clarinetistas por lo que sería erróneo delimitar el desarrollo técnico a unas cuantas T.E, es más responsable decir que este trabajo no solo pretende dar a conocer un poco más sobre las técnicas extendidas en el clarinete sino dar también una obra que exija al clarinetista a aplicar sus conocimientos con estas técnicas por sencillas o complicadas que sean.

Si nos detenemos a pensar en ¿Cuál es una composición formativa? estaríamos entrando a un tema de debate el cual es ¿Hay composiciones no formativas? Desde el punto de vista del investigador todas las obras musicales son formativas, pues cada una cultiva un área en específico del músico, cada obra puede aportar en grandes cantidades por más "sencilla" que esta sea. El punto real con respecto a esta composición formativa es que tiene como objetivo principal desarrollar de manera clara y específica alguna área del conocimiento musical, instrumental e interpretativo

Elaborado por:

Pablo Maldonado Rodríguez

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

17

11

2017

Resumen

Este trabajo está basado en la investigación-creación, reúne tres aspectos importantes en la vida de un músico, el primero está ligado a la formación de la persona, las áreas principales de conocimiento y desarrollo musical; El segundo es el conocimiento profundo que tiene el músico del instrumento, en este caso es el conocimiento de las técnicas extendidas en el clarinete, lo cual requiere un proceso de investigación instrumental y dedicación de estudio para lograr desarrollar estas técnicas extendidas; Y por último tenemos la posición de la creación, lo cual nos lleva a pensar en como escribirle al mismo instrumento y dentro del estilo compositivo que se defina, el cual en este caso es el estilo dodecafónico.

Desde el punto de vista de la educación el resultado de esta investigación da una creación que tiene como objetivo principal poner la técnica a favor de la música para enriquecer la interpretación de quien desee ahondar en estas técnicas extendidas, así mismo es crear un repertorio con intencionalidad pedagógica y que sea considerado como repertorio formativo de un área en específico de lo musical.

Al final solo se puede decir que la técnica siempre será importante y que el conocimiento profundo de la técnica tradicional y las técnicas extendidas enriquecen el pensamiento musical y la interpretación del instrumentista.

Abstract

This work is based on the investigation-creation, it gathers three important aspects in the life of a musician, the first one is linked to the formation of the person, the main areas of knowledge and musical development; The second is the deep knowledge that the instrument musician has, in this case it is the knowledge of extended techniques in the clarinet, which requires a process of instrumental research and study dedication to achieve to develop these extended techniques; And finally we have the position of creation, which leads us to think about how to write the same instrument and within the compositional style that is defined, which in this case is the twelve-tone style.

From the point of view of education the result of this research gives a creation whose main objective is to put the technique in favor of music to enrich the interpretation of those who want to delve into these extended techniques, likewise is to create a repertoire with intentionality pedagogical and that is considered as a formative repertoire of a specific area of the musical.

In the end it can only be said that the technique will always be important and that the deep knowledge of the traditional technique and the extended techniques enrich the musical thought and the interpretation of the instrumentalist.

Tabla de contenido

Introducción	11
1. Situación problema	13
1.1. Problemática	13
1.2. Pregunta de investigación	14
1.3. Objetivos	14
1.3.1. General:.....	14
1.3.2. Específicos:.....	14
1.4. Justificación	15
2. Marco Referencial	17
2.1. Dodecafonismo	17
2.2. Técnica Dodecafónica	18
2.3. Compositor dodecafónico representativo	20
2.4. Historia y evolución del clarinete.....	23
2.5. Tipos de clarinetes	26
2.6. Aspectos técnicos del clarinete	27
2.6.1. Postura corporal del clarinetista	28
2.6.2. Digitaciones y mecanismo	28
3. Técnicas Extendidas	29
3.1. Sonidos múltiples	31
3.2. Sonidos reales simultáneos.....	31
3.3. Voz y sonido (Sing and play).....	31
3.4. Respiración continua.....	32
3.5. Doble estacato	32
3.6. Glissando	33
4. Marco Metodológico.....	34
4.1. Enfoque de la investigación	34
4.2. Tipo de investigación	34
4.3. Instrumento de la investigación.....	37
4.4. Población.....	37
4.5. Diseño metodológico	38
4.5.1. Fundamentación teórica	38

4.5.2.	Investigación – Acción.....	41
4.5.3.	Exploración y Creación	46
5.	Creación y análisis	47
5.1.	¿Qué técnicas extendidas usar?.....	47
5.2.	¿Cómo mixturar las técnicas extendidas con la composición en estilo dodecafónico?.....	50
5.3.	Creación (Composición)	50
5.4.	Análisis	54
	Conclusiones	63
	Bibliografía	65
	Anexos.....	66

Tabla de ilustraciones

Extracto partitura 1 FUENTE: Elaboración propia.....	50
Extracto partitura 2 FUENTE: Elaboración propia.....	53
Extracto partitura 3 FUENTE: Elaboración propia.....	53
Extracto partitura 4 FUENTE: Elaboración propia.....	53
Extracto partitura 5 - CRONOS: introducción de la obra / Compas 1 - 12	54
Extracto partitura 6 – CRONOS: Compás 13 - 15	55
Extracto partitura 7 – CRONOS: Compás 20	55
Extracto partitura 8 CRONOS: Compás 34 - 37	56
Extracto partitura 9 – CRONOS: Compás 44 - 46	56
Extracto partitura 10 CRONOS: Compás 50 – 51	57
Extracto partitura 11 – CRONOS: Compás 61 - 66	58
Extracto partitura 12 – CRONOS: Compás 92 – 95	58
Extracto partitura 13 – CRONOS: Compás 99 - 102	59
Extracto partitura 14 – CRONOS: Compás 106 - 115	59
Extracto partitura 15 – CRONOS: Compás 117 - 121	60
Extracto partitura 16 – CRONOS: Compás 124 - 128	60
Extracto partitura 17 – CRONOS: Compás 134 – 145	61
Extracto partitura 18 – CRONOS: Compás 146 - 150	62

Introducción

A raíz de las diferentes investigaciones entorno a la música y su sinnúmero de maneras de hacerla y vivirla, se han encontrado una gran variedad de posibilidades y recursos en saberes como la matemática, la física, la ciencia y hasta disciplinas como la cosmología para enriquecer el pensamiento musical e implementar estos saberes en su hacer. Todo esto ha llevado a investigadores y músicos a seguir explorando en su quehacer musical e instrumental.

A medida que la música ha ido avanzado en todos los aspectos también se ha generado como consecuencia un desarrollo instrumental en el área técnico-interpretativa, esto nos lleva a uno de los tantos conceptos que han surgido como lo es las “Técnicas Extendidas”. Parte de éstas técnicas en cada instrumento va ligado al repertorio que se quiere interpretar, los gustos del autor en sonoridad y la versatilidad del intérprete en su instrumento.

La complejidad investigativa junto con los retos a los que se enfrenta el escritor a la hora de componer la obra son bastantes debido a la contextualización del periodo histórico, la forma compositiva, el desarrollo de construcción de los instrumentos y la postura de pensamiento, teniendo en cuenta que los cambios en la música se dan conforme cambia la sociedad; también tendrá lugar el desarrollar en este trabajo la investigación entorno al repertorio formativo que tiene como resultado la composición de Tres (3) piezas dodecafónicas para clarinete solo, que integran las técnicas

extendidas en este instrumento (*clarinete*), donde su resultado no sea solo la creación de una obra con funciones formativas y que fomenten el desarrollo de otras técnicas instrumentales sino también como una pieza de concierto.

1. Situación problema

1.1. Problemática

Durante la investigación se encontraron dos áreas que han generado incógnitas, una de ellas es la formación musical la cual está ligada al repertorio solista y de conjunto (Orquestal, banda, etc.), mas la otra tiene relación directa con la enseñanza del instrumento, es esa posición que se tiene como docente; En ambos casos el autor se ha visto enfrentado a unos repertorios y retos de educación que requieren de conocimientos básicos y de un desarrollo práctico, bien sea para interpretar o enseñar. Hay que tener en cuenta que parte del desarrollo del instrumentista en general se basa en interpretar repertorios de diferentes dificultades en las etapas o los momentos de su vida musical. Teniendo en cuenta lo anterior muchas piezas solistas (Formativas o no) y de repertorio conjunto (Orquesta o Banda) tienen un alto grado de dificultad en diferentes aspectos, sean técnicas o interpretativas, es por eso que es importante tener un buen desarrollo instrumental, musical y de aprendizaje; Si se quiere hacer una buena interpretación de estos repertorios, es necesario también como docente el llevar procesos con los alumnos para que se formen desde todo punto de vista posible y no solo el musical, es ser un educador integro en el área de conocimiento específico.

El autor hace referencia a repertorios con contenidos técnicos específicos, en este caso es que tengan las Técnicas Extendidas como parte del repertorio; cabe aclarar que hay repertorios que no son explícitos en la utilización de estas técnicas pero según sean a las capacidades de cada intérprete se usan o no.

1.2. Pregunta de investigación

¿Qué técnicas extendidas pueden hacer parte integral de la interpretación de un músico clarinetista en una composición dodecafónica formativa?

1.3. Objetivos

1.3.1. General:

Crear una obra musical usando las técnicas extendidas con el fin de contribuir al desarrollo técnico e interpretativo del clarinetista.

1.3.2. Específicos:

- Establecer las técnicas extendidas a usar.
- Realizar la composición en estilo dodecafónico utilizando las técnicas extendidas.
- Interpretar las piezas.

1.4. Justificación

Es fundamental el desarrollo técnico en cada instrumentista, pues se depende del buen desarrollo musical que éste tenga y al que desee llegar.

Por lo cual este trabajo pretende aportar al desarrollo y adquisición de herramientas para el intérprete del clarinete.

Dentro del repertorio de conjunto (Orquesta Sinfónica y/o Banda sinfónica) hay unos niveles que especifican la dificultad del contenido de las obras, esto nos lleva a pensar en los niveles de formación y las diferentes áreas de preparación de cada músico. El autor ha tenido experiencia Orquestal y de Banda aunque independientemente del conjunto se ha visto enfrentado a ciertos repertorios que requieren de un buen desarrollo técnico y muchas veces la utilización de otros recursos para poder interpretar a cabalidad cada obra, es por esto que este trabajo pretende aportar herramientas que faciliten el buen desarrollo del clarinetista.

No solo se habla del repertorio de conjunto sino la extensa vida y obra que ha tenido el clarinete y quienes le escriben a este instrumento, ahora pues, si nos detenemos a pensar en ¿Por qué crear una pieza musical más para clarinete? Y ¿Por qué tiene que contener Técnicas Extendidas? lleva a dos respuestas que se exponen a continuación:

Al pasar cada periodo histórico los compositores han innovado en todos los aspectos y así mismo los instrumentistas han tenido que desarrollarse de manera diferentes e ir a la par de las obras y el movimiento artístico-musical del momento. Dentro del repertorio solista para clarinete se han evidenciado muchos cambios e innovaciones. El reto más grande no es crear la pieza sino mantener el sentido de música, poner la técnica a favor y dar herramientas para enriquecer el discurso musical.

Uno de los pilares para realizar esta investigación y la composición es poner la obra al servicio de los clarinetistas que desean ampliar el espectro de conocimiento de los recursos técnicos, análisis musical y/o aumentar su repertorio solista.

La experiencia del compositor en cuanto al acercamiento del dodecafonismo se da gracias a una de las clases que hacen parte del pensum académico de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, en la facultad de Bellas Artes, departamento de Educación Musical; donde el maestro Victoriano Valencia permite que se de el contacto con este estilo compositivo y la grandes posibilidades de éste puede brindar a quien desee indagar en el mismo.

2. Marco Referencial

2.1. Dodecafonismo

En el Libro *Historia de la música (La música occidental des la edad media hasta nuestros días)* de la editorial ESPASA nos dice que el término es puesto en circulación por René Leibowitz para designar un método de composición musical, el cual está basado en organizar sistemáticamente los doce sonidos de la escala cromática en un orden previamente establecido por el compositor. El método de composición y el lenguaje que usa es más acorde a la escuela vienesa; en este caso se puede denominar que los compositores son seriales sin entrar a tocar el Serialismo integral.

Arnold Schoenberg es el responsable de este estilo de composición, Eric Salzman nos hace ver que Schoenberg es quien lleva a establecer el sistema dodecafónico por medio de las relaciones del contexto sonoro, este contexto se rige bajo la organización de los doce sonidos el cual no tiene ninguna relación ni jerarquía tonal, de duración, timbre, registro e intensidad. El conjunto de estas notas es llamada "serie". Se parte de una ordenación unívoca; el grado en el que esta ordenación determina los procesos y elementos de composición los cuales varían mucho de una obra a otra.

2.2. Técnica Dodecafónica

Parte de la técnica dodecafónica es darle el mismo valor a todos los sonidos sin generar rangos de “importancia”.

“Un Mecanismo se adueña de la melodía...la ‘vida instintiva’ de los sonidos es suprimida”

Theodor W. Adorno

Es por esto que la ordenación de los sonidos es más sistemática, de esta manera cada sonido tiene su propio valor; dentro de esta ordenación llama **serie** se encuentran diferentes funciones como la función motivica, la serie como un prototipo melódico, etc.

Para entender una composición dodecafónica no basta con la descripción básica de que series se usan, se necesita tener en cuenta la subestructura que esta maneja, la relación entre cada serie o las posibles conexiones entre las notas. George Perle habla sobre las relaciones entre las series y como estas pueden ser usadas para darle sentido a una obra. Ahora bien, Perle en su libro *Composición Serial y Atonalidad* nos muestra claramente que las funciones de las series pueden empezar siendo como un motivo de *ostinato* y el trato melódico que estas pueden tener, lo que a simple vista puede decirnos de la manera más sencilla una de las características de la obra

musical. Schoenberg asegura que una serie ordenada y bien utilizada funciona del mismo modo que un motivo pero que al mismo tiempo es usada para sustituir o liberar el uso tonal de los motivos. Cada obra puede estar basada en elementos derivados de la serie, en algunos casos el elemento principal viene a ser netamente rítmico, en otros casos melódicos y en otros mixtos (ritmo-melódico) o bien la misma serie es empleada como un motivo conforme se use.

La técnica dodecafónica y su uso puede variar conforme se mire al compositor, pues Schoenberg utilizaba la técnica dodecafónica de manera diferentes a como las usaba su alumno Anton Weber o demás compositores de este estilo. Quizá la comparación de cada forma y utilización del método compositivo no es necesario, pero es de suma importancia tener claridad en los recursos principales de composición.

En principio la técnica dodecafónica se basa en organizar los doce sonidos cromáticos conforme se desee, pues este será el recurso principal para continuar con el proceso de composición. La serie se puede usar de manera natural (P = Prime), retrógrada (R), Retrógrada invertida (RI) o Invertida (I).

La utilización de las series va a gusto del compositor según el criterio de organización que éste tenga. Si nos detenemos a ver a fondo cada serie puede ser transportada y es cuando se le añade un “apellido” a la serie, por ejemplo: Si la serie está transportada 5 *semitonos* se podría decir que es (P-

5) lo cual nos diría que de la serie *prime* hay una serie a 5 semitonos (No es necesario usar el orden específico de la escala cromática, se puede combinar entre bemoles y sostenidos dentro de la sistematización principal). De esta manera no solo habría una posibilidad de serie sino cuarenta y ocho (48) posibles series a usar dentro de una composición dodecafónica, estas series se pueden ver claramente cuando haces la matriz dodecafónica, la cual es el pilar principal para tener la seguridad del proceso y tratamiento de cada serie.

2.3. Compositor dodecafónico representativo

Schoenberg, Arnold

Nacido en Viena el 13 de Septiembre de 1874, comenzó su carrera musical a temprana edad, donde a los 9 años ya era violinista y compositor autodidacta. En la vida de Arnold influyeron tres personas principales: 1. Oskar Adler: quien le enseñó los conceptos primarios en teoría musical, poesía y filosofía; 2. David Joseph Bach: la persona encargada de fomentar la cultura, el arte, la ética, la moral y la educación; 3. Alexander von Zemlinsky: quien lo impulsó cuando Schönberg entró a la orquesta *Polyhymnia*, una orquesta amateur.

William Austin en su libro *La música del siglo XX* hace un recuento sobre el desarrollo musical de Schoenberg, haciendo referencia a la continuidad de la

búsqueda de su nuevo estilo sin tener en cuenta lo que los demás estaban haciendo con el jazz y su expansión.

Schoenberg generó provocó muchas discusiones (aún mayores que las que generó el estilo atonal) entorno a la utilización de las doce notas en la década de 1920. Es necesario tener en cuenta que el desarrollo del método *dodecafónico* fue relevante para el surgimiento de un nuevo movimiento y lenguaje musical, lo cual lo llevó a ser un líder en la música del siglo XX. Teniendo en cuenta lo anterior hay diferentes aspectos que se deben tocar para conocer el trasfondo del desarrollo de este nuevo método de composición que estaba causando alboroto en la Europa de los años treinta, cuarenta y cincuenta, así mismo la influencia que tuvo la guerra en el mismo Schoenberg y su camino musical.

Robert P. Morgan en el capítulo IX de su libro *La música del Siglo XX* habla sobre el periodo de pos guerra que influyó en la reconsideración de la producción musical de Arnold y el establecimiento de la producción futura; En 1914 con el cese a la hostilidad encajó con un momento crítico de irresolución artística para el compositor.

“La libertad que le permitían los métodos variados de composición y la poca sistematización en su música atonal. Se necesitaba un sistema específico para la música cromática, en cierto modo, análogo con el tonal, capaz de incorporar las nuevas melodías disonantes y las estructuras de acordes

propias de la música del siglo XX dentro de un esqueleto concebido de una forma más consciente y ordenado sistemáticamente” Robert P. Morgan

En 1921 Schoenberg habló con uno de sus estudiantes y le confió el secreto de un descubrimiento que según él marcaría la supremacía de la música en siglo XX, este secreto estaba bajo la denominación de Dodecafonismo, el cual sería propicio para continuar con los valores musicales del momento pero que a su vez permitiría la exploración de nuevas sonoridades, la sistematización de los elementos musicales y la ordenación parcial de su uso, lo cual conlleva a la nueva y prematura sonoridad en las composiciones de Arnold Schoenberg; Explicando brevemente como funcionaría este sistema logra notarse lo que tanto estaba buscando en compositor, un orden y una sistematización no tonal pero que le diera cierta coherencia a la música, se desarrolló este sistema con el claro propósito de obtener un control más real en los elementos cromáticos, según Morgan se buscaba que los sonidos obedecieran a las leyes de la naturaleza y nuestra forma de pensar. En el libro *Música del Siglo XX* el cual lo escribe Morgan se destaca el Orden, la Lógica, la comprensibilidad y la forma, estos cuatro elementos base no pueden estar presentes sin la obediencia las leyes naturales. Todo lo anterior enmarca en una obligación al compositor, pues debe seguir el camino la exploración donde por si solo se podrán encontrar las reglas o leyes, o quizá de la manera más básica lograr encontrar las formas que

expliquen el carácter disonante de estas armonías y el tratamiento de las melodías.

Schoenberg habla sobre la serie como una estructura “abstracta” la cual es utilizada como elemento principal de la composición, es ese conjunto que genera un potencial sin igual a la hora de hacer su inclusión en los detalles musicales de una composición. No obstante Schoenberg se convirtió en el tema de debate, el cual lastimosamente provocó una división muy notoria entre los compositores. Independientemente de los rumbos que tomaron los compositores de la época Schoenberg fue quien estableció un nuevo lenguaje musical el cual marcaría la diferencia y permitiría otros desarrollos musicales que se darían más adelante con sus alumnos.

2.4. Historia y evolución del clarinete

Antes del siglo XVII existían instrumentos con forma cilíndrica y de caña los cuales eran conocidos como “*Chalumeau*” que significa “caña”. Johann Denner empieza a trabajar en este instrumento para poder actualizarlo y adaptarlo a las necesidades que se presentaran, Isabél Álvarez López en su trabajo de grado “*Las técnicas extendidas en el clarinete*” nos hace ver como se pasan una serie de transformaciones en el instrumento, la manera en como se le van añadiendo llaves y facilitando la digitación. Hacia 1732 aparece como tal el término clarinete en el “*Musikalische Lexicon oder*”

Musikalische Bibliothek”, que es la primera colección musical Bibliográfica editada en Leipzig por Johann Gottfried Walter (1684-1748).

Desde este momento el clarinete empieza a ser usado de maneras diversas y más completas cosa que no podía pasar con el Chalumeau. Compositores como Joseph Faber, y el mismo Vivaldi como el coro “Plena nectare” del oratorio sacro militar “Juditha Triumphans” (1716). En 1756 Johann M. Molter usó el clarinete de tres llaves para los primeros conciertos como instrumento solista que seguía conservando ese sonido típico del Chalumeau. Remeau incluye el instrumento en su ópera *Acante et Céphise* y años después entra a formar parte de la orquesta de Mannheim. El papel del clarinete va aumentando conforme los compositores van descubriendo las posibilidades del instrumento, y es cuando llegamos a compositores como W. A. Mozart y Johann Stamitz quienes dedican gran parte de su obra musical al clarinete, y destacando conciertos muy importantes, como lo es en el caso de Mozart con el concierto en La mayor K622. Así cada compositor que se ha interesado en este instrumento ah encontrado recursos sonoros, rítmicos, melódicos y demás que ofrece el clarinete.

El clarinete como tal fue inventado hacia el año 1690, desde las innovaciones que Johann Denner se dan nuevos cambios tales como los trae el mismo hijo de Denner y Joseph Beer quien insertó dos llaves nuevas, permitiéndole al instrumento ir encontrando su camino cromático sin la necesidad de las posiciones naturales, sino haciendo uso de las llaves, seguido de esto en

1971 X. Lefebvre añade la sexta llave permitiendo encontrar nuevos cromatismos en el registro agudo y grave.

Ya hacia el año 1807 – 1810 el clarinetista H. Bareman tocaba con un clarinete integrado por diez llaves fabricado en Berlín por Greisling.

Ivan Müller presentó su clarinete con trece llaves, lo cual fue un paso definitivo para el desarrollo técnico e interpretativo del instrumento, claro está que desde ahí se empiezan a experimentar nuevas maneras de tocar el instrumentos y los grandes cambios que ya había atravesado no solo en el aspecto técnico del teclado de posiciones sino también en la evolución de las cañas y las boquillas que complementaban estos desarrollos técnicos.

Un pilar principal para la evolución del clarinete fue **Theobald Boehm** quien tras estudiar detalladamente el sistema del clarinete se unió con el profesor de clarinete y escritor de varios métodos para este instrumento el señor H, Klosé y Augusto Buffet quienes comienzan a aplicar lo que Theobald había hecho con el sistema de anillos en la flauta travesa e iba aplicando a la estructura misma del clarinete, estos tres personajes corrigieron muchos aspectos de diseño y funcionabilidad del clarinete, mejorando la calidad sonora y facilitando la interpretación de algunos pasajes que hasta el momento estaban considerados “imposibles”.

El clarinete de trece llaves tarde en instalarse en Francia, lugar donde sería la cuna del desarrollo del sistema Boehm y la casa de **Buffet** uno de los principales constructores de clarinetes que permanecen hoy en día.

Cabe resaltar que ahí no paró la investigación para conseguir mejoras al sistema del instrumento, sino que permitió que muchos otros profesores,

intérpretes y constructores añadieran llaves, espátulas o anillos que facilitaran la interpretación del instrumento y aumentaran las posibilidades técnicas del mismo.

2.5. Tipos de clarinetes

Gracias a la inquietud de muchas personas la familia del clarinete llegó a tener entre 19 a 21 integrantes diferentes (instrumentos), la tabla se de estos instrumentos se encuentran en el libro escrito por Adolfo Garcés en 1991 *Primer libro del clarinetista: Técnica, Práctica y Estética*. Claro está que al perfeccionando los modelos la familia fue decreciendo en la cantidad de instrumentos hasta llegar a un estándar de clarinetes perfeccionados en cuanto a sonido y afinación:

NOMBRE	AFINACIÓN
Requinto	In Eb
Soprano	In A / in Bb
Alto	In C / in Eb
Corno di Bassetto	In F
Clarinete Bajo	In A / in Bb
Clarinete contrabajo	In Bb

2.6. Aspectos técnicos del clarinete

Este es el espacio adecuado para mostrar las grandes posibilidades que tiene este instrumento. Como base para desarrollar los aspectos técnicos del instrumento debemos tener en cuenta lo que cada intérprete busca en su instrumento, pues de esto dependerá la gran cantidad de aspectos técnicos a usar.

Si nos ponemos a pensar sobre la recursividad del clarinete actual podríamos decir que es un instrumento muy abierto a las diferentes propuestas sonoras y las exigencias técnicas de los compositores. Con el cambio de cañas, boquillas, abrazaderas, de barrels (Barriles)¹ y de campanas², pero, no es solo esto la forma de articular en el instrumento permite tener unos recursos realmente amplios a la hora de interpretar, el cambio de la posición de la boca (cambio de embocadura) también permite que el sonido se vea afectado conforme la obra, el intérprete o el compositor necesite. Y quizá en parámetros generales podríamos hablar del último aspecto que son las digitaciones especiales haciendo uso del mecanismo y la emisión del aire que puede provocar diferentes espectros sonoros.

¹ Es un tubo cilíndrico con forma de barril que permite unir la boquilla con el cuerpo superior del instrumento.

² Es la parte final del instrumento y la que permite que el sonido salga con mayor proyección por su forma de campana.

2.6.1. Postura corporal del clarinetista

No podemos descartar un pilar principal de la interpretación como lo es la postura corporal y la manera en como se toma el instrumento para interpretarlo. Sin lugar a duda la mejor posición para poder tocar este instrumento es estar puesto en pie, pues permite que el cuerpo esté erguido lo cual favorece la emisión de aire y la denominada “Columna de aire”. Los codos deben estar ligeramente despegados del cuerpo y así afectar de manera positiva la posición de las manos en el teclado del instrumento: Las falangias deben permanecer arqueadas de manera natural pues esto permitirá un control total de las digitaciones, así mismo va a favorecer al interprete a la hora de tapar los agujeros directamente con las yemas de los dedos previniendo un posible escape de aire.

2.6.2. Digitaciones y mecanismo

Encontrar el punto de convergencia entre el intérprete y una obra se reduce al conocimiento del mecanismo del instrumento, al dominar las digitaciones y poder ser consiente de los recursos que se usan para poder interpretar. El clarinete tiene dos pilares principales para poder tocarse los cuales son 1. El sonido y 2. El mecanismo, la pregunta sería ¿Por qué son éstos dos los pilares principales? Pues bien, el deleite principal del instrumento está en la correcta emisión de sonido según el estilo musical que se desee interpretar pues éste obedece a las reglas estilísticas que son impuestas por los

compositores o los periodos artísticos y el uso del mecanismo como recurso principal de interpretación técnica, dependiendo de la limpieza del clarinetista a la hora de tocar se podrá saber el nivel de conocimiento que tiene de su instrumento y los recursos que emplea para tocar de manera adecuada cada pieza musical.

Es necesario tener en cuenta que las digitaciones están ya pre-establecidas en los sistemas estándar de los clarinetes construidos, lo mismo que el mecanismo; sin embargo, detallando a los instrumentos es necesario decir que se debe ser claro en lo que se desea hacer con cada recurso puesto a disposición del mismo y el nivel de dominio que éste tenga sobre cada recurso.

3. Técnicas Extendidas

Villa Rojo Jesús en su libro “El clarinete y sus posibilidades” (1984) habla sobre el desarrollo que ha tenido la música a partir de finales del siglo XIX son la necesidad de buscar nuevas sonoridades por lo que lleva al compositor a una nueva estética del sonido, ante la aparición de los nuevos recursos del interprete y las necesidades del compositor se llega a establecer una serie de técnicas extendidas para cada instrumento.

En el caso del clarinete se siguen actualmente ampliando las técnicas extendidas del instrumento gracias a los nuevos elementos que se tienen para poder interpretar el instrumento y las continuas reformas que los grandes exponentes de la fabricación del clarinete como Luis Rossi, Buffet, Selmer y Yamaha le hacen a sus instrumentos. Obras como *Domaines* de Boulez, *Tres Piezas* de Bernaola, *Jetztzeit* de Marco, entre otras sólo proporcionan conocimientos que complementan la formación integral del instrumentista y es por esto que se convierten en referentes técnicos e interpretativos para la utilización de éstas técnicas extendidas.

“Las técnicas extendidas que se utilizan en la música contemporánea pretenden dar una visión más amplia de los medios de expresión que poseen los instrumentos y van más allá de las que proporcionan las tradicionales, partiendo de ellas pero ampliando mucho más sus posibilidades.”

Isabél Álvarez López

Teniendo como base a Garcés (1991) podríamos decir que las categorías de las técnicas extendidas son dos, en primer lugar las técnicas de sonidos múltiples y como segundo lugar las técnicas de sonidos sencillos o únicos.

3.1. Sonidos múltiples

Este sonido múltiple se logra usando la posición de una nota grave, medio-inferior o aguda para realizar simultáneamente dos sonidos controlados por medio de la embocadura (Garcés 1991)

3.2. Sonidos reales simultáneos

Este tipo de sonidos se logran haciendo uso de la llave de duodécima, consiste en mantener una columna de aire estable y con la embocadura controlar el flujo de aire y la presión en la boquilla y caña para poder producir el sonido real y el sonido simultáneo (por lo general es usado en el registro agudo para lograr vislumbrar el sonido grave de la misma posición), es necesario decir que no tiene mucha relación con los armónicos.

3.3. Voz y sonido (Sing and play)

Esta técnica consiste en producir un sonido “cantado” de manera gutural que fluye por entre el instrumento mientras a la vez el sonido produce un sonido propio, y es la mixtura de estos dos sonidos lo que permiten la riqueza sonora que se le caracteriza.

3.4. Respiración continua

La respiración continua es una de las técnicas extendidas que más le permiten al intérprete de cualquier instrumento de viento alardear sobre su capacidad de dominio sobre el instrumento. Bien es cierto que esta técnica no es sencilla es un recurso muy necesario para cumplir la exigencia de mucho del repertorio solista del clarinete.

Esta técnica está basada en producir sonido propio del instrumento mientras en un breve momento se toma aire y no se corta con la frase o no se interrumpe el sonido del instrumento.

Es lograr mantener la presión del aire en la parte interna de la boca mientras se toma una breve pero completa respiración por la nariz para continuar tocando.

3.5. Doble estacato

Es necesario aclarar que hay maneras diferentes de hacer el doble estacato sin embargo lo común en los instrumentos de caña sencilla tiene una agilidad especial para las articulaciones sencillas pero hay momentos en los que la articulación sencilla no es suficiente para cumplir con los requisitos, es por esto que llega la articulación doble: Consiste en articular con la lengua y la garganta alternándose entre si. La forma más común de empezar a aplicar esta técnica es decir "TA-KA":

TA: Corresponde a la articulación con la lengua

KA: Corresponde a la articulación con la garganta

Esto unido por varias repeticiones generaría un fenómeno parecido a lo siguiente: “**TA-KA-TA-KA-TA-KA**” lo cual puesto en el instrumento logra denotar la articulación doble

3.6. Glissando

Es una técnica incorporada muy al estilo *jazz*, las músicas tradicionales del Caribe Colombiano y en músicas tradicionales gitanas.

Consiste en pasar de una nota a otra en la cual exista una brecha notable y que ese paso por las notas intermedias se vea difuminado e imperceptible en cuanto a la afinación exacta de cada nota que esté de por medio. Esta técnica tiene dos formas de implementarse, cambio en la embocadura y alteración gutural o el deslizar los dedos de forma secuenciada por las digitaciones reales mientras la embocadura altera la afinación exacta de cada nota.

Hay muchas más técnicas extendidas las cuales pueden ser consultadas en el libro de Jesús Villa Rojo *El clarinete y sus posibilidades (1984)* y libros tales como *New Directions for Clarinet - Phillip Rehfeldt*, con Kalmen Opperman en su libro técnico *The New Extended Working Range* o con Dolak Fritz *Contemporary Techniques for the Clarinet*.

4. Marco Metodológico

4.1. Enfoque de la investigación

El enfoque de la investigación es notablemente cualitativa con algunos datos cuantitativos para enriquecer y ampliar el espectro de la investigación.

Con el enfoque Cualitativo se busca profundizar en el conocimiento de algún tema en específico y como resultado tener la experiencia humana como un resultado importante. Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal hablan sobre la preferencia en una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo, objeto o cultura investigada.

4.2. Tipo de investigación

Rubén López-cano y Úrsula San Cristóbal en su libro *Investigación artística en música (Problemas, métodos, experiencias y modelos)* nos da una luz de las diferentes formas de investigar que giran entorno a la música, el arte y la educación artístico-musical; empezando claramente por una interrogante principal “¿Qué es la investigación artística?”.

Australia -1984: Se da la inauguración de uno de los primeros programas en investigación artística, y es precisamente el doctorado en *Creative Writing* de la *University of Wollongong* junto con la *University of Technology*. En Europa

se da un proceso distinto debido a que en la década de 1990 se empieza a vislumbrar estas ideas de la investigación artística y la investigación en música, en colaboración está un programa académico en investigación artística en la Kuvataideakatemia de Helsinki, Finlandia creado en 1997 y así mismo las publicaciones como ***Research in Art and Design (1993)***. Desde ese entonces se han generado un sinnúmero de diferentes discusiones, talleres, encuentros, proyectos, programas educativos, congresos y debates que están atravesando todo el campo de la investigación artística.

En el caso de este trabajo se basa en la **Investigación – Creación o Investigación artística**, Lopez Cano y Ursula San Cristobal en su libro *Investigación artística en música* nos muestra dos polos opuestos conforme a este tipo de investigación, el primer punto de vista es aquel en donde se cree que la investigación artística o de creación no es más que una excusa para no sustentar científicamente la investigación realizada, mientras que la otra postura es aquella que cree firmemente en que este tipo de investigación crea nuevas experiencias investigativas llenas de conocimiento crítico, analítico y de profundización en el conocimiento del área investigada.

Andrés Samper Arbeláez, director del Departamento de Música de la Universidad Javeriana comenta “La manera de producir conocimiento en música es diferente, está mediada por la intuición y la exploración. No parte, necesariamente, de un problema sino de un afecto, una emoción, una intuición, una idea o un concepto” (*El arte de la investigación-creación*

[/http://www.javeriana.edu.co/pesquisa/el-arte-de-la-investigacion-creacion/](http://www.javeriana.edu.co/pesquisa/el-arte-de-la-investigacion-creacion/)
2017).

Sandra Liliana Daza Cuartas (2009) en su texto *“investigación – Creación un acercamiento a la investigación en las artes”* no habla sobre la investigación y la creación como una apuesta a la explotación de lo que es el ser y la exploración artística por medio de la práctica. Claramente se logra ver que el Sujeto y el Objeto de la investigación son inseparables. Daza (2009) propone la creación en el arte como forma de investigación para obtener nuevos conocimientos por medio del accionar humano, donde el producto no sea solo lo relevante, sino la importancia del investigador como creador. Sandra Liliana menciona al autor Findeli A. quien en uno de sus textos hace dos preguntas importantes con respecto a: ¿Cuales son los fenómenos del mundo que nosotros estamos interesados en observar y entender que no son ya “propiedad” de otras disciplinas? Y ¿Qué intentamos decir acerca de ese fenómeno que es desconocido aún y las otras disciplinas no conocen y que al menos el diseño clama por conocer mejor?” (Findeli, 2008). Ahora bien, contextualizando estas preguntas a la investigación artística basada en la creación se puede decir que a través del proceso creativo en un trabajo artístico hay claramente unos pasos a seguir, los cuales pueden ser consideramos como metodologías de la investigación donde la intervención del ser humano es natural pero que al conceptualizarla se convierte en procesos de investigación desde la vivencia.

Para finalizar podemos concluir que la Investigación – creación es un método de investigación que tiene a consideración muchas otras variables que quebrantan con los paradigmas de la investigación científica y su comprobación, donde interviene el ser humano y desde la experiencia propia aporta a los procesos investigativos y creativos en el arte.

4.3. Instrumento de la investigación

Rubén López Cano muestra diferentes instrumentos de investigación y entre ellos se destacan:

1. La vida personal.
2. Diario de campo.
3. Encuestas.

Estos cuatro instrumentos de investigación son usados en este trabajo, pues se combina la experiencia personal con un trabajo de campo, la recolección de encuestas y las reflexiones desde la práctica para así conceptualizar el fenómeno de la creación.

4.4. Población

La población a la que va dirigida un trabajo de investigación es sumamente importante pues brinda ciertas directrices para poder accionar en la investigación.

Este trabajo de investigación tiene como población los clarinetistas que deseen ampliar sus conocimientos respecto a componentes adicionales de la interpretación como lo son las Técnicas Extendidas y quieren añadir de manera significativa una obra que les exige el uso de estos recursos, que a su vez les va permitir desarrollar y explotar las capacidades interpretativas no solo en esta obra sino en los diferentes estilos o géneros musicales que el intérprete desee.

4.5. Diseño metodológico

La investigación se desarrolla con procesos variados que permiten ampliar el espectro de conocimiento de las áreas de investigación.

Dentro de esta investigación y la relación de la experiencia personal del investigador se llega a la necesidad generar una encuesta que permitiera ampliar el panorama con respecto a las técnicas extendidas en los clarinetistas del país.

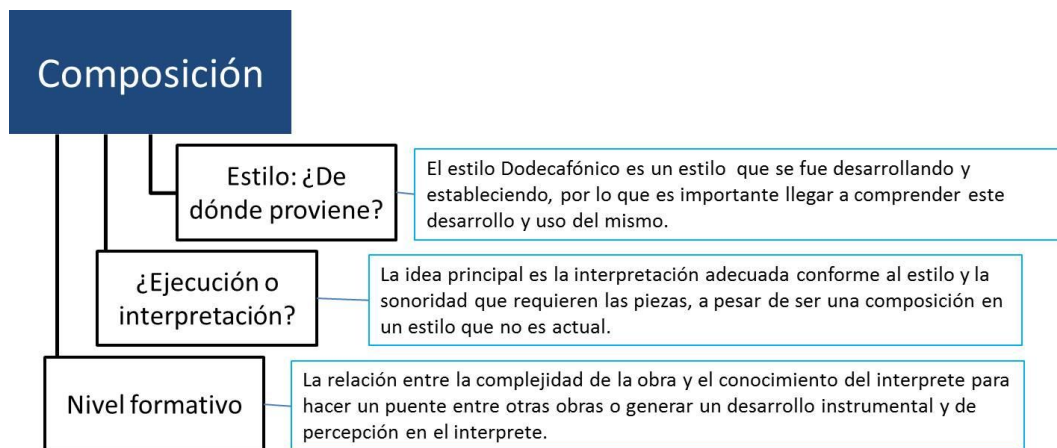
Fueron tres etapas principales en las que la investigación se desarrolló:

1. Fundamentación teórica.
2. Investigación - acción.
3. Exploración – creación.

4.5.1. Fundamentación teórica

En esta primera etapa se ponen los pilares de cada tema a desarrollar y una idea general que pretender encaminar la investigación y hacerla permaneces en el rumbo indicado.

A continuación se presentan los tres primeros cuadros de investigación elaborados por el investigador que contienen las preguntas directrices para la investigación y el cumplimiento de los objetivos.



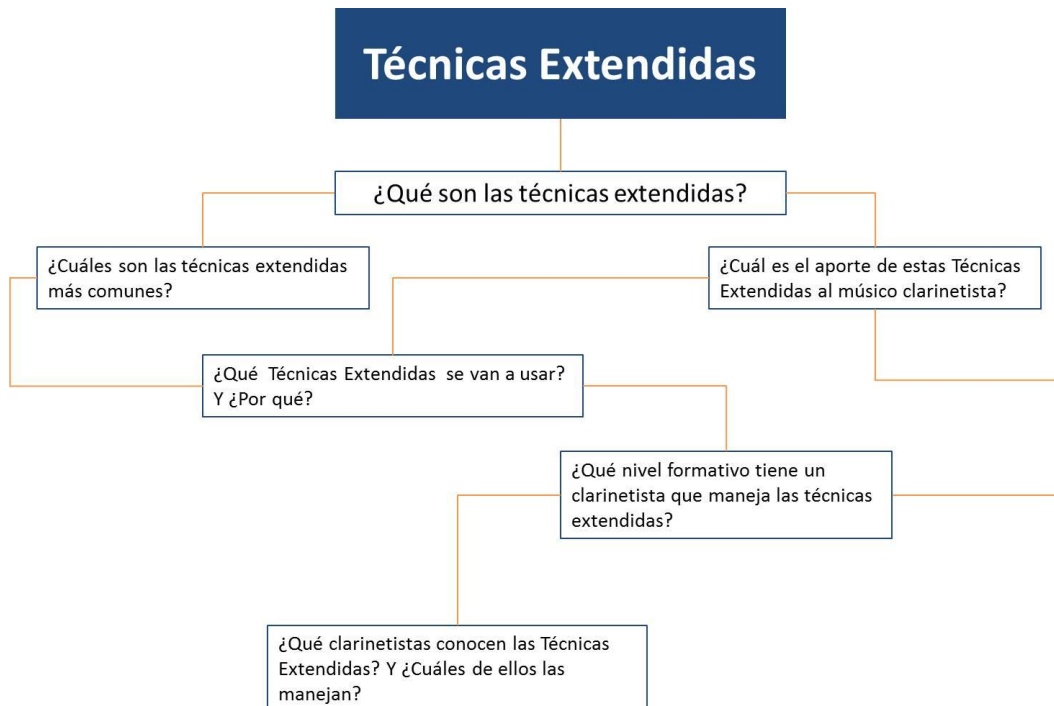
Mentefacto 1 FUENTE: Elaboración propia

Los tres aspectos generales llevaron al investigador a pensar sobre la relación **Interprete – Estilo – Interpretación**, es por esta razón que el investigador hace una relación entre lo que se desea para la obra y la dificultad técnica instrumental, interpretativa y de comprensión, hasta llegar a balancear los tres aspectos anteriormente mencionados.



Mentefacto 2 FUENTE: Elaboración propia

Y por ultimo último pero no menos importante las Técnicas Extendidas.



Mentefacto 3 FUENTE: Elaboración propia

Cabe aclarar que el desarrollo interpretativo va de la mano con las técnicas extendidas.

4.5.2. Investigación - Acción

Dentro de la etapa de investigación acción entran a funcionar los instrumentos de investigación y el encontrar los puntos de convergencia entre los mismos.

Dentro de la experiencia personal se puede hablar del primer acercamiento del investigador-compositor al estilo dodecafónico, ese primer acercamiento se da gracias los contenidos curriculares de la universidad pedagógica nacional, de la facultad de bellas artes, licenciatura en música y los enfoques de la cátedra de *Historia de la música*, en ese momento dada por el maestro Victoriano Valencia, quien siembra la inquietud por el Dodecafonismo y la composición en este estilo; de ahí parte la inquietud por indagar más al respecto.

El otro punto de vista que concierne específicamente al área de las Técnicas Extendidas se da debido a que el mismo compositor es interprete y se ha visto enfrentado a diferentes repertorios solistas o de conjunto que lo han llevado a indagar sobre la utilización de algunas de las técnicas extendidas en el clarinete, que luego viene a ser el detonante para buscar la manera de unir la técnica de composición dodecafónica con el desarrollo de estas técnicas extendidas.

El Diario de campo es aplicado de manera poco estricta o con parámetros fijos, busca más la recopilación de experiencias frente a la investigación y la vivencia dentro de la misma, por lo que el diario de campo se convirtió en una herramienta para conceptualizar de manera formal e informal las experiencias obtenidas tras cada día de trabajo e indagación. Al final el diario de campo permitió ver el progreso y mantener el enfoque correcto de la investigación.

Las encuestas realizadas están enfocadas solo a las técnicas extendidas, pues lo que se busca es conocer con mayor claridad la situación de los clarinetistas del país con respecto al conocimiento, desarrollo y aplicación de las T.E.³

Se desarrollo una encuesta a 55 clarinetistas en el territorio nacional de Colombia, esto permitió obtener datos cuantitativos para enriquecer la investigación y dar una razón contundente para trabajar las T.E, a continuación se exponen las preguntas puestas en la encuesta y sus respectivas respuestas medidas en porcentaje.

³ T.E: Hace referencia a las Técnicas Extendidas.

¿Cuánto tiempo lleva tocando clarinete?

55 respuestas

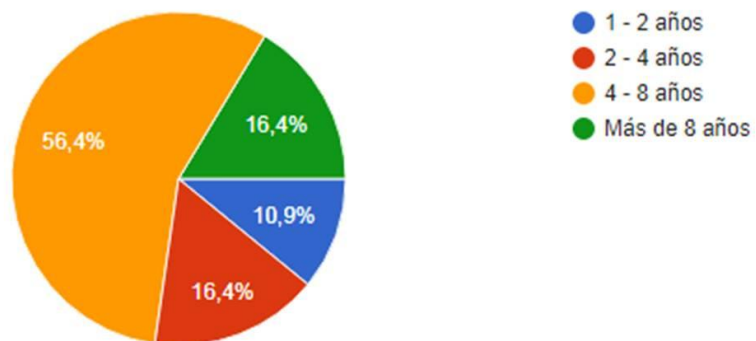


Ilustración de porcentaje 1 FUENTE: Google forms - Respuestas

Nivel de formación instrumental

55 respuestas

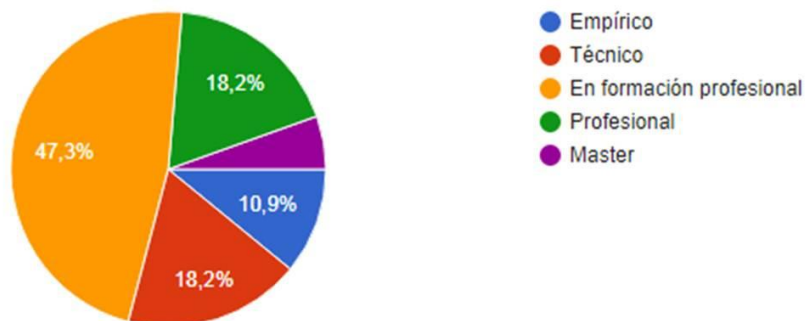


Ilustración de porcentaje 2 FUENTE: Google forms – Respuestas

¿Sabe usted que son las Técnicas Extendidas?

55 respuestas

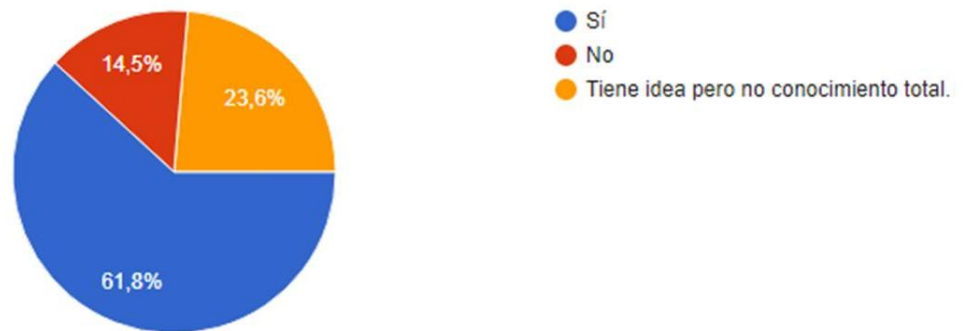


Ilustración de porcentaje 3 FUENTE: Google forms - Respuestas

¿Maneja usted alguna Técnica Extendida en el clarinete?

55 respuestas

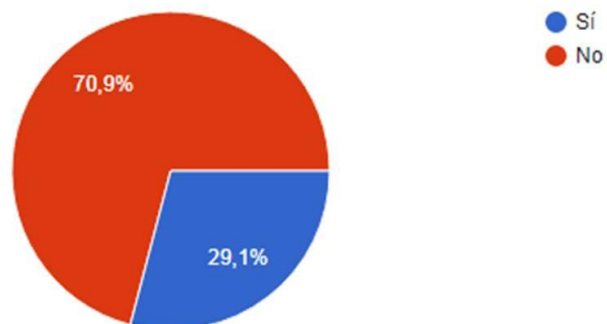


Ilustración de porcentaje 4 FUENTE: Google forms – Respuestas

¿Conoce repertorio musical que abarque las Técnicas extendidas como base de la interpretación?

55 respuestas

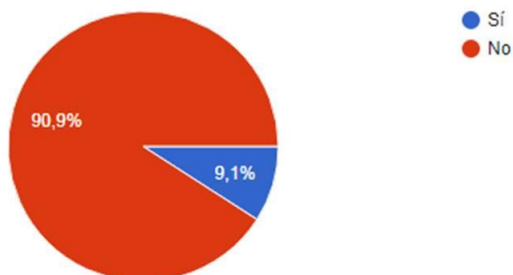


Ilustración de porcentaje 5 FUENTE: Google forms – Respuestas

¿Le gustaría desarrollar las Técnicas Extendidas en el clarinete por medio de un repertorio que las exija?

55 respuestas

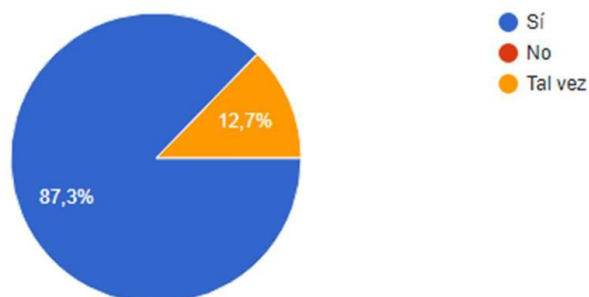


Ilustración de porcentaje 6 FUENTE: Google forms – Respuestas

La encuesta permitió afirmar en el investigador la necesidad de trabajar en las técnicas extendidas como un recurso que puede aportar al desarrollo instrumental, técnico e interpretativo del músico clarinetista.

4.5.3. Exploración y Creación

En la última etapa se llega a la exploración tanto del aspecto técnico del instrumento como de la misma técnica de composición. Durante un largo tiempo la experimentación de las sonoridades juntamente el acercamiento al dodecafonismo fue progresivo y tuvo tres momentos importantes:

El primer momento se da con el reconocimiento técnico del instrumento, la recursividad que éste tiene y puede brindar, los aspectos físicos propios que pueden ser impedimentos a la hora de componer o delimitar las técnicas extendidas a usar, o bien, que tan favorable es el mismo. Este proceso el investigador lo describe como apropiación técnica.

El segundo momento está basado en la exploración de las sonoridades que permite la construcción de las líneas melódicas del método dodecafónico, la recursividad rítmica que se puede usar y el resultado auditivo que se da durante la exploración, no de la creación. El momento justo de comprender la estructura ósea de este estilo de composición, el tratamiento de cada material y la posible coherencia en el discurso musical.

Finalmente se llega a un punto de quiebre muy importante, es donde se busca la manera de yuxtaponer los aspectos técnico-interpretativos y el

aspecto musical en sí. Esta etapa es aprovechada para generar un entretreído de las dos áreas principales y buscar un resultado sonoro, musical y técnico.

5. Creación y análisis

Después del proceso experimental e indagar desde las dos áreas (Técnico instrumental y propio musical) para abarcar la composición concreta se generan dos incógnitas importantes:

1. ¿Qué técnicas extendidas se van a usar y por qué?
2. ¿Cómo mixturar las técnicas extendidas con la composición en estilo dodecafónico?

De ahí se desprende el inicio de lo que llegaría a ser la creación como tal, ese momento en que se busca darle respuesta a las dos preguntas se da con la búsqueda técnica que favorezca el ámbito musical.

5.1. ¿Qué técnicas extendidas usar?

El proceso para escoger las técnicas extendidas a usar fue el siguiente:

Se tuvo en cuenta las técnicas extendidas que son de mayor conocimiento en el medio de los clarinetistas:

- ✓ Respiración continua o circular
- ✓ Doble estacato
- ✓ Glissando

- ✓ Voz y sonido (Sing and play)
- ✓ Sonidos múltiples
- ✓ Sonidos reales simultáneos⁴

Después de hacer este filtro se hizo la consulta con el repertorio solista y de conjunto haciendo una selección de dificultades técnicas, estas dificultades técnicas no son explícitas pero al tener que interpretarlo se necesitan de herramientas para abordar cada obra. Debido a lo anterior se decidió elegir las siguientes técnicas extendidas:

Respiración continua o circular:

La administración del aire en el clarinetista o en cualquier instrumento de viento es primordial, sin embargo hay momento donde el instrumentista no puede respirar debido a la construcción musical que haya decidido colocar el compositor, por esto nos vemos en la obligación de desarrollar técnicas que favorezcan la música como tal.

Doble estacato:

El doble estacato es un recurso para poder interpretar pasajes a gran velocidad que requieran de una articulación separada, la mayoría de repertorios solista o de conjunto incluyen pasajes de gran dificultad en cuanto

⁴ Véase pagina 22 a la 26

a las articulaciones y la velocidad a las que se deben tocar, por lo que es importante fomentar el desarrollo de esta técnica extendida.

Glissando:

A pesar de que este recurso es más usado en jazz puede fortalecer el acercamiento a las músicas del caribe Colombiano y/o músicas donde el Glissando hace parte de la interpretación, así mismo fortalece los músculos de la garganta para variar la afinación y dar paso a nuevos recursos extra técnicas que se quieran aprender.

Voz y sonido (Sing and play):

Este recurso se puede usar de dos maneras tanto de efecto sonoro (background) y/o como línea melódica o acompañamiento. La combinación de ambos sonidos (Uno producido de forma gutural y el otro de modo natural del instrumento) puede producir al mismo tiempo un quebrantamiento en el sonido puro del instrumento, lo que generaría diferentes sonoridades conforme se desee usar.

5.2. ¿Cómo mixturar las técnicas extendidas con la composición en estilo dodecafónico?

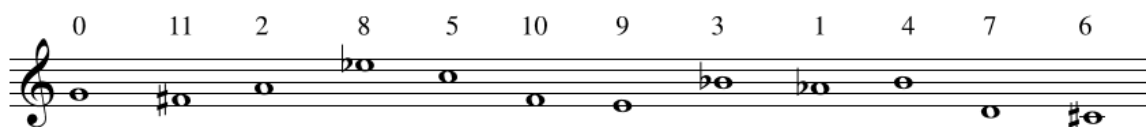
La manera de mixturar las técnicas extendidas y el estilo dodecafónico se da más por exploración sonora que por una unión de elementos establecida, por lo que la composición está basada en la vivencia y luego en la conceptualización de la misma en términos musicales y técnicos.

Los recursos que ofrece el clarinete con tan amplios que a pesar de que muchas cosas son funcionales se debe tener un análisis posterior de la conceptualización para profundizar en el fenómeno compositivo.

5.3. Creación (Composición)

El proceso musical fue el siguiente:

1) Establecer la serie dodecafónica principal

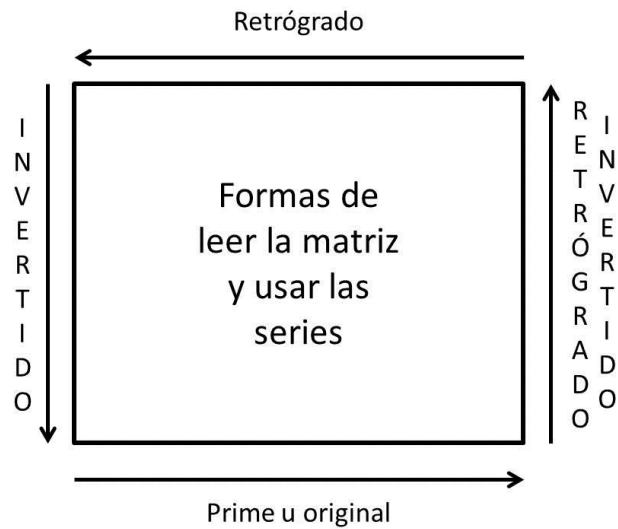


Extracto partitura 1 FUENTE: Elaboración propia

2) Formar la matriz dodecafónica

Esta matriz nos va indicar las transposiciones posibles de la serie principal u original (P-0).

Lectura de la matriz



Matriz dodecafónica 1 FUENTE: Elaboración propia

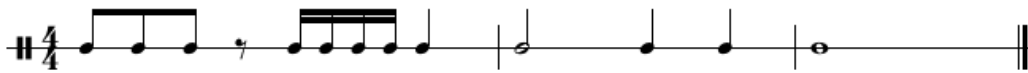
	I0	I11	I2	I8	I5	I10	I9	I3	I1	I4	I7	I6	
P0	G	F#	A	Eb	C	F	E	Bb	Ab	B	D	C#	R0
P1	Ab	G	Bb	E	C#	F#	F	B	A	C	Eb	D	R1
P10	F	E	G	C#	Bb	Eb	D	Ab	F#	A	C	B	R10
P4	B	Bb	C#	G	E	A	Ab	D	C	Eb	F#	F	R4
P7	D	C#	E	Bb	G	C	B	F	Eb	F#	A	Ab	R7
P2	A	Ab	B	F	D	G	F#	C	Bb	C#	E	Eb	R2
P3	Bb	A	C	F#	Eb	Ab	G	C#	B	D	F	E	R3
P9	E	Eb	F#	C	A	D	C#	G	F	Ab	B	Bb	R9
P11	F#	F	Ab	D	B	E	Eb	A	G	Bb	C#	C	R11
P8	Eb	D	F	B	Ab	C#	C	F#	E	G	Bb	A	R8
P5	C	B	D	Ab	F	Bb	A	Eb	C#	E	G	F#	R5
P6	C#	C	Eb	A	F#	B	Bb	E	D	F	Ab	G	R6
	RI 0	RI 11	RI 2	RI 8	RI 5	RI 10	RI 9	RI 3	RI 1	RI 4	RI 7	RI 6	

Matriz dodecafónica 2 Fuente: Elaboración propia

3) Crear los motivos principales

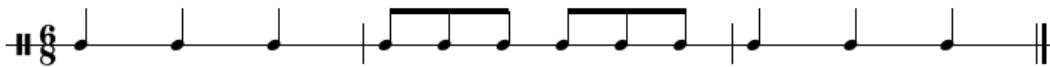
Los motivos principales son rítmicos para favorecer el uso de las series dodecafónicas en la composición.

Primer motivo



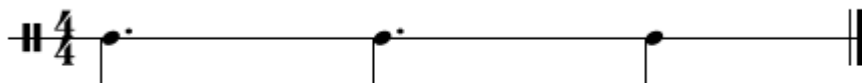
Extracto partitura 2 FUENTE: Elaboración propia

Segundo motivo



Extracto partitura 3 FUENTE: Elaboración propia

Tercer motivo



Extracto partitura 4 FUENTE: Elaboración propia



Extracto partitura 6 – CRONOS: Compás 13 - 15

La primera vez que se da a conocer el doble estacato es en el compás número 20 y se ve de la siguiente manera.



Extracto partitura 7 – CRONOS: Compás 20

Entre el compás 34 al 37 se presenta nuevamente la agilidad del doble estacato pero teniendo en cuenta que en el compás número 35 y la primer mitad del 36 se indica el uso del Glissando para ir de una nota a otra.

34 I-7 *rubato*

a tempo P-5

Doble estacato

Glissando

Doble estacato

Extracto partitura 8 CRONOS: Compás 34 - 37

Es necesario aclarar que el doble estacato en este caso se da por la velocidad de la pieza y no por la indicación bajo cada nota.

Al final de la primera pieza entre el compás 44 al 46 se muestra el motivo que será característico de la segunda pieza, pero representado solo en una voz (Play).

43 *mf*

P-9 *f*

46 *f*

Extracto partitura 9 – CRONOS: Compás 44 - 46

En la segunda pieza se incluye la voz y el sonido propio del instrumento (Sing and play) con planos diferenciados aunque se cruzan en algunos momentos.

El plano superior siempre corresponde a lo que se debe tocar con el clarinete

Allegro
Play

Sing *pp*

El plano inferior corresponde a lo que se debe cantar de manera gutural.

Extracto partitura 10 CRONOS: Compás 50 – 51

Es necesario aclarar que la segunda pieza está diseñada con especial cuidado, pues para poder tener un referente de afinación el comienzo de cada serie tocada con el clarinete coincide con cada nota de la serie usada en la parte canta, esta serie está distribuida por toda la pieza. Así mismo la nota que está escrita para cantar es la nota que suena con el instrumento, no es la nota real (Está transportada).

61

La nota de la voz superior es el comienzo de una nueva serie, mientras la voz inferior muestra una nota perteneciente a la única serie que se usa para la voz en toda la segunda pieza.

Extracto partitura 11 – CRONOS: Compás 61 - 66

Durante la segunda pieza no se usa la respiración continua, pues físicamente es imposible producir un sonido gutural e inhalar al mismo tiempo.

En el tercer movimiento se usa el motivo correspondiente y se vuelve a iniciar con la serie original (P-0).

Motivo principal de la tercera pieza

III
Gran final

P-0

92

Extracto partitura 12 – CRONOS: Compás 92 – 95

En el compás 99 al 102 Es la parte cadencial de todas las tres piezas, combinando la dificultad técnica con la respiración continua y la lírica que destaca la sonoridad del clarinete.

Extracto partitura 13 – CRONOS: Compás 99 - 102

A partir del compás número 106 al compás número 115 se da la utilización del doble estacato, para poder cumplir con las exigencias de la articulación del pasaje, es necesario decir que el pasaje no está cargado de muchas notas si está cargado de una gran responsabilidad en cuanto a las articulaciones y el cambio de métrica en el compás 108.

Extracto partitura 14 – CRONOS: Compás 106 - 115

En el compás 117 luego de la *Gran Pausa* se aplica la respiración continua buscando fortalecer esta técnica hacia el registro medio con saltos al registro grave.



A musical score extract for compás 117. The notation is on a single staff in treble clef. A large, thin black arc spans across the entire measure, indicating continuous breathing. A red box highlights a specific section of the melody where the pitch drops significantly, labeled as a register jump. A text box above the staff reads: "Salto de registro medio al grave en respiración continua."

Extracto partitura 15 – CRONOS: Compás 117 - 121

En el compas 124 al 126 se da un cambio drástico en la sonoridad, pues son tres compases donde el Glissando y la inestabilidad de afinación exacta se apodera y protagonista, para luego en el compás numero 127 y 128 retomar el carácter y la claridad sonora haciendo uso del doble estacato.



A musical score extract showing compases 122 and 127. The notation is on a single staff in treble clef. A red box highlights a section of the melody in compás 124-126, labeled as "Glissando". A blue oval highlights a section of the melody in compás 127-128, labeled as "Doble estacato". The dynamic marking *mf* is visible in compás 124.

Extracto partitura 16 – CRONOS: Compás 124 - 128

En el compás número 134 al 145 se hace una re-exposición de la introducción de las tres piezas para luego dar paso al final, claro está que esta re-exposición incluye el manejo de la respiración continua obligada.

The image shows a musical score extract for Clarinet 17, measures 134-145. The main score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a long, continuous slur over measures 134-144, with a 'p' dynamic marking. An inset above shows a 'Lento' section with a slur and a 'p' dynamic. Measure 145 is a final chord.

Extracto partitura 17 – CRONOS: Compás 134 – 145

El final en tempo de *vivace* (Compás 146) da cuentas de una articulación muy cómoda para los clarinetistas pero que a su vez requiere de mucho cuidado y claridad, para no confundir el orden de las articulaciones. Así mismo en la segunda mitad del compás número 149 se escribe el background como efecto sonoro para terminar las tres piezas haciendo uso de una sonoridad más abierta y mixturada por dos sonidos.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with the tempo marking "Vivace" and a dynamic marking of "mp". The melody consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff is in a treble clef and starts at measure 149, marked "cres. sc.". It features a melodic line with triplets and a long, sweeping slur that ends with a dynamic marking of "fff".

Extracto partitura 18 – CRONOS: Compás 146 - 150

Conclusiones

Es primordial recordar la pregunta de investigación para tener claridad sobre las conclusiones del trabajo.

¿Qué técnicas extendidas pueden hacer parte integral de la interpretación de un músico clarinetista en una composición dodecafónica formativa?

Haciendo las encuestas, socializando con algunos maestros en clarinete, compositores e instrumentistas se llegó a la conclusión de fomentar las nuevas técnicas que están a disposición de cada instrumentista pero hacer también desde la composición, un método de enseñanza y aprendizaje al mismo tiempo.

Bien es cierto que todas las técnicas extendidas pueden fomentar y cultivar la interpretación de los músicos clarinetistas por lo que sería erróneo delimitar el desarrollo técnico a unas cuantas T.E, es más responsable decir que este trabajo no solo pretende dar a conocer un poco más sobre las técnicas extendidas en el clarinete sino dar también una obra que exija al clarinetista a aplicar sus conocimientos con estas técnicas por sencillas o complicadas que sean.

Si nos detenemos a pensar en ¿Cuál es una composición formativa? estaríamos entrando a un tema de debate el cual es ¿Hay composiciones no formativas? Desde el punto de vista del investigador todas las obras musicales son formativas, pues cada una cultiva un área en específico del

músico, cada obra puede aportar en grandes cantidades por más “sencilla” que esta sea. El punto real con respecto a esta composición formativa es que tiene como objetivo principal desarrollar de manera clara y específica alguna área del conocimiento musical, instrumental e interpretativo

Más allá de una composición en estilo dodecafónico es también abrir el panorama a nuevas sonoridades, a la búsqueda de timbres, colores e innovaciones en el quehacer musical, es por eso que este trabajo no es más que un aporte a cada clarinetista que desee indagar en otras técnicas instrumentales y quiera ampliar su repertorio solista y de concierto.

Bibliografía

- Austin, W. W. (1966). La Música en el Siglo XX. En W. W.-v. Triana, *La Música en el Siglo XX* (págs. 392 - 398). 1984, TAURUS EDICIONES, S.A.
- Barranquero, A. B. (2011). *El Clarinete contemporáneo: Características, Obras, Grafías y Recursos*. Málaga: Conservatorio Superior de Música de Málaga.
- Beltrando-Patier, M.-C. (s.f.). Historia de la Música (La música occidental desde la Edad media hasta nuestros días). En M.-C. Beltrando-Patier, *Historia de la Música (La música occidental desde la Edad media hasta nuestros días)*. Editorial Espasa Calpe, S.A - Madrid.
- Borgdoff, H. (2013). El debate sobre la investigación en las artes . *Amsterdam School of the Arts* .
- Caicedo, L. D. (2016). *Guía para la elaboración de un anteproyecto o protocolo de investigación de trabajo de grado*. Bogotá D.C.
- Cuartas, S. L. (2009). Investigación-Creación: un acercamiento a la investigación en las arte. *RESEARCH CREATING AN APPROACH TO RESEARCH IN ARTS*, 87 - 92.
- Garcés, A. (1991). *Primer libro del clarinetista: Técnica, Práctica y Estética*. Editorial MUNDIMUSICA.
- Gibson, O. L. (1998). *Clarinet Acoustics*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hanning, B. R. (s.f.). Western Music - Second Edition. En B. R. Hanning, *Western Music - Second Edition* (págs. 502 - 529). United States of America : Editorial W.W. Norton & Company, Inc.
- Kurt Honolka, L. R. (2005). Historia de la Música - Edición X. En L. R. Kurt Honolka, *Historia de la Música*. Editorial EDAF, S.A.
- Opazo, R. L.-C. (2014). *Investigación Artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: esmuc, imc, CONACULTA FONCA.
- Perle, G. (1991). *Composición Serial y Atonalidad*. (P. S. McLaney, Trad.) California, EEUU: IDEA BOOKS, S.A. - Barcelona, España.
- Prats, D. J. (2004). *Técnicas y Recursos para la elaboración de tesis doctorales: Bibliografía y orientaciones metodológicas*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- R., P. A. (2007). Dodecafonismo, atonalismo y serialismo. *Sarmiento música*.

- Rendón, G. (2008). El proceso para construir una matriz dodecafonica. *gustavorendon*.
- Rojo, J. V. (1975 - 1984). *El Clarinete y sus Posibilidades*. Madrid, España: Editorial Alpuerto .
- Rojo, J. V. (1991). *El Clarinete Actual*. Madrid, España: Editorial Musicinco .
- Rojo, J. V. (1995). *El clarinete: Iniciación y preparatorio*. Madrid, España: Editorial Real Música .
- (s.f.). La música contemporánea . En S. e. S.A, *La música contemporánea* (págs. 90 - 98). Salvat Editores, S.A.
- Salzman, E. (1967). Twentieth - Century Music: An Introduction. En E. Salzman, *Twentieth - Century Music: An Introduction* (págs. 153 - 189). Editorial Victor Lerú.
- Sempere, L. P. (2014). *Asistente de composición de música dodecafónica para OpenMusic*. Alicante: Escuela Politécnica Superior.
- Stuckenschmidt, H. (1960). Musik des 20. Jahrhunderts. En H. Stuckenschmidt, *Musik des 20. Jahrhunderts* (págs. 90 - 132). Madrid, España : Ediciones Guadarrama, S.A - Madrid 1960.

Anexos

- 1) Partitura en físico de CRONOS: tres piezas dodecafónicas para clarinete solo.