PROPUESTA INTERPRETATIVA DE TRES PIEZAS COLOMBIANAS PARA CLARINETE SOLO CON TÉCNICAS EXTENDIDAS

Interpretative proposal of three colombian pieces for clarinet solo with extended techniques

Juan José Caballero León

Artículo Académico

Asesor

Juan David Manco, PhD

Universidad EAFIT

Escuela de Humanidades

Maestría en Música

Medellín

2024

PROPUESTA INTERPRETATIVA DE TRES PIEZAS COLOMBIANAS PARA CLARINETE SOLO CON TÉCNICAS EXTENDIDAS

Juan José Caballero León

jjcaballel@eafit.edu.co

Resumen

Este artículo se propone dar cuenta del proceso llevado a cabo en la construcción de una propuesta interpretativa de las técnicas extendidas en las tres obras seleccionadas del repertorio contemporáneo para clarinete solo en Colombia. Para ello, se inició con una contextualización del repertorio; posteriormente, un primer acercamiento a las obras y los compositores; y finalmente, un análisis y creación de las propuestas interpretativas para cada pieza. Se concluye que la interpretación musical se puede abordar desde una postura objetiva o subjetiva, en la que el intérprete decide bajo su criterio lo que es más conveniente para ejecutar la música. Además, al ser tan diversas y flexibles, una reflexión sobre las posibilidades que nos brindan las técnicas extendidas en el clarinete le permite al intérprete ser autónomo para abordarlas con libertad.

***Palabras claves*:** técnicas extendidas, clarinete solo, interpretación, música contemporánea, compositores colombianos.

Abstract

The purpose of this article is to give an account of the process carried out in the construction of an interpretative proposal of the extended techniques in the three selected works of the contemporary repertoire for solo clarinet in Colombia. To do so, we began with a contextualization of the repertoire; then, a first approach to the works and composers; and finally, an analysis and creation of the interpretative proposals for each piece. It is concluded that musical interpretation can be approached from an objective or subjective stance, in which the interpreter decides under his or her own criteria what is most convenient to perform the music. In addition, being so diverse and flexible, a

reflection on the possibilities offered by the extended techniques in the clarinet allows the performer to be autonomous to approach them with freedom.

Keywords: extended techniques, solo clarinet, interpretation, contemporary music, Colombian composers.

Introducción

El clarinete es un instrumento con una gran historia y posee una amplia variedad de posibilidades interpretativas, una muestra de ello es su diverso y extenso repertorio, así como la multiplicidad de recursos técnicos, los cuales despiertan una profunda curiosidad de exploración por parte de los compositores y los intérpretes.

La música para clarinete solo en Colombia se ha desarrollado de manera lenta pero progresiva. *Onomá* (1970), del compositor Francisco Zumaqué, es considerada como la primera obra para este formato en el país, que dio apertura a que más compositores se interesen y motiven a componer música para clarinete solo en esa y las siguientes décadas hasta nuestros días (Salazar, 2015).

Las obras para clarinete solo han impactado no solamente el incremento de repertorio para este instrumento, sino que también han creado un reto más para los clarinetistas, por medio de pasajes muy ágiles, intervalos muy amplios, dinámicas extremas, pero en especial por el uso de las técnicas extendidas. Existen catálogos que recopilaron una gran cantidad de música para este formato y nos permiten conocer un poco más sobre las piezas en el país, entre ellos está el catálogo de Jhoser Salazar (2015) y el catálogo de Deyvis Betancourt (2015). También ha habido proyectos de grado enfocados en la composición, análisis y ejecución de piezas para clarinete solo, y con técnicas extendidas. Entre ellos, podemos nombrar los trabajos de grado de José Jáuregui (2019), Pablo Maldonado (2017) y Andrés Melo (2018). Sin embargo, el desconocimiento e indiferencia por parte de muchos de los clarinetistas no ha permitido que esta música tome un auge y valor elevado localmente.

Este artículo da a conocer por medio de tres obras colombianas para clarinete solo una propuesta interpretativa para cada pieza, y el manejo de las técnicas extendidas como

recurso interpretativo para las mismas, que demuestra no solo la importancia de las técnicas extendidas, sino también, que aporta a que el interés hacia la música colombiana siga en aumento.

Las obras seleccionadas son: *Breve*, de Adriana Guzmán; *Tríptico 2*, de Andrés Posada y *Alucinación Papayera*, de Guillermo Marín. Se eligió este repertorio porque se pretendió abordar la cantidad de técnicas extendidas más usadas y comunes; además, son obras que se han analizado y ejecutado con muy poca frecuencia en conciertos públicos o en las universidades, a diferencia de otras piezas locales e incluso internacionales.

El objetivo de este artículo es proporcionar a los clarinetistas una visión más profunda de la música creada en Colombia, además de la integración y relevancia de las técnicas extendidas como un recurso vital que se debe considerar para entender y mejorar las habilidades técnicas en la interpretación del clarinete. En la estructura del texto encontraremos primero una serie de antecedentes distribuidos de la siguiente forma: un contexto del repertorio para clarinete solo con técnicas extendidas en Colombia; posteriormente, las técnicas extendidas y su importancia para los clarinetistas; y, por último, la interpretación moderna en el clarinete. Para introducirnos directamente en el desarrollo del artículo fue oportuno dividirlo en tres fases: 1. Contexto de cada obra; 2. Primer acercamiento a las obras; 3. Análisis y propuestas interpretativas.

Contexto del repertorio para clarinete solo con técnicas extendidas en Colombia

El repertorio en Colombia para clarinete solo ha tenido un avance progresivo, a veces lento en comparación con otros países latinoamericanos; sin embargo, ha sido constante. A medida que transcurre el tiempo, los compositores han querido dar el paso y escribir para este instrumento, y han tomado como referencia los diferentes estilos que llegaban de los países aledaños y Europa, los adaptaron a sus identidades y dieron origen a una nueva era en la música colombiana.

Compositores e intérpretes como Andrés Posada, Mauricio Murcia, Alejandro Sánchez, Guillermo Marín, entre muchos otros que, aunque no tienen tantas obras, su reconocimiento se ha formado de manera progresiva y lentamente en auge. Una fuente muy

valiosa que se tuvo en consideración es el catálogo de Jhoser Salazar, *Música para clarinete solo de compositores colombianos: Catálogo con comentarios* (2015). Gracias a ese trabajo de grado, Salazar nos muestra un listado con todas las obras escritas para clarinete solo en Colombia hasta el año 2015, lo que se constituye como un aporte más a que la búsqueda de la música colombiana tenga una mayor estimación por parte de los músicos y población local (Salazar, 2015).

Una de las labores más relevantes en el país sobre la música latinoamericana y la música colombiana para clarinete ha sido impulsada por el doctor Javier Asdrúbal Vinasco, quien, en uno de sus múltiples proyectos, nos habla sobre algunos compositores latinoamericanos, quienes han decidido escribir música para clarinete en diferentes formatos, para así rescatar y crear una mayor difusión del repertorio moderno que existe para este instrumento. El proyecto se llama *El clarinete Mestizo* (2020), que fue ganador de una convocatoria realizada por el Ministerio de Cultura de la república de Colombia, y cuenta con la participación de varios compositores colombianos que en sus obras han incorporado recursos como las técnicas extendidas.

Es verdad que el formato de clarinete solo se presta para explorar ambientes sonoros distintos, y con base en ese deseo se incorporan de manera más directa las técnicas extendidas. Algunos compositores más que otros, como es el caso de Juan Pablo Carreño en su obra *Nocturno*, decidieron centrarse más en un ambiente sereno, con un performance tranquilo, como es el caso de Vinasco, quien decidió acompañarlo por medio de efectos visuales. En esta obra la exigencia está enfocada en mantener una nota resaltante (re) sobre toda la pieza, mientras suceden muchas cosas a su alrededor, como la inclusión del *frullato*, saltos y fragmentos virtuosos que complementan tal momento y ambiente reflexivo.

Tomás Díaz Villegas, por otro lado, en su obra *Monólogo Capriccioso*, va un poco más allá de solo un *frullato*, e incluye multifónicos, *glissandos* y trinos, aunque el objetivo del compositor se basó en la exploración de la agilidad y versatilidad entre registros del clarinete. Toda esta serie de recursos que brindan las técnicas extendidas los usó de manera que el virtuosismo de la pieza se enriqueciera aún más.

A partir de lo anterior, es importante considerar que, aunque el interés por los compositores en este formato para clarinete solo sigue presente y en aumento progresivo,

no se cuenta aún con un repertorio muy amplio, y menos con la incorporación de las técnicas extendidas.

Las técnicas extendidas y su importancia para los clarinetistas

Desde un *glissando*, *vibrato*, hasta sonidos como el *growl*, multifónicos, *slap*, entre otros, tuvieron una adaptación hacia al clarinete, y así, los compositores empiezan a realizar piezas no solo "clásicas", sino también combinadas con músicas tradicionales. Esto adiciona nuevos efectos y genera ambientes sonoros muy diferentes a lo convencional. Todo esto crea un nuevo desafío para los clarinetistas desde lo técnico, auditivo, y hasta lo psicológico. Por tal motivo, nace la necesidad de conocerlas, entenderlas e iniciar un proceso de exploración que le permita al clarinetista ir más allá con su instrumento y musicalidad, lo que suma a sus estudios las técnicas extendidas.

Para abordar las técnicas extendidas se tomó como referencia el trabajo de grado de Pablo Maldonado (2017), quien basó su proyecto en una composición dodecafónica con uso de las técnicas extendidas, y explica cuáles usó, cómo se usan y qué características brindan (sonoridades, efectos, respiración circular, entre otras). Maldonado hace hincapié en que su proyecto está inspirado en la exploración de nuevas sonoridades y recursos técnicos que le posibilitan ampliar su conocimiento y dejar no solo un aporte compositivo, también demuestra la utilidad de estas técnicas que son comúnmente ignoradas por los clarinetistas académicos. En relación con los recursos técnicos, tomamos como referencia el proyecto de grado de Isabel López (2014), quien tuvo en consideración las técnicas extendidas en contextos culturales e históricos en la música española de 1970-1990. No obstante, su trabajo se divide en dos secciones, una histórica y técnica, y la otra analítica, contextualizada en la música española. Para los fines de este artículo, se toma en consideración principalmente la primera parte de su investigación. La posición del instrumento, la embocadura, la calidad del sonido, el aire acompañado de la respiración y los diferentes mecanismos o digitaciones especiales serían pilares para introducirnos en la exploración de las diversas técnicas extendidas.

Para evaluar experiencias y testimonios de grandes clarinetistas sobre las técnicas extendidas, fue muy enriquecedor tener en cuenta el proyecto de Borregales (2011): *Exigencias del repertorio para clarinete solo de la segunda mitad del siglo xx y su*

repercusión sobre el intérprete. Primero nos contextualiza históricamente sobre los avances en general que se vivieron en el siglo XX y su relación con la música, hasta llegar a las obras de Stravinsky como referente principal y punto de partida para la música "contemporánea" que traería consigo las técnicas extendidas para el clarinete. Sumado a esto, hace énfasis en las diferentes exigencias y retos que tienen los clarinetistas al enfrentarse a un repertorio tan diferente, pero que, en el mundo, se ha convertido no solo en los nuevos métodos de estudio, sino también, en un requisito para audiciones y concursos.

El proyecto de Borregales es nutrido por entrevistas sobre diferentes obras modernas hacia artistas internacionales; entre ellos, resaltamos la participación de Jorge Montilla, quien expresó su interés hacia las técnicas extendidas y su importancia histórica y práctica para cada músico, seguido de motivar a los demás clarinetistas a que las conozcan, e incentivar a las instituciones para que incorporen las mismas en sus planes de estudio académico. Montilla nos explica su postura frente a una obra en particular: el *Harlekin*, de Stockhausen. Esta nos llevó a explorar no solo múltiples técnicas extendidas, sino además un análisis de otras áreas como la actuación y la danza. Para abordar esta obra, es necesario tener conocimiento y dominio previo de las diferentes técnicas que exige (*frullato*, multifónicos, trémolos). Seguido a esto, Stockhausen informa sobre el otro arte vinculado a la pieza: el teatro.

Una posición más orientada hacia los sonidos múltiples es la que Alberdi nos ofrece, al hablar sobre las técnicas extendidas en su proyecto: *Conocemos las técnicas extendidas que pueden adoptar los instrumentos viento - madera* (2020), mientras hace énfasis en la polifonía y los sonidos multifónicos de los instrumentos que comúnmente emiten solo un sonido a la vez, por medio de ejemplos auditivos muy claros, y que nos da la oportunidad de apreciar cada sonido, no solo en el clarinete, pues además lo hace con instrumentos como la flauta e incluso la voz humana. Hay muchas formas o variedades de técnicas para llegar a ese objetivo, pero en esta ocasión, nos ubica un poco más en reconocer los sonidos y posibilidades a las que puede llegar el instrumento, siempre y cuando el artista sea consciente de todo. Alberdi comenta, que con la incorporación de estas técnicas extendidas, la dificultad de las piezas musicales aumenta considerablemente, tanto por el desconocimiento, como por el dominio técnico del instrumento.

Las técnicas extendidas pueden causar gran impresión en todo tipo de público, sin embargo, es evidente que no siempre se tienen las mismas reacciones sobre cada una de ellas, aun así, el músico debe capacitarse para interpretar estas técnicas con la mayor claridad posible, y poder ser sutil al momento de darlas a conocer públicamente en un escenario que muchas veces no está informado sobre cómo son y el nivel técnico que llevan como valor agregado.

Andrés Melo, en su interés por la música moderna, creó su proyecto de grado *Análisis e interpretación de cuatro obras de Mauricio Murcia para clarinete solo y dueto.* Empieza con el estudio de la estructura de sus piezas, proceso que desglosa y llegan a conclusiones, tales como que su música incorpora ritmos derivados de las improvisaciones y el Jazz, pasajes complejos técnicamente para el clarinete, lo que hace de sus composiciones un material de estudio pedagógico, y que es usado en muchas universidades para capacitar estudiantes de la cátedra. Uno de los recursos en sus composiciones es la respiración circular, debido a que tienen frases extensas y con una gran exigencia pulmonar. También, encontramos técnicas como el *glissando* y multifónicos que hacen de la música colombiana y sus estudios melódicos, un material muy exigente que permite a los clarinetistas probar sus habilidades con cada pieza (Melo, 2018).

Es fundamental que los hábitos saludables se deban tener siempre presente, como los calentamientos y estiramientos. El desconocimiento sobre ciertas técnicas y la repetición incisiva sobre ello, puede ocasionar problemas a nuestra salud, como deformaciones en nuestra dentadura, fatiga muscular, dolor en las articulaciones y problemas en la columna. Aun así, se ha podido experimentar que los músicos que indagan y practican estas técnicas bajo seguimiento y cuidados básicos frente a ellas; han evitado, no solo molestias físicas y mentales, sino que también han conocido más a profundidad el instrumento, desde su estructura, hasta su sonido. El estudio de la acústica, los armónicos, la sensibilidad, todo encaminado a un mayor control y flexibilidad hacia el clarinete no es una práctica sencilla, puede causar aún más frustración que el estudio ya “rutinario” estandarizado de cada músico. La adaptación a las nuevas sonoridades, posiciones y cambios físicos es directamente proporcional al interés y motivación del clarinetista (Llobet, 2008).

De acuerdo con todo lo mencionado anteriormente, es evidente que las técnicas extendidas son un recurso técnico muy importante que incita a los clarinetistas a conocer mucho más su instrumento y tener mayor dominio sobre el mismo. Se recomienda no abordarlas sin tener una conciencia y criterio sólido sobre una técnica base, por el motivo de que las técnicas extendidas requieren de leves cambios y movimientos diferentes, no solo en la embocadura y digitaciones, también en el sonido y su afinación tradicional.

Interpretación moderna en el clarinete

A medida que el mundo musical avanza, las obras, las partituras evolucionan en paralelo a la dificultad para ser entendidas e interpretadas, es por eso que, no son música para el público hasta que un intérprete las ejecuta y permite al mundo escuchar lo que está escrito en ellas. Desde épocas como el siglo XVI en adelante, era muy común que la mayoría de los compositores fueran, además, los propios intérpretes de sus obras, esto era muy problemático para los otros intérpretes que deseaban tocar su música, porque estos compositores no veían la necesidad de escribir mayores indicaciones en la partitura o manuscritos, ellos entendían su música y la escribían, en su mayoría, de manera muy simple (Dorian, 1986, p. 18 – 26), sin embargo, siempre ha existido una relación entre el intérprete y el compositor de manera dividida, hay compositores que confían poco o nada en el criterio de los intérpretes y deciden escribir en sus partituras o en los comentarios de esta, un manual para ejecutar sus obras. Esta forma de escritura no es un capricho de los compositores, sino que a medida que la música evoluciona, surgen ideas poco convencionales que pueden no entenderse fácilmente para el intérprete. Aun así, hay compositores que decidieron plasmar sus ideas hasta un punto y permitir que el intérprete fluya a través de su criterio. Es así como surge la interpretación objetiva o subjetiva, la primera hace referencia a aquel músico que atiende puntualmente cada indicación, *tempo* y dinámicas que propone el compositor al pie de la letra; la subjetiva es un poco controversial, hace referencia a que el intérprete toma una postura personal con base en su experiencia, conocimiento y criterio se apropia y crea su interpretación con relación a lo que el compositor le ofrece (Dorian, 1986, p. 266).

Camilo Ernesto Ríos Rodríguez por medio de su trabajo en la revista Sinfonía Virtual, *Análisis y recomendaciones interpretativas de dos obras para clarinete del repertorio musical académico del siglo XXI* (2016), brinda un análisis detallado de las obras "*Triptyque pour un reotur" por clarinette en Bbet guitarre* de Juan Carlos Gaviria Gonzáles y el *Interludio no.2*, para clarinete solo de Rodolfo Ledesma, ambos compositores del valle del Cauca. Camilo usó la metodología del "Análisis ecléctico para el sonido, la forma y la representación" de Lawrence Ferrara para el análisis de cada obra y poder crear sus sugerencias interpretativas, en las cuales resalta con compromiso el mantener un *tempo* claro y preciso para ambas obras, aconseja no tomar tanta libertad en el espacio y tiempo de cada obra.

Laura Michelle Camargo López en su proyecto de grado sobre: *Tres piezas montañeras pa' clarinete solo*: Análisis formal con fines interpretativos (2018), nos demuestra un análisis completo de las tres piezas del compositor Jaime Jaramillo Arias, en el que expone los diferentes aspectos dodecafónicos que presenta la obra. Adicional a esto, formula una propuesta interpretativa con base en el fraseo, posiciones, articulación, uso de técnicas extendidas y ritmo, en donde se tiene en cuenta tanto las anotaciones del compositor, como las opiniones de Guillermo Marín, quien fue al músico que Jaramillo escribió su obra.

La obra que el compositor entregó a Guillermo Marín pasó por una revisión y reedición, por lo que no presentaba mayores indicaciones de *tempo* o matices, con base en ello, Camargo recrea su propia versión con relación a los ritmos tradicionales y su criterio personal, en paralelo a la versión original, incluyendo dinámicas, articulaciones, fraseos y *tempi*.

Es oportuno recordar que la música tradicional es proveniente de las diferentes culturas de cada país, con relación a esto, Cabrera basó su trabajo de maestría: *Propuesta interpretativa del concierto para clarinete y cuerdas de Diego Sánchez Hease* (2021), como una investigación profunda del contexto y el concierto en sí, ya que su interpretación tiene relación directa con las culturas indígenas paraguayas.

La pieza gira en torno a escalas de tonos enteros, así como la recreación de sonidos y ritmos característicos que realizan tanto la orquesta como el clarinete solista. Uno de los

aspectos más característicos de la pieza consiste en la representación de los “gritos” por medio de *glissandos*. Aunque la investigación es muy detallada respecto a cada fragmento del concierto, nuestra investigación es centrado en los recursos sonoros usados para reproducir los de aquellas tribus indígenas y animales, gracias a que Cabrera en su proyecto, además del análisis, nos da unas recomendaciones interpretativas y referencias clave para poder entender aún más las diferentes técnicas implementadas en el concierto y su relación con las tradiciones indígenas.

Se concluye entonces que la música evoluciona en paralelo a la exploración, diferentes formas de escribirla, sonidos y performances. A su vez, aunque la música moderna con el uso de las técnicas extendidas suele tener manuales con notaciones y sugerencias por parte del compositor para su ejecución, el intérprete tiene en sus manos un papel que, si bien tiene reglas y parece ser un material objetivo, las metáforas e indicaciones escritas en la partitura son también subjetivas, esto le permite al clarinetista tomar los recursos y crear sus propias ideas para su ejecución, y permite que el rol del intérprete sea más sobresaliente y autónomo para hacer llegar la música al público.

Metodología y resultados

Para el desarrollo de esta investigación se realizó una metodología cualitativa, en la que se tuvieron en cuenta entrevistas, grabaciones audiovisuales y múltiples proyectos de grado. El proceso se dividió en tres fases, comienza en una contextualización de cada obra gracias al compendio de información; seguido a esto, un acercamiento interpretativo inicial y reconocimiento de las técnicas extendidas para cada una de las obras; y finalmente, el análisis y creación de las propuestas interpretativas.

Primera fase: contextualización de cada obra

Para empezar a reunir la información sobre cada obra, fue pertinente analizar e investigar sobre la historia de cada una, el año en que se compuso; grabaciones que se

hayan creado; reseñas sobre intérpretes que han tocado las piezas públicamente; entrevistas y el contacto directo con los compositores.

El *Tríptico #2 para clarinete solo* es una obra compuesta en julio de1987 en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, de la mano de Andrés Posada Saldarriaga. El tríptico #2 cumple con la culminación de los estudios de Posada en Estados Unidos y fue estrenada por el clarinetista Bryan Farias. En esta pieza el compositor refleja una transformación de su estilo compositivo y aplica nuevos recursos aprendidos, tales como el uso de las técnicas extendidas, registros amplios del instrumento y juego variado con las articulaciones, pero, sobre todo, con las dinámicas desde pianísimos a *fortísimos* en lapsos muy cortos e incluso súbitos (Posada, 2010).

Breve fue creada en marzo del 2001 por la compositora Doris Adriana Guzmán mientras cursaba sus estudios profesionales en la Universidad Javeriana. La pieza fue estrenada por el clarinetista Javier Asdrúbal Vinasco en el Teatro Colón en el festival de música contemporánea en la ciudad de Bogotá. Es una obra, que en palabras de la propia autora: "Es enfocada en el sonido", la melodía pasa desde sonidos de solo aire hasta multifónicos, una exploración que rompe prejuicios conservadores sobre lo que en la academia musical conocemos como un "sonido limpio", Guzmán busca aprovechar las posibilidades sonoras que vio posibles en el clarinete y convertirlas en música.

La *Alucinación Papayera para clarinete "papayero" solo en Bb*, es una pieza compuesta y estrenada por el clarinetista Guillermo Marín el 27 de junio del año 2021 en el evento de música moderna gestionado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Además, fue ganadora de la convocatoria del Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC) en la categoría "Obras para clarinete soprano Bb/A o clarinete piccolo solista o con medios electrónicos" en el 2021, (Marín, 2021).

Con base en los registros y grabaciones de las obras, se evidenció aún más la poca difusión que se tiene sobre ellas. Para el *Tríptico #2* se destaca la grabación del doctor Javier Asdrúbal Vinasco, quien grabó los tres movimientos de la obra en el año 2006, la cual se tomó como principal referencia para abordar esta obra. Gracias al proyecto *El Clarinete Mestizo* creado por Javier Asdrúbal Vinasco, conocemos un registro audiovisual de la pieza *Breve*. Al haber una cooperación directa entre el compositor y el intérprete, se

logró una versión muy guiada que funcionó como la referencia más detallada para apreciar las ideas unificadas sobre cómo abordar la obra. Marín, en cooperación con Paola Enciso y Estudios Rangel Pereira, realizan una grabación que es publicada el 2 de junio de 2022. Gracias a esta grabación surge un interés hacia la obra, se buscó el contacto con el compositor para adquirir la partitura, el compositor manifestó que la partitura ha tenido problemas para ser divulgada públicamente, debido a diversas dudas sobre cómo se debe tocar. Marín, pretende ser lo más preciso posible para que la pieza se ejecute de la manera en que él quiere y considera que un glosario y el libre criterio de los intérpretes no es suficiente para lograrlo, por lo que se llegó a la conclusión de que, mientras no haya un manual claro para su interpretación, se ejecute de la forma más fiel posible a su grabación publicada.

Segunda fase: primer acercamiento a las obras

De acuerdo con entrevistas realizadas a los compositores, se pudo constatar que uno de los mayores desafíos tanto para el autor, como para el intérprete, radica en el cómo tocar las obras. Aún con las indicaciones, no es un repertorio que sea fácilmente digerible para la mayoría de los clarinetistas.

La primera obra que se adquirió fue el *Tríptico #2*. El autor de este artículo tuvo la oportunidad de interpretar el *Tríptico #1* en su recital de grado de pregrado en el 2021, esto le permitió tener previo conocimiento sobre el compositor y su estilo, sin embargo, el *Tríptico #2* representó ser un desafío mayor por la inclusión de las técnicas extendidas. Posada ya había demostrado ambición y exigencia técnica para los clarinetistas con sus pasajes y articulaciones ágiles, además de sus matices y registros extremos, en el *Tríptico #2* lo hace aún más evidente.

La parte más importante del tríptico se encuentra en la mitad, en el segundo movimiento, a su vez, es la parte en la que este artículo se centrará debido a que Posada decidió resaltar este movimiento con *tempi* lentos y enriquecido con las técnicas extendidas, los otros dos movimientos son contrastes con *tempi* más ágiles y un estilo más rítmico.

En el caso de *Breve*, nos llamó particularmente la atención que no tiene un *tempo* definido, la obra se desarrolla en dos tipos de carácter contrastantes: Lento contemplativo y enérgico. El primero sugiere ejecutarse lo más lento posible sin perder la forma melódica, y el segundo, además de que se pida un *tempo* muy ágil, nos da la libertad de que no sea de "forma regular".

Alucinación Papayera es la obra más reciente de la selección y, además, la única escrita por un clarinetista. Empieza con una atmósfera que recrea tal alucinación por medio de sonidos y aire. Marín plantea una serie de 5 secuencias que se ejecutan en el orden que el intérprete lo desee.

De las tres obras, la única que cuenta con un glosario es *Breve*, en sus cuatro movimientos usa las técnicas extendidas como su raíz, el sonido del aire hasta convertirse en sonido natural del clarinete y transformarse en un multifónico; tocar y cantar, golpes de llaves, *slap* y vibrato, son varios de los recursos que Guzmán utilizó para su pieza. En el caso del *Tríptico #2*, aunque no cuente con un glosario, la pieza tiene indicaciones precisas dentro de la partitura que funcionan como una clara guía para su ejecución, vibratos, *frullato*, *slap*, *frullato* con aire, sonidos de aire, *growing*, *slap* de llaves, son técnicas que, si bien representan una investigación previa para el clarinetista que desconoce su ejecución, están escritas de tal forma que el intérprete pueda tomar decisiones sobre cómo tocar la obra. La *Alucinación Papayera*, al igual que el *Tríptico #2*, no cuenta con un glosario, aun así, es una obra en la que toda su primera parte, la "*Alucinación",* se desarrolla mediante múltiples multifónicos, trémolos y aire que se expulsa desde las comisuras de los labios, (como sugiere el mismo compositor).

Tercera fase: análisis y propuestas interpretativas para las obras

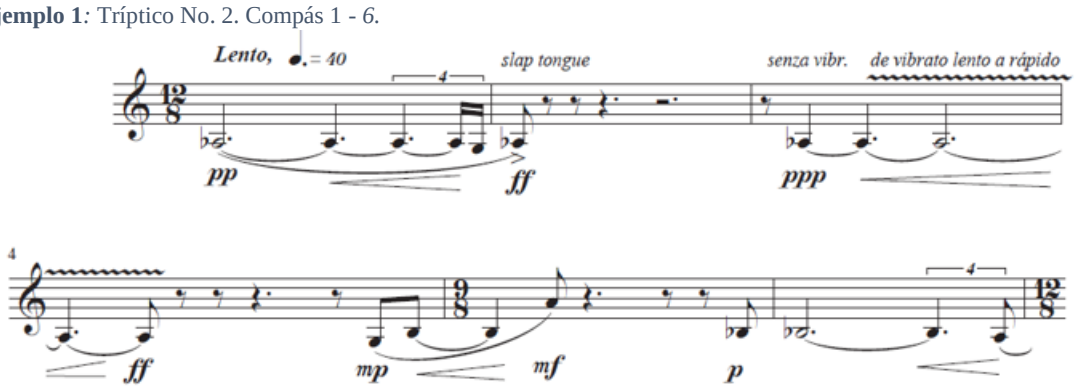
Tríptico #2

Si bien el movimiento más importante de las 3 partes que conforman el tríptico es el segundo, no significa que los demás sean sencillos o simplemente un complemento sin mayor protagonismo, Posada demuestra esto desde los primeros compases de la obra. El tríptico empieza con un movimiento que nos da apertura al desafío técnico que se

mantendrá durante toda la pieza, los cambios de registro, las diferentes articulaciones, pero, sobre todo, los contrastes dinámicos y, en este movimiento en específico los contrastes de *tempo* entre cada frase. El siguiente movimiento es el más lento, es el más libre de la obra, pero el que requiere más calma y concentración, es un movimiento enriquecido con las técnicas extendidas que están presentes desde el inicio. Finalmente está el movimiento más rápido, los constantes cambios de métrica que posee lo convierte en un movimiento muy rítmico y enérgico, al ser el final de la obra se recomienda especial cuidado con el control del aire, las articulaciones y cambios de registro demandan una presión de aire muy sólida para su emisión.

Como ya se mencionó anteriormente, el segundo movimiento es nuestro objetivo principal. Es un *tempo* lento que permite tomarlo con mucha calma, el primer compás (ver ejemplo 1) sugiere una emisión en pianísimo con regulador hacia un *fortísimo*, para este motivo mantendremos el pianísimo hasta el cuarto pulso del compás en el que se incrementará hasta un *fortísimo* que deparará en un *slap* acentuado y corto (esto se repite de igual forma en el compás 29 y 51). En el tercer compás se mantendrá la misma intención dinámica, pero en el tercer tiempo del compás se iniciará un *vibrato* lento y controlado con la quijada, e incrementa su velocidad solo hasta el inicio del cuarto compás. En este movimiento, además de una sensación de calma y tensión, se sugiere pensar en un ambiente misterioso que será apoyado por las dinámicas en piano de forma prolongada lo mayor posible.

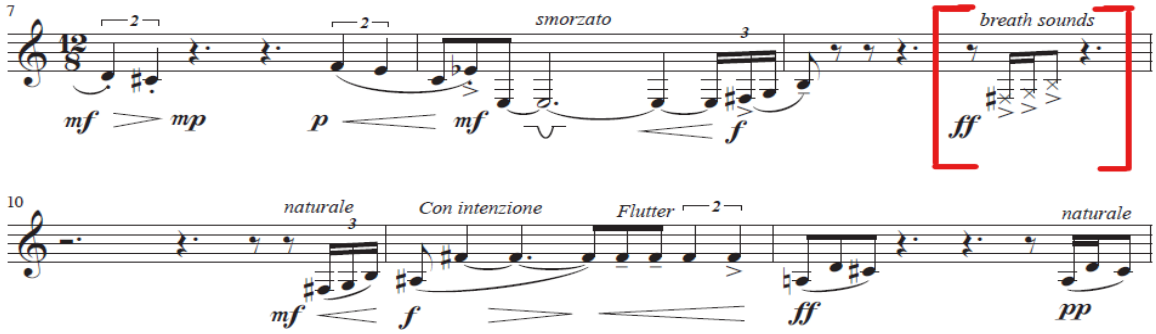
Ejemplo 1*:* Tríptico No. 2. Compás 1 - *6.*



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Andrés Posada. (1987)

En el compás 9 (ver ejemplo 2) al igual que en el 27, se recomienda mantener una presión del diafragma constante, además, se necesita un soporte dinámico que será generado por el aire; para evitar que se produzca sonido se liberará levemente la presión natural que se ejerce en la embocadura y finalmente se apoyará con la lengua para lograr el acento articulado en cada nota.

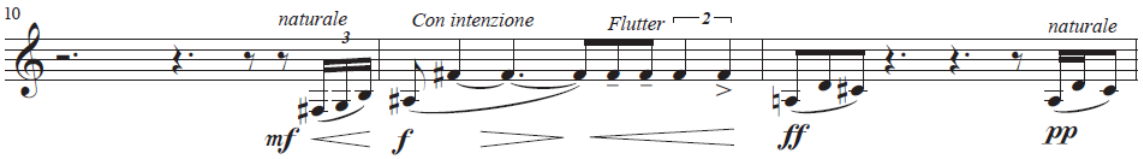
Ejemplo 2*:* Tríptico No. 2. Compás 9



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Andrés Posada (1987)

En seguida, en el compás 11 (ver ejemplo 3), encontramos un fragmento incisivo, muy marcado que será apoyado por el *frullato*, para la ejecución de esta técnica se recomienda que sea realizado con la lengua, se puede tomar como apoyo las letras “drrr” para ayudar a que la lengua vibre en la parte del paladar y el efecto sea claro, pero no desgarrado. El *frullato* se mantendrá hasta la nota Do# del siguiente compás.

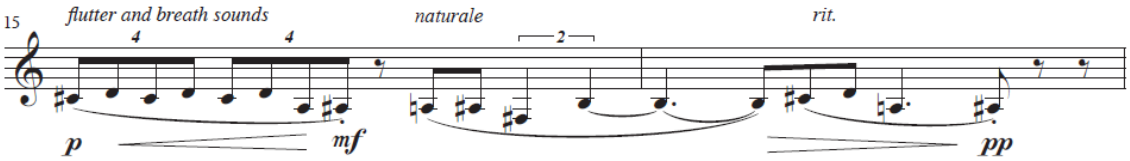
Ejemplo 3*:* Tríptico No. 2. Compás 11 – 12.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Andrés Posada (1987)

En el compás 15 (ver ejemplo 4) se recomienda usar el *frullato* como en el ejemplo anterior, con la adición del sonido del aire por medio de las comisuras de los labios.

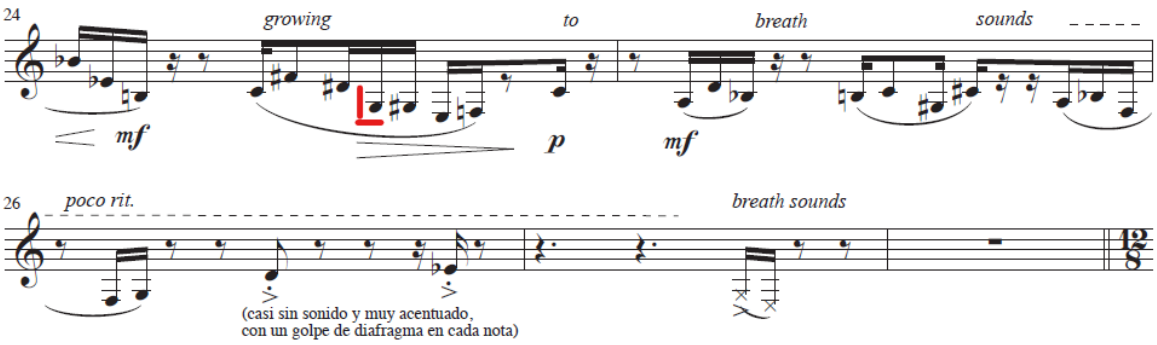
Ejemplo 4*:* Tríptico No. 2. Compás 15



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Andrés Posada (1987)

En el caso del siguiente fragmento ubicado entre el compás 24 y 26 (ver ejemplo 5), se sugiere ejecutar el *growing* mientras se pronuncia la letra “u” en un registro de voz cómodo y sin esfuerzo para el clarinetista, esto creará un efecto que a diferencia del *frullato*, tiene una característica más desgarradora que aportará más tensión; el *growing* no aparecerá de inmediato en la frase, se recomienda hacerlo presente sutilmente a partir de la nota Sol señalizada. En el compás se desarrollará el *growing* de forma más presente, y se aprovecha la dinámica *messo forte*, a su vez, permitiremos la salida de aire por medio de las comisuras de manera progresiva hasta llegar a que el sonido de las primeras notas del compás 26 sea apenas perceptible y sin perder la presión del diafragma se realizarán las dos últimas notas del mismo compás acentuadas con la ayuda de la lengua. Se recomienda especial cuidado con el *growing*, es un efecto que hace que el sonido se distorsione gracias a nuestra voz, pero que, si no se hace con precaución, puede afectar nuestra garganta si se estudia durante tiempos extensos y sin pausas que pueden hacer que la garganta se sobre esfuerce por agotamiento o tensión,

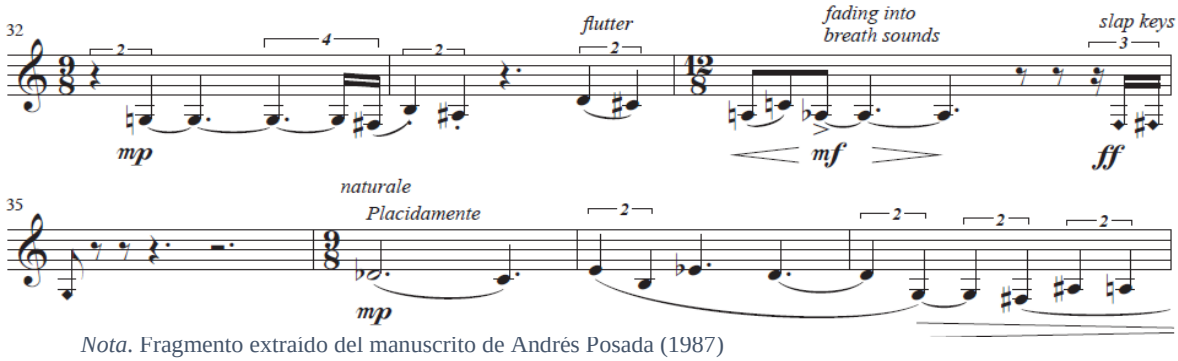
Ejemplo 5*:* Tríptico No. 2. Compás 24 – 26.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Andrés Posada (1987)

En el siguiente fragmento (ver ejemplo 6) se ejecutará de inmediato el *frullato* muy ágil con la lengua y, a partir del primer Lab que aparece en el compás 34 dejaremos escapar aire de nuestras comisuras mientras en paralelo el *frullato* desaparece, de esta forma se creará un efecto sonoro que hará perder el sonido en solo aire. Finalmente, tenemos tres notas entre el compás 34 y 35 en las que no usaremos el aire, solamente el sonido de las llaves, para realizarlo se recomienda usar la posición del Fa con la mano derecha, para provechar que la estructura del clarinete tiene una relación más cercana a las zapatillas que acciona y el sonido producido por estas es levemente más proyectado que el Fa izquierdo.

Ejemplo 6*:* Tríptico No. 2. Compás 32 - 35



Nota. Fragmento extraido del manuscrito de Andrés Posada (1987)

Breve

Es una obra con 4 movimientos cortos que comparten mucho en común. Al tener cada movimiento dos subpartes y compartir recursos tanto técnicos y motivos, se considera una obra cíclica.

El primer movimiento expone en su inicio la esencia que quiso plasmar Guzmán en la obra, y en esa exploración sin prejuicios sonoros da apertura a la obra con solo aire de manera libre, para ello, se sugiere restarle presión a la embocadura, pero recuperar la misma poco a poco hasta convertirse en sonido; de esta nota, parte un *glissando* hacia un cuarto de tono de la nota Re, que se recomienda ejecutarse con la llave número 7 presionada suavemente para crear la sensación del *glissando* (ver ejemplo 7).

Ejemplo 7*:* Breve, primer motivo.

Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

El segundo motivo de esta primera parte es el mismo, con el adicional que se desarrolla hasta un multifónico de 3 notas (ver ejemplo 8). Se recomienda preparar el multifónico anticipadamente, y aflojar un poco la embocadura mientras se está en el Re cuarto de tono, de esta forma la emisión del acorde se facilita mucho más. Vale recalcar

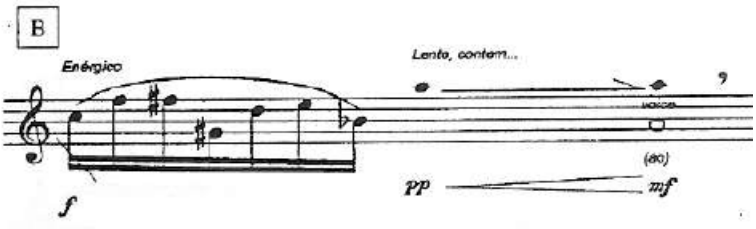
que, al momento de liberar la embocadura y hacer *crescendos*, la afinación en el clarinete tiende a bajarse, por lo que es vital mantener una buena presión de aire como efecto compensatorio.

Ejemplo 8*:* Breve, segundo motivo.

Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

La segunda parte del primer movimiento es un contraste entre los dos estados del *tempo* que escribió Guzmán. Un enérgico muy ágil y *forte* que dirige hacia un lento contemplativo pianísimo en el que destaca la técnica extendida de tocar y cantar a la vez (ver ejemplo 9). La indicación de Guzmán para esta técnica, es que la nota cantada debe ser lo más aguda posible, nuestra recomendación es que la nota cantada debe ser en un registro cómodo, más allá de que sea la más aguda, una fácil de cantar, y evita que el efecto corra el riesgo de no sonar y forzar la garganta.

Ejemplo 9*:* Breve, tercer motivo.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

Finalmente, nos deja apreciar dos técnicas más que usa como puente para lo que se desarrollará en el siguiente movimiento. La primera es el *frullato*, aunque se presenta en una sola nota en esta parte (ver ejemplo 10), será la referencia para realizarlo con la misma intensidad en el momento que vuelva a presentarse. Aunque Guzmán ofrece dos formas de

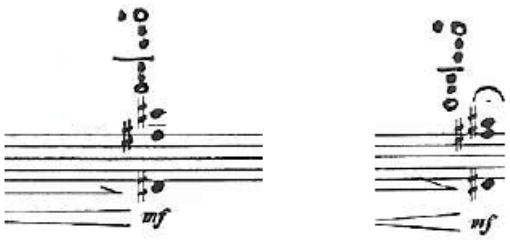
hacerlo, una uvular con la garganta y otra con la lengua, recomendamos que se haga, en la medida de lo posible, siempre con la lengua. La intención es clara y concisa, muy ágil. Finalmente, tendremos golpes de llaves complementados con la sílaba “hut” que será emitida por medio de la voz, sugerencia es que se piense como un impulso de aire apoyado con el diafragma mientras se pronuncia la sílaba para que su emisión sea más determinante y clara.

Ejemplo 10*:* Breve, final del primer movimiento.

Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

El segundo movimiento comienza de forma muy similar al primero, sin embargo, como clarinetistas destaca un tipo de multifónico que no es tan común. Guzmán, propone realizar dos acordes diferentes con la misma digitación, aunque es posible, es un tipo de escritura muy compleja de ejecutar, la recomendación para abordarlo es con base en la presión de la embocadura, para el acorde que es Re#, Fa# y La# (primer movimiento) se sugiere aflojar un poco la embocadura y para el acorde de Re#, Fa# y Do# (segundo movimiento) se pide morder un poco más para conseguir ese armónico más agudo (ver ejemplo 11).

Ejemplo 11*:* Breve, Multifónicos con digitaciones iguales.

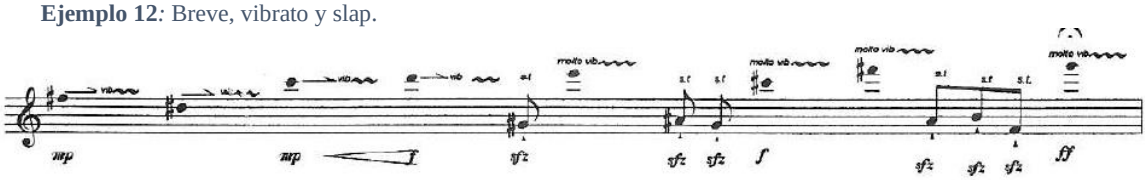


Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

Para terminar la primera parte del segundo movimiento, Guzmán usa un nuevo recurso basado en el vibrato complementado con el *slap* (ver ejemplo 12). Es oportuno recordar que Guzmán nos brindó un glosario en el que explica las diferentes indicaciones

sobre técnicas y escritura que usó en la obra, sin embargo, lo planteó de tal forma que no es camisa de fuerza para el intérprete. Para esta sección se sugiere que cada nota se emita como mínimo durante un segundo sin ninguna alteración en su sonido o dinámica, y a partir de allí, realizar un leve *crescendo* en paralelo al vibrato regulado por la presión de la embocadura, de esa forma hasta pasar de un *messo* piano a un *fortísimo*. Para el *slap* se recomienda hacerlo muy corto y acentuado, Guzmán lo aprovecha como un recurso para crear un ambiente agitado y emocionante.

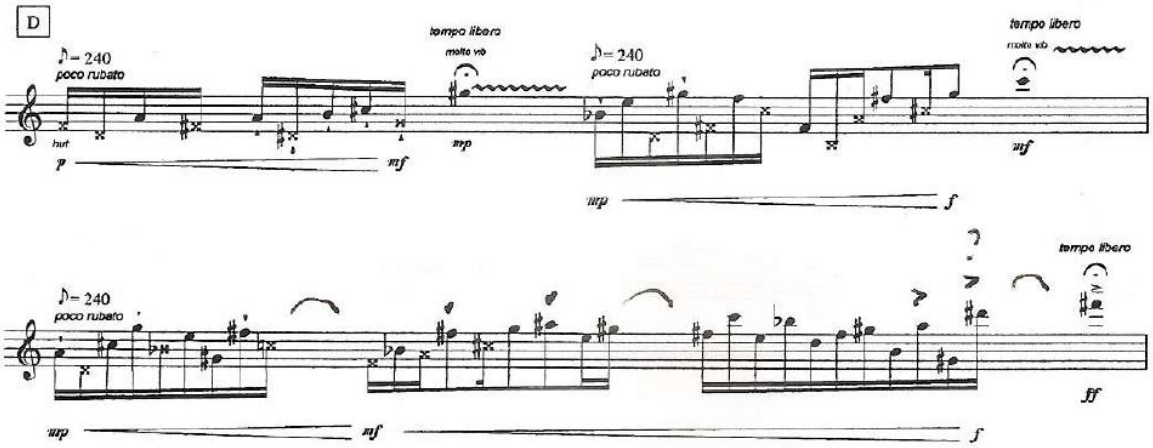
Ejemplo 12*:* Breve, vibrato y slap.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

En la letra D, surgen los efectos con golpes de llaves, sin embargo, al ser pasajes tan ágiles, la recomendación para no perder la línea melódica de cada motivo es ejecutarlos todos con la sílaba “hut”, de esta forma se logra apreciar cada nota y diferenciar el sonido natural del clarinete con el efecto de la sílaba “hut” (ver ejemplo 13).

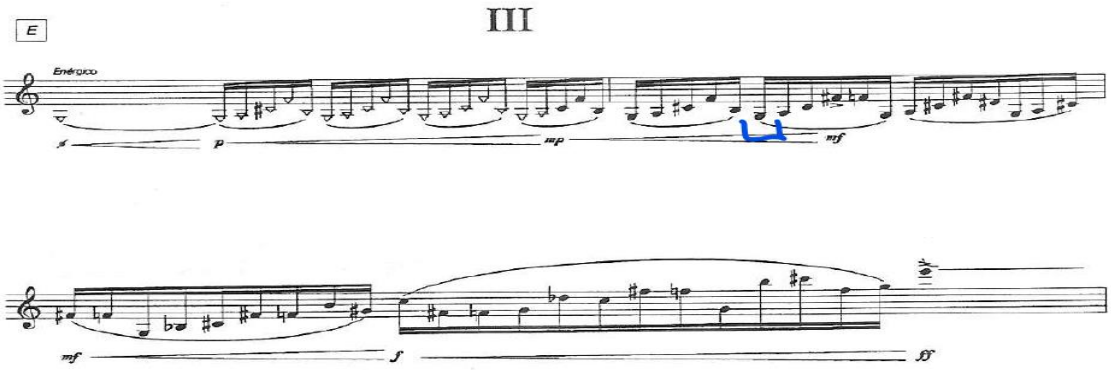
Ejemplo 13*:* Breve, letra D.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

El tercer movimiento (ver ejemplo 14), aunque no hay sugerencias de *tempo* en toda la obra, por las figuras y escritura que tiene, se puede considerar como el más rápido de todos. Comienza con solo aire en una nota larga que posteriormente se activará con una serie de semicorcheas en las que se conserva la atmósfera de aire, se recomienda tener precaución y liberar un poco la presión de la embocadura, debido a que se desarrolla en un registro del clarinete que requiere de muy poco aire para producir sonido, se mantendrá la dinámica en *piano* natural (a medida que se emite el sonido de las notas en el clarinete es normal que la dinámica se altere, sin embargo, lo que se sugiere es mantener la sensación de *piano*), hasta la marca azul y a partir de ahí progresivamente hasta un *fortísimo* estable sin decrecer.

Ejemplo 14: Breve, inicio del tercer movimiento.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Adriana Guzmán (2001)

El cuarto movimiento conserva la calma del primero, e incluso comparte los motivos y su estructura. Esa sensación de recuerdo y tranquilidad sobre el inicio se resalta para terminar la obra.

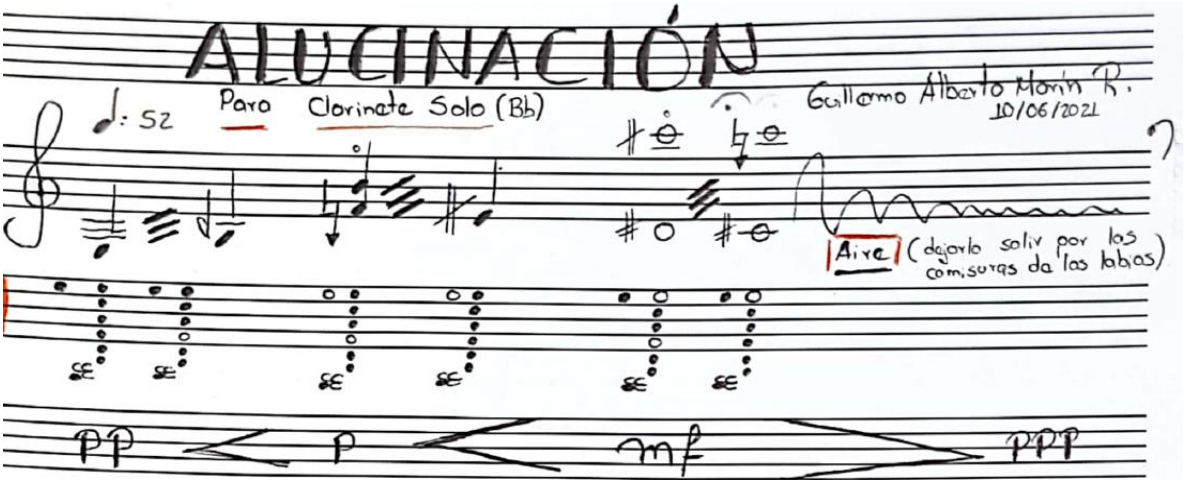
Alucinación Papayera.

Es una obra con dos movimientos muy contrastantes. Esta pieza cuenta con una característica destacable y es que fue compuesta por un clarinetista, a diferencia de las anteriores y en comparación con *Breve*, los multifónicos y efectos realizados en esta obra son escritos de tal forma que resulta muy precisa para el instrumento. No se recomienda

cambiar o proponer digitaciones diferentes para su ejecución, debido a que con el mínimo cambio se altera la sonoridad de cada trémolo propuesto por Marín, y es por ello que, la interpretación de esta obra se hizo con base en lo que el compositor propuso en la grabación de la misma.

El primer movimiento, *Alucinación*, se divide en dos partes, una primera con trémolos entre multifónicos y otra con trémolos entre multifónicos con efectos representados en cinco células diferentes. La primera parte de la obra empieza con lo que será el carácter de todo el movimiento, un ambiente místico y dinámico, desde *pianísimo*, hasta *mesoforte*. Los multifónicos en trémolo son inmediatos y siempre dirigidos hacia la redonda de cada motivo, la cual irá en *decrescendo* mientras se permite dejar salir aire de las comisuras de los labios, como indica Marín en la partitura (ver ejemplo 15), sin embargo, el *decrescendo* no culmina en aire, termina con el sonido del trémolo perdiéndose en silencio.

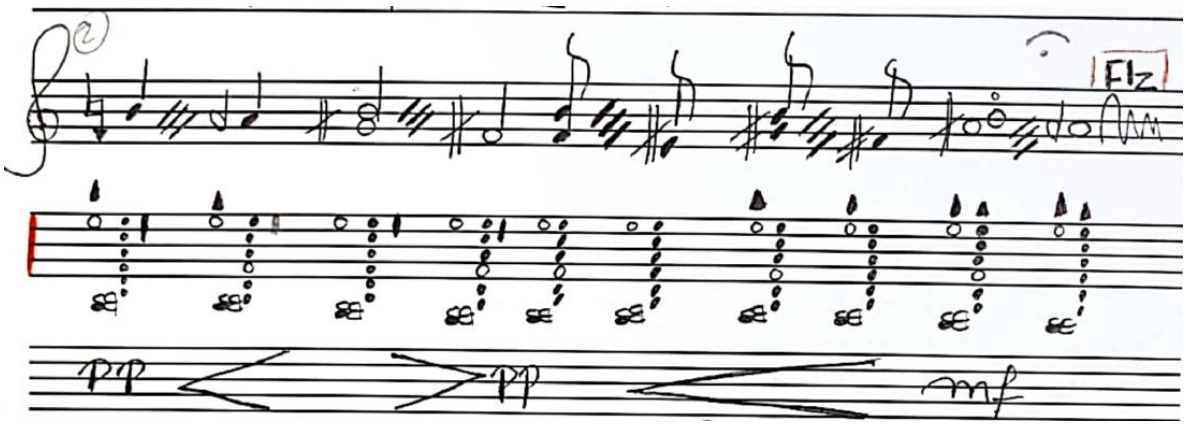
Ejemplo 15: Alucinación Papayera, inicio.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Guillermo Marín (2021).

Para culminar la primera parte del movimiento hay un leve cambio, se incorpora *frullato* como un recurso más al aire (ver ejemplo 16). Se sugiere realizar el *frullato* con la lengua para no perder la sensación del aire.

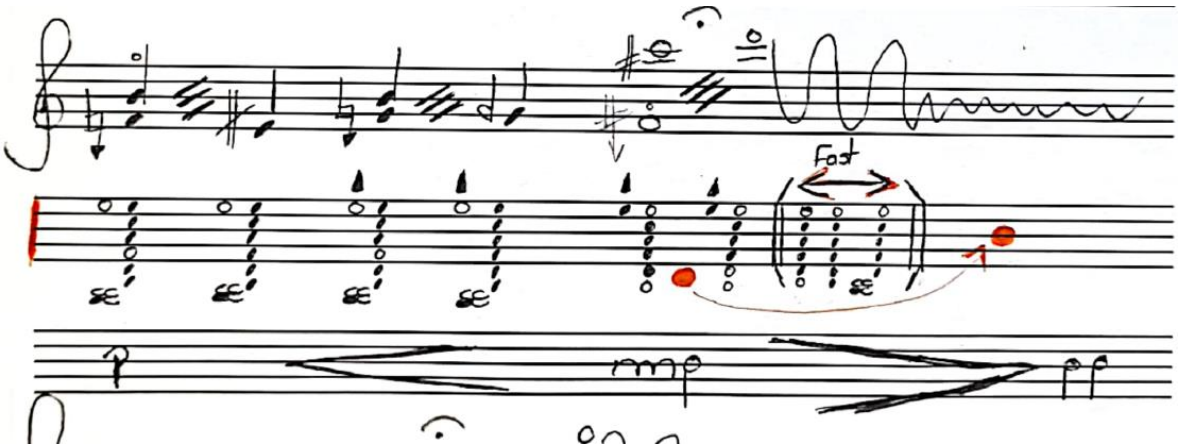
Ejemplo 16: Alucinación Papayera, final de la primera parte del primer movimiento.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Guillermo Marín (2021).

Para la segunda parte del primer movimiento, Marín utiliza este recurso novedoso, se trata de la primera aparición de la serie de células que se va complementa los trémolos anteriores y que, se va a desarrollar en seguida con las otras cinco (ver ejemplo 17).

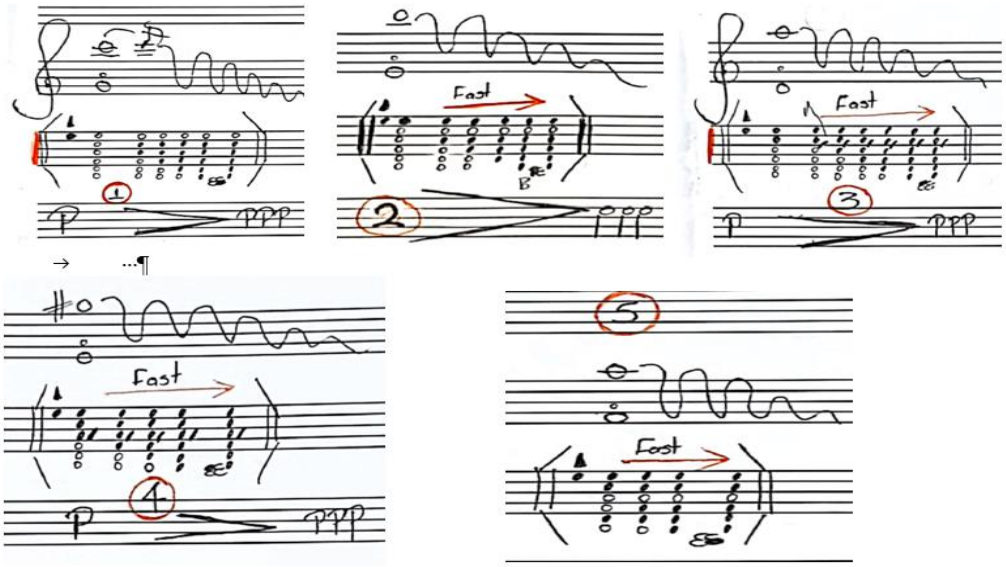
Ejemplo 17: Alucinación Papayera, transición de trémolos.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Guillermo Marín (2021).

Luego, realiza una exposición de cada célula sonora, inicia con el trémolo en los dos primeros multifónicos durante un leve tiempo, y posteriormente, se ejecuta con rapidez los demás multifónicos que conforman el grupo escrito, de esa forma se crea cada efecto sonoro que se convierte en una sección aleatoria, en la que el intérprete puede decidir, a indicación de Marín, el orden que él prefiera para su ejecución (ver ejemplo 18).

Ejemplo 18: Alucinación Papayera, células sonoras.

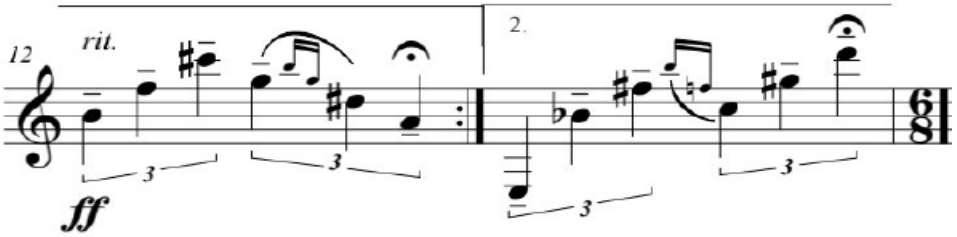


Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Guillermo Marín (2021).

El segundo movimiento está inspirado en diferentes ritmos y aires colombianos que se suelen escuchar en la música tradicional de las bandas papayeras: Puya, Cumbia y Porro son las 3 secciones en que se divide.

La Puya es la parte más ágil y representativa del movimiento, aunque las 3 partes son muy rítmicas, la puya tiene múltiples pasajes que se repiten durante todo el movimiento; la Cumbia y el Porro, si bien tienen sus propios motivos, son muy cortos y se relacionan entre sí hasta que se retoma la puya y de esa forma finaliza la obra. En la interpretación sugerida por Marín (que no la escribe en la partitura), a cada nota final de los motivos que terminan en calderón dentro de la Puya, le adiciona un vibrato (ver ejemplo 19).

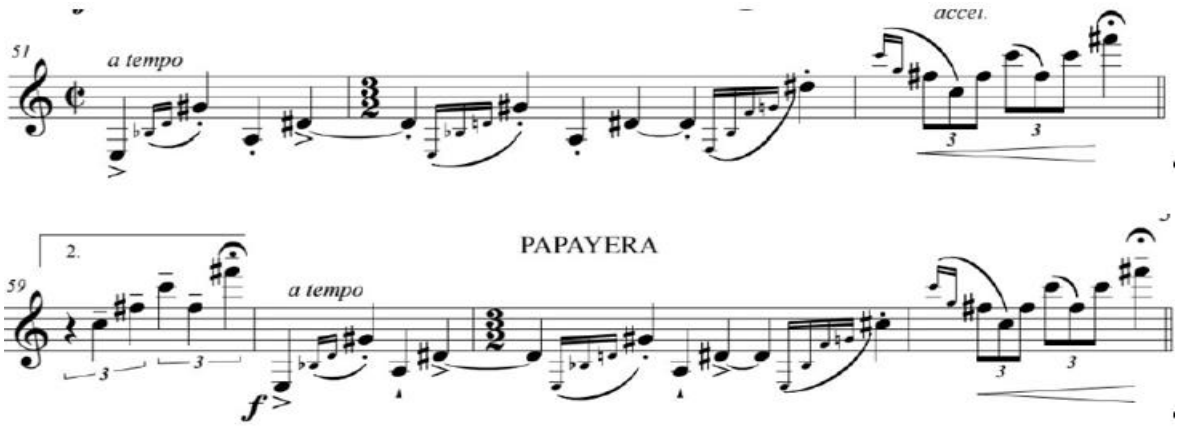
Ejemplo 19: Alucinación Papayera, vibratos.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Guillermo Marín (2021).

En cambio, los finales en calderón dentro de la Cumbia y el Porro son interpretados con *glissandos* descendentes, es el caso del compás 53, 59 y 62 (ver ejemplo 20).

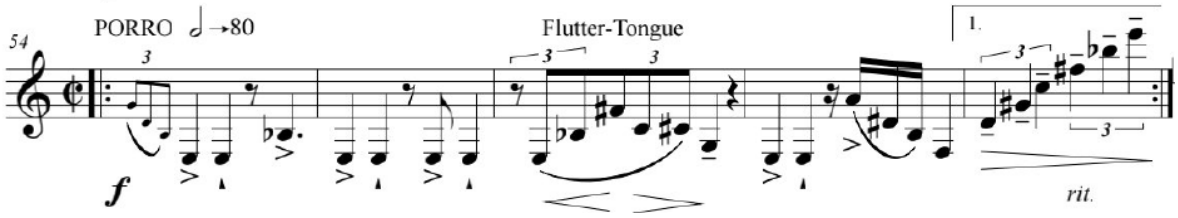
Ejemplo 20: Alucinación Papayera, glisandos.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Guillermo Marín (2021).

Dentro del Porro podemos encontrar varios efectos, entre ellos está el *frullato* de lengua en el compás 56, que funciona como un regulador y puente entre el inicio del motivo del Porro en *forte* y su final calmado y delicado, por lo que este motivo se debe ejecutar con mucho énfasis en el regulador dinámico, con dirección hacia el Sol (ver ejemplo 21).

Ejemplo 21: Alucinación Papayera, frullato.



Nota. Fragmento extraído del manuscrito de Guillermo Marín (2021).

Discusión y conclusiones

El objetivo de esta investigación fue crear propuestas interpretativas para las técnicas extendidas en tres obras colombianas para clarinete solo, de manera que los

clarinetistas las tengan como referencia, no solo para interpretar las obras analizadas en el artículo, sino también para cualquier pieza que tenga técnicas extendidas en su estructura.

En el caso del *Tríptico No. 2* y *Breve* se hizo uso de la interpretación subjetiva, las propuestas fueron creadas bajo el criterio personal, y se tuvo en cuenta las indicaciones de los compositores. En la *Alucinación Papayera* se consideró una interpretación objetiva, por ende, es lo más cercana posible a las indicaciones del compositor. De esta manera se demuestra que la interpretación musical puede funcionar de las dos formas, con conocimiento y sensatez para tomar decisiones.

Los resultados obtenidos se relacionan con los trabajos de grado de Laura Michelle Camargo López y Camilo Ernesto Ríos Rodríguez (mencionados en los antecedentes de este artículo), en la forma en que se crean las propuestas interpretativas, tanto Camargo como Ríos, toman en cuenta las indicaciones previas de cada compositor, además de fuentes bibliográficas, para crear su propia interpretación y sugerencias sobre las obras que analizaron en sus proyectos. Por otra parte, este artículo se diferencia de los antecedentes en que es enfocado hacia las técnicas extendidas que se usan en las obras, no aborda un análisis y propuestas para todas las obras, esto le permite al lector tener una dirección exclusivamente en las técnicas extendidas.

En aspectos teóricos, esta investigación incentiva a los clarinetistas a ser creativos, tomarse la libertad de decidir sobre qué tipo de interpretación desean aplicar para su repertorio para clarinete solo. Debido a que la música para este formato no es numerosa, es fundamental escuchar lo que los compositores piensan sobre sus obras para crear un contexto de estas, y de esta forma, tener el criterio suficiente para ejecutar las técnicas extendidas con una interpretación personal y complementada con los deseos del compositor.

En función hacia lo práctico, si bien este artículo brinda propuestas interpretativas como guía para ejecutar las técnicas extendidas, es pertinente recordar que cada clarinetista cuenta con capacidades diferentes, no solo técnicas, además corporales y físicas, de acuerdo con ello, puede ser más complejo o fácil el uso de las técnicas, por lo que el clarinetista debe ser consciente de sus aptitudes y buscar alternativas para no frustrar su proceso si presenta dificultades.

Para culminar, se motiva a los clarinetistas a conocer más sobre la música colombiana con técnicas extendidas, este formato seguirá en avance si el interés de los músicos es evidente; además, a valorar y explorar más sobre las diferentes posibilidades que existen en el clarinete más allá de su técnica convencional, aprovechar las técnicas extendidas como un recurso, y no verlas como un obstáculo a ignorar. Adicionalmente, deja abierta la investigación hacia la exploración y análisis de obras para clarinete solo en Colombia, y la creación de nuevas propuestas para interpretar las técnicas extendidas, teniendo en cuenta que la interpretación es un proceso creativo y crítico que es auténtico en cada músico.

Referencias

Alberdi, N. (2020). *Conocemos las técnicas extendidas que pueden adoptar los instrumentos viento-madera*. *Eitb.eus*. https://www.eitb.eus/es/radio/radio-euskadi/programas/graffiti/detalle/7723124/conocemos-tecnicas-extendidas-instrumentos-vientomadera---/

Álvarez, I. (2014). *Las técnicas extendidas en el clarinete del repertorio español (1970 – 1990): estudio analítico comparativo*. [Trabajo de Grado, Universidad de Valladolid]. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/8027

Asdrúbal, J. (2020). ¡Bienvenido al Blog de Clarinete Mestizo. [Mensaje de blog] Recuperado de https://javiervinasco.com/2023/03/02/bienvenido-al-blog-de-clarinete-mestizo/

Betancourt, D. (2015). *Música para clarinete de compositores del Departamento de Caldas: Catálogo con comentarios.* [Trabajo de maestría, Universidad EAFIT - Antioquia]. Repositorio EAFIT.

Borregales, C. (2011). *Exigencias del repertorio para clarinete solo de la segunda mitad del siglo xx y su repercusión sobre el intérprete*. Música en clave. http://www.musicaenclave.com/trabajos-de-grado-2012/

Cabrera, J. (16 Nov, 2021). *Propuesta interpretativa del concierto para clarinete y cuerdas de Diego Sánchez Haase.* [Trabajo de Maestría, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo] Repositorio P.Porto. https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/19549

Dorian, F. (1986). *Historia de la ejecución musical*. Madrid: Taurus ediciones.

Jáuregui, J. (2019). *3 piezas colombianas para dúo de clarinetes aplicando técnicas extendidas (soprano y bajo).* [Trabajo de grado, Universidad Francisco José de

Caldas], Repositorio Institucional Udistrital. https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/27797

Maldonado, P. (2017). *Cronos: Una composición dodecafónica para clarinete a partir de las técnicas extendidas.* [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Universidad Pedagógica. http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7861

Marín, G. (27 Jun, 2021). Alucinación – papayera para clarinete "papayero" solo en Bb (Guillermo Marín 2021). Círculo Colombiano de Música Contemporánea. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qmwpoSjWwCM

Llobet, J. Molas, S. (2008). *a tono, ejercicios para mejorar el rendimiento del músico.* Editorial Paidotribo.

Melo, A. (2018). *Análisis e interpretación de cuatro obras de Mauricio Murcia para clarinete solo y dueto.* [Proyecto de Grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional Udistrital. https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/15694

Posada, A. (2010). *Trípticos uno & dos para clarinete solo* (Vol. 1). Medellin, Antioquia, Colombia: Universidad EAFIT.

Salazar, J. (2015). *Música para clarinete solo de compositores colombianos: Catálogo con comentarios.* [Trabajo de maestría, Universidad EAFIT - Antioquia]. Repositorio EAFIT.