

UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

MANUAL DIDÁCTICO Y REPERTORIO EN AUDIO, PARA CLARINETE, BASADO
EN GÉNEROS DE LA MÚSICA ECUATORIANA

SIXTO GERMÁN GALLEGOS CASTILLO
AUTOR

Dr. NELSON F. CARVAJAL PÁEZ, MSc.
DIRECTOR DE TESIS

QUITO, 2012

Dedicatoria

A mi querida esposa Miryan y a mis adorables hijos: Danny, Diana, Germania, y Carolina, fuente de inspiración y superación.

A la memoria de mi querido padre, tíos y abuelos, donde sea que Dios los tenga, quienes con cariño supieron sembrar en mí el amor a la música y los valores que me permiten ser el ser humano que soy; heredándome además, una extensa familia con vocación por este bello arte.

A mis alumnos de clarinete y saxofón que durante mi vida de docente, me han concedido el honor de ser su guía y, a los que en lo que me queda de vida profesional pueda servirles.

Agradecimiento

Agradezco profundamente a las personas que conforman la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, por su valiosa colaboración durante mis estudios.

Y de manera especial a la Universidad de Cuenca, a sus autoridades, personal docente administrativo y de servicio por su valiosa colaboración por el conocimiento impartido en el desarrollo de esta maestría.

ÍNDICE

Introducción.....	1
PARTE I: MARCO TEÓRICO.....	4
1. La música.....	4
1.2. Filosofía y estética de la música.....	6
1.3. Géneros y formas musicales.....	7
1.3.1. Géneros vocales.....	8
1.3.2. Géneros instrumentales.....	8
1.4. Estilos musicales.....	9
1.5. Enseñanza de la música.....	10
1.5.1. Pedagogía musical.....	10
1.5.2. Didáctica de la música.....	11
1.6. La música en el Ecuador.....	12
El Clarinete en la música Ecuatoriana.....	16
2. El clarinete.....	17
2.1. Definición del Clarinete.....	17
2.2. Origen y Desarrollo del Clarinete.....	18
2.2.1. El Chalumeu.....	18
2.2.2. Aparición.....	18
2.3. Períodos importantes del desarrollo del clarinete.....	19
2.3.1. En el Clasicismo	19
a. Avances Técnicos en la Segunda mitad del siglo XVIII.....	21
b. El Corno di bassetto.....	22
2.3.2. En el Romanticismo.....	23
a. Sistema Müller.....	23
b. Sistema Albert.....	25
c. Sistema Boehm.....	25
d. Sistema Oehle.....	26
2.3.3. El Clarinete - Últimos cincuenta años.....	26

2.4. Escuelas Históricas de Clarinete.....	27
2.4.1. Introducción.....	27
2.4.2. Escuela Francesa.....	28
2.4.3. Escuela Alemana.....	28
2.4.4. Escuela Italiana.....	29
2.4.5. Escuela Americana.....	29
2.4.6. Escuela Inglesa.....	29
2.4.7. Escuela Rusa.....	30
2.4.8. Escuela Española.....	30
2.4.9. Escuela de clarinete del Ecuador.....	31
2.4.10. Consideraciones Finales.....	32
2.5. El clarinete en la orquesta.....	33
2.6. Compositores y Obras para Clarinete.....	34
2.7. Funcionamiento del clarinete.....	38
3. Estructura del clarinete.....	39
3.1. Material.....	39
3.2. Tamaños de los clarinetes.....	40
3.3. Partes.....	42
3.3.1. La boquilla.....	42
3.3.2. El barrilete.....	43
3.3.3. El cuerpo.....	44
3.3.4. El pabellón o campana.....	44
3.3.5. Las llaves y anillos.....	45
3.3.6. Los corchos.....	46
3.3.7. Las zapatillas.....	46
3.3.8. Los pivotes, tornillos y muelles.....	47
3.3.9. El soporte y la espiga.....	47
3.3.10. La caña.....	48
3.3.11. La abrazadera.....	49
PARTE II: INVESTIGACIÓN DE CAMPO.....	50
1. Metodología.....	50
2. Resultados.....	54

3. Interpretación.....	74
PARTE III: MANUAL DIDÁCTICO.....	80
1. Técnica básica del clarinete para nivel medio.....	81
1.1. Duodécimas.....	81
1.2. Porta voz 1 - pedal de si bemol.....	82
1.2.1. Porta voz 2.....	83
1.3. Escala cromática: ascendente y descendente.....	84
1.4. Articulaciones.....	85
1.4.1. Staccato.....	86
1.4.2. Legato.....	92
2. Géneros musicales del Ecuador repertorio para clarinete y piano.....	95
2.1. Géneros.....	97
2.1.1. Danzante.....	98
2.1.2. Yumbo.....	100
2.1.3. Yarabí.....	102
2.1.4. Sanjuanito.....	104
2.1.5. Albazo.....	105
2.1.6. Aire típico.....	107
2.1.7. Pasillo.....	108
2.1.8. Pasacalle.....	109
2.2. Repertorio en audio.....	111
2.2.1. DANZANTE DEL DESTINO	
Compositor: Gerardo Guevara Viteri (nac.1932).....	111
a. Análisis.....	112
b. Partitura.....	113
2.2.2. "FÉLIX CUSHCAGUA" Yumbo	
(tema tradicional del cantón Cotacachi – Ecuador).	
Arreglo: Wilson Haro.....	118
a. Análisis.....	118
b. Partitura.....	121

2.2.3. IBARAYARAB, Yaraví. Compositor: Panchi Willam's.....	135
a. Análisis.....	135
b. Partitura.....	136
2.2.4. EL MOLINO Y EL MAÍZ. Sanjuanito. Compositor: Wilson Haro.....	149
a. Análisis.....	149
b. Partitura.....	150
2.2.5. CAMINO A PILCHIBUELA. Albazo. Compositor: Wilson Haro.....	159
a. Análisis.....	159
b. Partitura.....	161
2.2.6. MOSAICO: LA MANZANITA / VIVA LA COMADRE.	
Compositores: Mesías Carrera / Atrib. Manuel Mantilla Cerón.....	171
a. Análisis.....	171
b. Partitura.....	174
2.2.7. LA MELCOCHA. Pasillo. Compositor: Wilson Haro.....	186
a. Análisis.....	186
b. Partitura.....	187
2.2.8. EL MÚSICO ALEGRE. Pasacalle. Compositor: Luciano Carrera G.	
Arreglo: Wilson Haro.....	198
a. Análisis.....	198
b. Partitura.....	200
2.2.9. EL ESPANTA PÁJAROS. Pasillo. Compositor: Gerardo Guevara.....	206
a. Análisis.....	206
b. Partitura.....	208
2.1.10. LA COQUETA. Rondeña. Compositor: Segundo Luis Moreno.	
Arreglo: Wilson Haro.....	212
a. Análisis.....	212
b. Partitura.....	214
2.2.11. ESTEFANIA. Pasillo. Compositor: Eduardo Florencia.....	220
a. Análisis.....	220
b. Partitura.....	222
2.2.12. La Venada. Capishca.....	230
a. Análisis.....	230
b. Partitura.....	232
2.2.13. ANDARELE. Tradicional esmeraldeño. Arreglo: Wilson Haro.....	238

a. Análisis.....	238
b. Partitura.....	240
2.2.14. SE VA CON ALGO MÍO. Pasillo.	
Compositor: Gerardo Guevara.....	252
a. Análisis.....	252
b. Partitura.....	254
2.2.15. DESPERTAR. Sanjuanito. Stalin Pucha.....	262
a. Análisis.....	262
b. Partitura.....	265
2.2.16. ALEGRÍA DE VIVIR. Pasillo. Compositor: Floresmilo Viteri O.....	277
a. Análisis.....	277
b. Partitura.....	280
2.2.17. RAPSODIA ECUATORIANA. Compositor: Luis Humberto	
Salgado Torres. Arreglo: Wilson Haro.....	290
a. Análisis.....	290
b. Partitura.....	293
CONCLUSIONES.....	318
RECOMENDACIONES.....	320
BIBLIOGRAFÍA.....	322
ANEXOS.....	323
• Formularios.....	323
• Entrevistas.....	326
• Partituras.....	327
• Repertorio en audio de los géneros musicales ecuatorianos, arreglos para clarinete y piano	3 39

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo:

MANUAL DIDÁCTICO Y REPERTORIO EN AUDIO, PARA CLARINETE, BASADO EN GÉNEROS DE LA MÚSICA ECUATORIANA, se orienta a ofrecer y posibilitar al maestro ecuatoriano, el apoyo científico, pedagógico y didáctico para la enseñanza del clarinete, en la interpretación de los Géneros de la música de nuestra patria; acompañado de una grabación en CD de audio de una selección de obras de este trabajo.

Este trabajo, presenta los diversos géneros musicales de forma progresiva, capaz de ofrecer al estudiante un material de aprendizaje concreto. Este Manual Didáctico está dirigido para ser aplicado en Conservatorios e Instituciones de formación musical del País, pues me respalda una amplia experiencia como profesor de clarinete del Conservatorio Nacional de Música y clarinetista de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador desde 1986, lo que me convierte en un conocedor de las falencias de materiales dirigidos al aprendizaje de clarinete tomando como base de la música nacional, además de mantener una buena relación profesional y social con todos los colegas docentes y estudiantes de clarinete de todo el país; particular que he logrado a lo largo de mi amplia carrera profesional y como el gestor del Festival Internacional de Clarinete “QUITO CENTRO DEL MUNDO” en sus tres ediciones. (2000, 2004 y 2007).

Para que este propósito se cumpla, se ha planteado como **objetivo general** el Elaborar un MANUAL DIDÁCTICO para la enseñanza aprendizaje del clarinete, basado en Géneros de la Música Ecuatoriana; y grabación en un CD de audio, de una selección de obras de este trabajo, para nivel medio.

En cuanto a los **objetivos específicos** estos se basaron en la investigación misma y se enuncian los siguientes:

- Reforzar los conocimientos sobre el clarinete: origen, evolución, desarrollo e importancia.
- Organizar el material didáctico en base a los géneros musicales ecuatorianos.
- Dirigir este trabajo hacia los Conservatorios e Instituciones de formación musical del País.

- Sustentar la propuesta metodológica elaborada para optimizar los procesos de enseñanza-aprendizaje del clarinete.

Cabe remarcar que el maestro de clarinete en la actualidad debe llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje altamente científico y por lo tanto debe utilizar los mejores métodos, técnicas y recursos; destinados a mejorar la experiencia de sus alumnos frente a la ciencia y el arte musical. Los conceptos que se usaron para este trabajo abarcaron fundamentalmente la teoría puesta en práctica de los diferentes ritmos y géneros de la música ecuatoriana, como son: San Juanito, Pasillo, Tonada, Danzante, Albazo, Yumbo entre otros.

Esta propuesta, se basó en los muchos años donde los géneros musicales ecuatorianos interpretados con el clarinete, no han sido fuente de reflexión, ni estudio. La cátedra de clarinete se enseña en base a la música Europea en nuestro país, lo que ha postergado de manera indefinida la posibilidad de trabajar con composiciones de nuestra música.

El fondo estuvo dado por la selección de las obras más representativas del repertorio nacional ecuatoriano. Al respecto se realizó la investigación de cada uno de estos elementos en su contexto histórico, social y vivencial, ya que su fundamento, es el conocimiento y la práctica de los ritmos y géneros musicales ecuatorianos. La modalidad que adoptó la investigación, por tanto, fue descriptiva. En cuanto a las técnicas empleadas se pueden mencionar: técnicas documentales de tipo bibliográfico, hemerográfico y digital.

La técnica usada en la investigación de campo fue la observación directa de tipo extensiva-encuesta. Para el tratamiento de la información se hizo uso de la estadística descriptiva como una de las técnicas cuantitativas empleadas. Y por último, para la construcción del aparato teórico y de las referencias bibliográficas se empleó la técnica del APA; American Psychological Association.

El producto de esta investigación fue muy interesante; convirtiéndola en una realidad preocupante y crítica, que le brinda validez a la presente propuesta. La problemática se relaciona con las falencias en el proceso de enseñanza-aprendizaje en la interpretación del clarinete de los géneros de la música ecuatoriana. Definitivamente llama a la reflexión y a la acción urgente de todos los Conservatorios e Instituciones de formación musical del País.

Si bien es cierto, la presente propuesta tuvo la suerte de contar con fuentes documentadas de calidad, es importante recalcar la escasa bibliografía existente, relacionados con aspectos importantes del espacio de la enseñanza del clarinete.

Sobre la base de los postulados técnicos se ha llevado a cabo un acercamiento a la realidad; se trata de la investigación de campo que el presente tratado presenta en la segunda parte. Durante este momento de la investigación se obtiene información valiosa que no hace más que justificar la presentación de la propuesta, el interés por que exista material didáctico de este tipo facilitó la colaboración y el apoyo incondicional y desinteresado de autoridades, docentes y estudiantes de los Conservatorios e instituciones de formación musical participantes en la investigación. Por último cabe recalcar el anhelo profundo de que este trabajo sirva en alguna dimensión, a proporcionar las luces a quienes tenemos la ambición de luchar por que exista una “metodología apropiada” de enseñanza del clarinete, que nos permita una revolución educativa y por ende devolverle el potencial que la música ecuatoriana tiene para formar y sensibilizar a los nuevos intérpretes del instrumento.

PARTE I: MARCO TEÓRICO

El precepto teórico del presente estudio, abarca dos importantes espacios; el primero son las categorías que fundamentan a la música tales como: su definición y sus sustentos metodológicos, y una segunda parte donde se involucra la interpretación de los géneros musicales del Ecuador con el clarinete, temática en la que se sustenta esta propuesta y a la cual pretende aportar. Así mismo se introduce un conocimiento investigativo teórico de los inicios del instrumento, importancia, origen, evolución y desarrollo dentro del periodo del Clasicismo, sin dejar a un lado las diversas técnicas que han aportado para la ejecución y aprendizaje de este instrumento a lo largo de su historia.

La investigación de campo se establece como el pilar central que justifica el desarrollo y elaboración de este proyecto, ya que en base a los resultados vertidos de esta, se pudo conocer las falencias y debilidades de la enseñanza de clarinete en nuestro medio, a pesar del esfuerzo de quienes han estado formando nuevos intérpretes de este instrumento, los mismo que hasta la actualidad lo han hecho a través de la propia experiencia y de las pocas herramientas poseídas del pentagrama nacional, ya que se lo ha venido haciendo a base de del material didáctico de la música europea.

El aporte que este material investigativo dará a las futuras generaciones, es sobre todo constar con un repertorio para clarinete y piano de los géneros musicales ecuatorianos con arreglos académicos al mismo nivel de los materiales producidos por las obras de los grandes compositores universales, las mismas que hasta la actualidad, han sido los sustentos para presentaciones, recitales y conciertos en nuestro país.

1. LA MÚSICA

Definición de música

Es *sonoridad organizada* (según una formulación perceptible, coherente y significativa). Esta definición parte de que —en aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música"— se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro" en función de cómo las propiedades del sonido son aprendidas y procesadas por los humanos (hay incluso quienes consideran que también por los animales).

Hoy en día es frecuente trabajar con un concepto de música basado en tres atributos esenciales: que utilizan sonidos, que es un producto humano (y en este sentido, artificial) y que predomina la función estética. Si tomáramos en cuenta sólo los dos primeros elementos de la definición, nada diferenciaría a la música del lenguaje. En cuanto a la función "estética", se trata de un punto bastante discutible; así, por ejemplo, un "jingle" publicitario no deja de ser música por cumplir una función no estética (tratar de vender una mercancía). Por otra parte, hablar de una función "estética" presupone una idea de la música (y del arte en general) que funciona en forma autónoma, ajena al funcionamiento de la sociedad, tal como la vemos en la teoría del arte del filósofo **Immanuel Kant**.

Jean-Jacques Rousseau, la definió como "Arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído".¹

Según el compositor **Claude Debussy**, la música es "*un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor*".²

La definición más habitual en casi todos los manuales de música, se parece bastante a esta: "*la música es el arte del bien combinar los sonidos en el tiempo*".

1. Rousseau, Jean-Jacques: *Diccionario de Música*. Madrid, Ed. Akal, 2007. Pág. 281 – 288.

2. *Dictionnaire de la Musique*. París, Ed. Duchesne, 1768. Pág. 158.

1.2. Filosofía y estética de la música

Es la disciplina que se ocupa del estudio histórico de las distintas formas en las que se ha entendido la música, es decir, de la evolución histórica del concepto "música".

A lo largo de la historia, han sido diversas las maneras en las que los compositores y escritores que se han ocupado de la música la han definido, aunque, básicamente, queda distinguir dos tendencias.

La primera de ellas, procede de la filosofía pitagórica y considera que la música está relacionada con las matemáticas, dado que se basa en correspondencias numéricas que se muestran en las distancias entre las notas y la longitud de las cuerdas en los instrumentos. Dichas correspondencias no serían sino el reflejo de la armonía universal, que se basaba toda ella en la proporción matemática. A causa de esto, se suponía también la existencia de una música cósmica, la "Armonía de las Esferas", que sería el sonido que harían los astros al girar.

La segunda de las tendencias se pone, por el contrario, en el lado del oyente y considera fundamental la capacidad de conmover de la música. La conciencia del poder de la música llevará a numerosos autores a clasificar melodías e instrumentos según el tipo de sentimiento que puedan despertar en el oyente e incluso a buscar modelos de música adecuados para cosas tan diversas como la educación o la medicina.

Estas dos ideas, adoptadas por el Cristianismo, permanecerán en la formación de los músicos hasta entrado el siglo XVIII. La segunda tendrá una importancia especial, toda vez que se verá influida por la idea de que el arte debía imitar a la Naturaleza, que será la base de la teoría artística europea hasta comienzos del siglo XX. El resultado es que la música será considerada como un arte de importancia secundaria, que debía ir subordinada a un texto al que se limitaría a ilustrar. Las causas de esto son dos: la primera, la escasa capacidad de la música para imitar, salvo ruidos concretos y de forma muy limitada, y la segunda, relacionada con la capacidad de conmover, el poder que la música podía llegar a tener sobre el alma. Todo ello hace que se considere a la música como un arte potencialmente peligroso, ya que no se dirigía al intelecto, sino al sentimiento del hombre. Por ello, se la subordina al texto y se compara su papel con el del color dentro de un cuadro. Dentro de esta tendencia cabe citar a escritores tan distantes en el tiempo como San

Agustín, Leibniz o Rousseau, que incluso llegó a componer una ópera en la que ponía en práctica su teoría.

Por otra parte, la idea pitagórica hará de la música una rama de las matemáticas y, como tal, se enseñará en la Universidad desde la Edad Media dentro de las Artes Liberales que integraban el *Quadrivium*, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía. Más adelante, teóricos como Gioseffo Zarlino y compositores como Jean Phillippe Rameau o Johann Sebastian Bach continuarán en la estela del pitagorismo. De la mano de éstos, comenzará a extenderse la música instrumental.

Ya a finales del siglo XVIII, el inicio de las corrientes filosóficas que darán lugar al Romanticismo y la importancia que conceden a lo irracional se plasmará en una consideración completamente opuesta: la música ahora pasa a ser la más importante de las artes por cuanto habla al sentimiento y no a la razón y con ello apela a lo más profundo del ser del hombre. En palabras de Schopenhauer, uno de los muchos filósofos que, ya en el siglo XIX, se ocuparon del tema, "*La música expresa lo que hay de metafísico en el mundo, la cosa en sí de cada fenómeno*". Esta idea será la que predomine a lo largo de todo el siglo XIX.

A comienzos del siglo XX, la gran ruptura que supone el arte de vanguardia llevará a una diversificación de teorías en las que, no obstante, será posible observar atisbos de las tendencias básicas ya mencionadas, así como de la concepción romántica de la música. Así, el formalismo de la obra de Stravinsky es heredero de la corriente pitagórica en tanto que la música como sentimiento subsiste en la obra de Richard Strauss.

1.3. Géneros y formas musicales

Los conceptos musicales de género y forma se hallan muy cercanos y pueden llegar a confundirse en casos como la sonata, que es género, pero también forma. Para distinguirlos podemos decir que, en tanto que la forma se refiere sólo a la ordenación del material sonoro de acuerdo con una serie de patrones que proceden de una tradición musical, el género abarca aspectos tan variados como la instrumentación a la que se somete a dicho material, el texto que se le pone, si se da la circunstancia, el lugar en el que se interpreta, etc. De este modo, una forma como el aria puede ser vocal o instrumental y, según lo sea, pasará a

formar parte de géneros como la ópera o el oratorio (según su texto sea profano o religioso) en el primer caso y de una suite o de un concierto en el segundo.

De acuerdo con los instrumentos que forman parte de ellos, los géneros se dividen en vocales e instrumentales y, por otro lado, en sinfónicos y de cámara.

1.3.1. Géneros vocales

Son aquellos en los que la voz humana ocupa parte protagonista, con o sin acompañamiento instrumental, ya solo, ya en conjunto. Los principales son la ópera (representación dramática cantada y acompañada toda ella de música; cuenta con una serie de géneros cercanos como la opereta, la comedia musical o la zarzuela en los que se mezclan partes habladas y partes cantadas), el oratorio (desarrolla una historia de tema religioso que no se representa y que, a veces, cuenta con un narrador; agrupa también a misas, pasiones y otras piezas de texto religioso compuestas con solistas, coro y orquesta), la canción y diversos géneros corales como el motete o el madrigal.

Dentro de los géneros vocales, se distingue entre géneros grandes (ópera, oratorio) y géneros pequeños (canción, madrigal) en atención tanto a su duración como a los efectivos que son necesarios para interpretarlos. No existe, a pesar de ello, un término que englobe a estos dos.

1.3.2. Géneros instrumentales

Son los que están escritos sólo para instrumentos. Dentro de ellos se distingue entre géneros sinfónicos, que son aquellos que precisan de una orquesta para su ejecución, y géneros de cámara, que son los compuestos para una plantilla musical reducida. De entre los primeros destacan la sinfonía (obra para orquesta en cuatro movimientos) y el concierto (obra en tres movimientos en la que alternan uno o varios solistas y la orquesta). Los géneros camerísticos suelen recibir el nombre a partir del número de sus integrantes (trío, cuarteto, quinteto, octeto, etc.), aunque algunos reciben el nombre de su función original (serenata, divertimento).

Por su parte, las formas musicales son patrones estilísticos que permanecen con el paso del tiempo y que aparecen como estructura de diferentes géneros. La más importante de todas es la forma sonata, que se constituye a partir de un tema inicial, al que sigue un segundo tema, un desarrollo de ambos y una re exposición del primer tema que conduce a la coda final y que sirve como esquema de desarrollo, por ejemplo, a la sinfonía. No obstante, la sonata es también un género camerístico en el que uno o dos instrumentos tocan como solistas con un tercero que les acompaña. Es el esquema de estas sonatas el que acabará convirtiéndose en forma. Otras formas de importancia son la fuga, el rondó, el aria y el tema con variaciones.

1.4. Estilos musicales

Dentro de nuestro sistema musical, a partir del siglo XIX, se han ido creando una serie de estilos que proceden ya del cruce de nuestro sistema clásico con otros sistemas musicales ya con un deseo de novedad. Se conoce a éstos por estilos populares tanto por su origen como porque forman la base del estilo internacionalmente reconocido como tal.

Los principales estilos son el country, que procede de la música que los emigrantes irlandeses y escoceses de los estados del Medio Oeste norteamericano, el jazz y la música afroamericana, que surge del contacto entre los esclavos africanos del sur de los Estados Unidos y el estilo clásico, la música afro caribeña, el rock, el pop y el folk, los tres derivados de los anteriores a partir de diferentes fusiones y transformaciones derivadas tanto de fenómenos musicales como de acontecimientos sociales. De ellos derivan otros estilos que, a veces, suponen una fusión de varios de los principales. Por otro lado, estos estilos han influido también en la evolución del estilo clásico. La característica principal de estos estilos es su difusión más allá de su ámbito original.

Por otro lado, encontramos también estilos que no se han apartado de sus orígenes ni en lo que a su sonido se refiere ni en cuanto a su lugar de cultivo. Es el caso del flamenco y de la música étnica.

1.5. Enseñanza de la música

Todos los elementos materiales de la música tienen en su sistema técnico una traducción oral y otra gráfica, así como también un léxico y una escritura propios.

En la actualidad, la enseñanza musical se lleva a cabo en el Conservatorio y se centra en la práctica de la lectura y análisis de partituras, unida al manejo de uno o varios instrumentos. Los niveles habituales en esta enseñanza son dos:

- El primero, en el que se aprende a reconocer los signos musicales y los principales géneros y estilos de la tradición musical occidental. Las disciplinas principales de esta etapa son el solfeo, que consiste en el reconocimiento de los signos musicales y en su lectura, la armonía, que estudia los acordes y sus relaciones, y el contrapunto, que estudia la conducción de las diferentes voces a la vez en sus dimensiones melódica y armónica. A estos estudios de tipo teórico acompaña la formación técnica y de carácter interpretativo aplicada a un instrumento.
- El segundo nivel de los estudios musicales cuenta con tres ramas principales: el perfeccionamiento en el manejo de un instrumento, la composición en la que se busca potenciar lo que de creativo haya en el alumno más allá de su faceta como intérprete y la musicología, centrada en los estudios de carácter histórico y teórico.

1.5.1. *Pedagogía musical*

Trata la relación entre la música y el ser humano. En las civilizaciones más antiguas (India, China, Egipto y en tantas otras no documentadas), la música estaba ligada a funciones de gran importancia en las ceremonias; su enseñanza estaba controlada por las más altas autoridades civiles o religiosas. Las perspectivas de la educación, de la formación, de la enseñanza y del aprendizaje forman parte de la pedagogía musical. En la pedagogía musical debe distinguirse la enseñanza teórica de la enseñanza práctica. La pedagogía musical reviste tres grandes competencias:

1. La percepción o apreciación musical que aborda el acceso al conocimiento a través de un proceso de aprendizaje "de afuera hacia adentro" con los objetos sonoros que el humano puede oír, escuchar, memorizar, verbalizar, analizar,... desde un rol de receptor de secuencias sonoras (ruidos, paisajes sonoros, informaciones,...) o de secuencias musicales (combinaciones sonoras vocales o instrumentales).
2. La interpretación o ejecución musical que permite el acceso al conocimiento musical a través de la memoria, de la imitación, de la música instrumentada o cantada de oído, o repetida a través de la lectura a primera vista (primer encuentro con la partitura) o de la lectura ensayada (después de varios ensayos) desde un rol de receptor y emisor al mismo tiempo.
3. La creatividad musical que desarrolla el acceso al conocimiento musical a través de un proceso de aprendizaje "de adentro hacia afuera" con improvisaciones vocales o instrumentales (creación en tiempo real) o con composiciones (creación en tiempo virtual) desde un rol de emisor.

1.5.2. Didáctica de la música

En pedagogía musical la teoría y la práctica no han sido buenas compañeras. A menudo, los docentes que trabajan a pie del aula no encuentran las vías funcionales para aplicar el conocimiento pedagógico que proviene del ámbito teórico, que consideran demasiado alejado de los condicionantes de la realidad educativa de los centros. La masificación de las aulas, su gestión social y la coyuntura de la organización curricular, pueden llegar a abrumar al docente de música neófito o poco formado, obstaculizando los procesos de reflexión y actualización científica imprescindible para la mejora de la praxis.

Pero en realidad, el saber pedagógico teórico y el saber hacer aplicado son dos tipos de conocimiento imprescindible e inseparable que deben confluir y retroalimentarse para lograr buenas prácticas y una educación musical de calidad. De esta manera, los objetivos educativos que prescribe el currículo de música se convierten en un apasionante reto para todo aquel docente comprometido ética y profesionalmente en la educación musical. El aprendizaje por competencias, la interpretación y la creatividad en el aula, el uso de las nuevas tecnologías y una experiencia musical práctica y vivenciada para todo el alumnado son objetivos que se deben plasmar en la realidad del aula y trascenderla. Una realidad que

el docente debe saber gestionar hábilmente con sus alumnos mediante un afecto-efectivo, construyéndose un perfil de competencias profesionales que den respuesta a las demandas singulares de la enseñanza secundaria obligatoria y de la tipología de su alumnado adolescente.

1.6. La música en el Ecuador

La información sobre el origen de la música en el Ecuador es limitada. Se conoce que el primer período musical es el prehispánico, en donde el hombre primitivo utilizaba un sistema de notación musical pentatónica interpretada con instrumentos musicales como dulzainas, flautas de pan, rondadores, bombos, cajas, primitivo xilófonos, entre otros, contruidos con materiales propios de cada región.

La música de la época colonial era de carácter religioso, a cargo de misioneros, monjas y curas y tenía como propósito difundir la religión entre los pueblos indígenas. Este tipo de música era impartida en templos, conventos y escuelas. Mientras que la música propia de los indígenas ecuatorianos sobrevivió gracias a la resistencia y a la tradición oral y auditiva.

Los músicos y compositores de este período recibieron una fuerte influencia de la música europea, por eso mantenían una estrecha relación con la iglesia. Muchos trabajaban como maestros de capilla o directores de coros. Los primeros músicos españoles que llegaron a Ecuador y compusieron obras en estilo polifónico vocal fueron: Cristóbal Morales, Tomas Luís de Victoria y Francisco Guerrero.

El pueblo indígena, por el contrario, componía piezas con ritmos de sanjuanito (parecido al huayno boliviano) y yaraví, interpretadas en las ceremonias religiosas, en las guerras, en las siembras, en las cosechas, en los nacimientos y en las horas de la muerte. El mismo autor citado anteriormente relata que la población negra fue introducida desde el continente africano en tierras americanas por los colonizadores, y en condiciones de esclavitud. En el Ecuador se asentaron en la provincia de Esmeraldas, desarrollaron el instrumento musical llamado la marimba con sus propios ritmos y en el valle de la Chota (provincia de Imbabura) el género musical conocido como la bomba.

En el siglo XVI se fundó el colegio San Andrés, regentado por los franciscanos Fray Jodoco Ricke y Pedro Gosseal. La educación de este colegio estaba dedicada a hijos de los caciques para enseñarles a elaborar y a tocar instrumentos musicales, especializándolos como: compositores, cantantes, instrumentistas y coristas, a cargo de los maestros. El español Francisco Guerrero, los indígenas Diego Gutiérrez, Pedro Días, Juan Mitima, Cristóbal de Santamaría, y los ayudantes Juan Oña, Diego Guaña, Antonio Fernández y Diego Lobato de Sosa Yarucpalla (primer compositor mestizo ecuatoriano) son los de renombre.

Ya para el año de 1581 el colegio San Andrés fue entregado a los padres agustinos para que lo dirijan, y ellos a su vez lo cambiaron al nombre de San Nicolás de Tolentino. Lamentablemente existe poca información sobre éste establecimiento.

A más de la música religiosa se practicaba simultáneamente la música profana que era interpretada por las bandas en las fiestas religiosas, fiestas oficiales y fiestas profanas, con el fin de divertir al pueblo. Los instrumentos musicales que se utilizaban eran: la vihuela, la guitarra, el órgano, el piano, el arpa, las cuentas en vidrio, el cascabel, la corneta, el tambor, los tamboriles, entre otros, todos estos de origen europeo.

Pablo Guerrero señala que “los compositores de este período eran escasos y sus composiciones estaban orientadas hacia los oficios religiosos y las canciones populares”.³ De esta manera nacen la música criolla y los villancicos. Por eso se dice que en este período la música ecuatoriana es oscura en cuanto a su desarrollo, pues no hubo interés por mantener la cultura musical entre nuestros indígenas y mestizos.

En el siglo XVII aparecen nuevos géneros musicales provenientes de España para el deleite del público de esa época, como el vals, el minué, la contradanza, etc. La fusión producida entre la música europea y la indígena produjo una manifestación musical con propia identidad, a la cual se le conoce con el nombre de música popular mestiza. Su mayor exponente fue Juan Agustín Guerrero. A más de este tipo de música se crearon el yaraví y el sanjuanito. Los instrumentos musicales utilizados en este período fueron la guitarra y otros de origen árabe.

3. Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito, Ed. Conmúsica, 2002. Pág. 19.

Con el paso del tiempo la mayoría de los grupos culturales indígenas, negros y mestizos, adoptaron sus propias manifestaciones musicales histórico-artísticas. La música popular alcanzó un gran desarrollo, mientras que la religiosa pasó a un segundo plano, permitiendo que el pueblo logre nuevamente su propia identidad musical. Además en este período se fundaron escuelas y conservatorios que aportaron a la formación de músicos y compositores.

La música del siglo XIX en cambio fue compuesta e interpretada en su propio lenguaje, la cual dio paso a la música académica nacionalista. Los géneros musicales de este periodo introducidos desde España fueron: la polca, la mazurca, el pasodoble, entre otros.

Entre los géneros populares mestizos se encuentran: el pasillo instrumental, el pasacalle, el aire típico, el albazo, la tonada, el amorfino costeño, el danzante, el fox incaico, el yumbo, etc. Se fundaron, también, dos escuelas musicales que estuvieron a cargo del Franciscano Fray Antonio Altuna (Convento de San Francisco) y del Agustino Fray Tomás Mideros y Miño (Convento de San Agustín) quienes tenían como objetivo enseñar órgano y canto llano a sus estudiantes. En estas escuelas nacieron varios compositores entre los que se destaca Fray Ignacio Miño.

Ya para el año de 1830, la música que se interpretaba era la patriótica, instrumentada por bandas de guerra en los campos de batalla. En lo que se refiere a la música compuesta por y para los campesinos e indígenas, hay que destacar que tenía un fin ceremonial: los ritmos eran tristes, instrumentados con rondadores, pacunas, dulzainas y bombos.

A finales del siglo XIX en el gobierno de García Moreno, se interpretó por primera vez el Himno Nacional del Ecuador y se inauguró el Conservatorio de Música, el primero en el país. Estuvo bajo la dirección del músico Antonio Neumane Marno. En esa época se destacaron: Carlos Amable Ortiz, Antonio Nieto, Pedro Pablo Travesari, Nicolás Guerra, Rafael Valdivieso, Alberto Moreno Andrade y Salvador Bustamante Celi. Posteriormente se inauguró el Teatro Nacional Sucre y se formó la Asociación de Músicos que era integrada por un grupo de ex alumnos del conservatorio, que estuvo bajo la dirección del compositor Aparicio Córdoba. La música en el siglo XX estuvo caracterizada en su primera mitad por un marco político liberal y el inicio de la educación laica. Aparecen corrientes artísticas indigenistas en la literatura, la pintura y en la música. Se refunda el Conservatorio Nacional (1900), el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil (1928), el Conservatorio José María Rodríguez de Cuenca (1937), la Banda Municipal de Quito (1933) (Guerrero, 2001).

También se crean movimientos musicales basados en sentimientos patrióticos y nacionalistas, lo que da paso a una renovación estética que tenía su propio lenguaje delimitando la música académica y la música popular.

Los compositores que se destacaron académicamente fueron: Segundo Luis Moreno Andrade, Francisco Salgado Ayala, Luis Humberto Salgado, y quienes se destacaron en música popular fueron: Belisario Peña Ponce, Carlos Brito Benavides, Rudesindo Inga Vélez y César Baquero. Entre los intérpretes sobresalen: el Dueto Ecuador, integrado por Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi (los primeros en grabar música ecuatoriana en discos de carbón), Carlota Jaramillo, Julio Jaramillo, el Dúo Benítez y Valencia, y el conjunto orquestal de Luís Aníbal Granja.

En la segunda mitad de siglo XX se fundaron la Orquesta Sinfónica Nacional (1956), el Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1954), el Coro de la Universidad Central del Ecuador (1972), la Orquesta Universitaria de Instrumentos Típicos Latinoamericanos (Loja, años ochenta), la Orquesta de Instrumentos Andinos (Quito, 1990), Banda Juvenil del Consejo Provincial de Pichincha (Quito, 1981), Banda Sinfónica Municipal (Quito, 1990) y varias escuelas de música y orquestas sinfónicas en Quito y algunas provincias.

La "música étnica" continuó siendo parte de la cotidianidad de los pueblos ancestrales. En cambio los grupos mestizos se apropiaron de las melodías indígenas (sanjuanés, yaravíes, tonos, fox incaicos) y las transformaron. Producto de estas transformaciones nacieron diferentes tipos de música como: la música popular (música con expresión sonora y para el deleite del pueblo) y la música nacional (música con identidad nacional). Para esta época la música empieza a ser difundida a través de distintos medios como los discos y las presentaciones e público de los grupos musicales.

La música académica o también conocida como música culta se basa en el solfeo y en las nociones de la teoría elemental. En la actualidad este tipo de música enfrenta un período de transición, debido a la crisis cultural, la falta de diseños metodológicos y dinámicos que involucren en este sistema a nuestra música. De este tipo de música nace la música contemporánea, la cual permitió desarrollar nuevos lenguajes musicales como la música rocolera, la tecno cumbia, el tecno folclor, la música mariachi, el rock and roll, el rock ecuatoriano, el pop ecuatoriano, entre otros.

En el siglo XXI, se siguen manteniendo los mismos géneros musicales del siglo anterior los mismos que sirven de base para la creación de nuevos ritmos. En este siglo nacen nuevos compositores e intérpretes, que apoyados en la tecnología realizan sus composiciones e interpretaciones.

El Clarinete en la música Ecuatoriana

Este instrumento de origen europeo se introduce en nuestro país en la época de la colonia, su papel es muy importante en las bandas populares, militares, conjuntos de música populares y aristocráticas de ese entonces.

Con la creación del conservatorio de Nacional de Música (CNM) en Quito, se inicia el estudio académico del clarinete y hacia el año de 1930 el maestro Manuel María Espín, profesor de este instrumento en el CNM, teniendo como alumno predilecto y sobresaliente al joven clarinetista Jorge Teodoro Salgado Vargas, quien posteriormente fundara la Orquesta Sinfónica Nacional. Muchos y buenos clarinetistas se han formado en el CNM, más la posibilidad de integrar las bandas institucionales de: Municipios, Policía y el Ejército entre otros no les permitía terminar los estudios académicos. Hacia 1980 con la creación de la Banda juvenil del Concejo Provincial de Pichincha, en 1990 la Banda Sinfónica del Municipio de Quito y en 1995 la Fundación Orquesta Sinfónica juvenil del Ecuador, se abrió franco paso de estudio y desarrollo del clarinete. Reviste gran importancia el ingreso al CNM del estudiante de clarinete chimboracense Sixto Gallegos C. alumno del maestro Jorge Salgado quien luego de su grado en esta institución sería el encargado de desarrollar esta misión, desplegando la técnica e interpretación del clarinete, masifica su estudio creando un ambiente competitivo.

Es propio nombrar el aporte de clarinetistas como: Miguel Jiménez quiteño, el mismo que a su tiempo realizó una gran actividad clarinetística, interpretando el repertorio para clarinete y orquesta así como la música de cámara y de Jazz.

Luis Silva Jr. Guayaquileño, graduado en el Conservatorio Tchaikovski de Moscú quien a su retorno al país fue integrante de las Orquestas Sinfónicas: Nacional y de Guayaquil. Catedrático del Conservatorio Antonio Neumane de la misma ciudad, entre otras actividades propias de la cultura musical. Es importante señalar que dicho clarinetista es hijo del

talentoso clarinetista y saxofonista guayaquileño Lucho Silva quien a su vez es un destacado interprete de la música de Jazz, popular ecuatoriana y Universal.

2. EL CLARINETE

2.1. Definición

Es un instrumento de tubo cilíndrico, excitado por una lengüeta simple, generalmente de caña. Se construye casi siempre de madera: granadilla o ébano, aunque también existen de ebonita -resina-, y metal -muchísimo más raro-. La boquilla suele ser de ebonita o de cristal. El más utilizado en la actualidad es el *clarinete en si bemol*. (En lo personal lo utilizo en clases, debido a que la gran parte del repertorio musical y técnica están elaborados para este tipo de instrumento).

Acústicamente es un instrumento curioso. Los tubos sonoros se clasifican en abiertos y cerrados. El clarinete debería ser un tubo abierto, pero se comporta aproximadamente como un tubo cerrado, aunque no lo sea en realidad. Se admite que su comportamiento especial se debe a una acción conjunta del tubo y de la lengüeta simple.

La familia del clarinete es numerosa; los principales instrumentos son:

- (1) Requinto en mi bemol, una cuarta más arriba del usual clarinete en si bemol
- (2) Clarinete en do -prácticamente no se usa-
- (3) Clarinete en si bemol. El habitual
- (4) Clarinete en la. No solo suena medio tono más grave, también tiene otro timbre.
- (5) Clarinete alto en mi bemol -una octava más grave que el requinto-
- (6) Corno di bassetto -en una versión moderna de este instrumento histórico-
- (7) Clarinete bajo en si bemol -una octava más grave del habitual-
- (8) Clarinete contrabajo en si bemol -una octava más grave que el anterior-

2.2. Origen y Desarrollo del Clarinete

2.2.1. *El Chalumeau*

Fue en este período cuando un instrumento completamente nuevo apareció, el chalumeau. Que era un instrumento pequeño, de limitada tesitura y uso. Hay un problema, y es que chalumeau es un nombre indeterminado, que se ha asociado a varios instrumentos de lengüeta, pero en general se asume que es un pequeño antecesor del clarinete, que parecía una flauta de pico soprano, pero tocado con lengüeta simple. Hay referencias del siglo XVII de un instrumento llamado Mock Trumpet, del cual se ha sugerido que es el equivalente inglés del chalumeau. Modernas reconstrucciones han demostrado que con ellos es posible tocar todas las partituras que han quedado para chalumeau, señal de que estas suposiciones son correctas.



Imagen 1.
Enseñanza del Clarinete
A. Romero pág. 5

2.2.2. *Aparición del Clarinete*

Alrededor del año 1700 el chalumeau vio incrementado su tamaño y extensión; y apareció el "primer clarinete". Construido por J.C.Denner. La principal diferencia con el chalumeau fue un agujero para el dedo pulgar, colocado de manera que al destaparlo se podían obtener parciales -armónicos- sin necesidad de hacer movimientos extraños con la boca en la caña -cosa que sucedía en el chalumeau-. El "orificio" entre los dos registros, el grave y el agudo, se hizo más pequeño con la añadidura de una llave para el dedo índice más elevado -generalmente el de la mano izquierda-, y un agujero para el meñique más bajo -normalmente el derecho-. Este último agujero se podía girar para cambiar la disposición de las manos.

El único problema del clarinete es que su cuerpo es cilíndrico y que usa lengüeta. Esta combinación tiene dos efectos: el sonido es mucho más grave de lo que debiera ser si el cuerpo fuera cónico -como en el oboe-, y el registro agudo es una docena más agudo que el registro básico, en vez de estar a distancia de octava, como en los instrumentos cónicos, o

como en la flauta. El primer efecto es una ventaja, una flauta, por ejemplo, debería de ser el doble de larga que el clarinete para producir los mismos sonidos. El segundo efecto motivó a que el clarinete permaneciera en el olvido durante muchos años, ya que no había suficientes agujeros o llaves como para producir notas que "rellenaran" el orificio entre el registro grave y el agudo (con el añadido de la llave para el índice se podía llegar a tocar un si bemol4, y con el agujero para el dedo meñique un Do5, aún hay una nota, el si natural, que no se podía hacer), el logro de Denner fue añadir la nota que faltaba. Se consiguió alargando el cuerpo del clarinete, agrandando la campana, y añadiendo otra llave para el agujero del dedo pulgar, que a veces tenía que cerrarse con llave por encontrarse demasiado cerca de la boquilla, como para poder tapanlo con la yema del dedo. Este clarinete de tres llaves quedó establecido durante mucho tiempo. El problema ahora era que los compositores escribían para las agrupaciones de instrumentos disponibles, y en la primera mitad del siglo XVIII no mucha gente poseía un clarinete.

2.3. Períodos importantes del desarrollo del clarinete

2.3.1. *En el Clasicismo*

A mitad del siglo XVIII, la escuela de compositores de Mannheim, con una excelente orquesta, gradualmente rompió el concepto de música barroca, y se decantaron hacia una música más expresiva con el uso de la dinámica y de la melodía. Con el uso del crescendo y del diminuendo fueron desapareciendo los instrumentos que eran incapaces de tal expresión, y surgieron otros nuevos (así como modificaciones de los anteriores), que se adaptaron al "nuevo estilo" de música.

La sociedad también puso su granito de arena, a pesar de que la orquesta de Mannheim pertenecía a la corte igual que otras muchas, los conciertos ya no estarían a partir de entonces reservados a la nobleza y a la corte. Como resultado de todo esto las orquestas se hicieron más grandes, para dotarlas de más volumen para grandes salas y grandes audiencias, y porque muchos



Imagen 2
Enseñanza del clarinete, A. Romero. Pág. 6

instrumentos de viento fueron introducidos. Era necesario, por una elemental cuestión de balance de intensidades, incrementar la cuerda.

La tercera influencia fue tecnológica. Los instrumentos se hacían a mano, pero aparecen nuevos materiales y nuevas técnicas.

El estilo musical y las sonoridades se fueron construyendo desde el renacimiento, la armonía de Palestrina, la gigantesca obra de J.S. Bach, y después, de repente, el estilo galante, la música que condujo a Mozart y a Beethoven a través de la revolución vienesa.

La disponibilidad del clarinete no mejoró en la segunda mitad del XVIII, de las obras compuestas en la época se desprende que el clarinete era un instrumento poco usual, que no se había hecho un lugar en la orquesta, y por lo tanto interesante para escribir piezas ocasionales, pero no para tratarlo habitualmente. Por ejemplo, cuando Haydn compuso la segunda serie de sus sinfonías Londres, en la década de 1790, ya conocía el instrumento, pero se aproximaba a él con mucha cautela en sus composiciones. Incluso Mozart, quién elevó el clarinete a niveles insospechados entonces, gracias a su amigo clarinetista Anton Stadler, sólo lo incluyó en sus trabajos orquestales en sus últimas sinfonías.

El problema se convirtió en un círculo vicioso, al igual que con muchos otros instrumentos. Si no hay instrumentistas nadie se molestará en componer para ese instrumento, y si no hay repertorio, no habrá gente interesada en su estudio.

Sin embargo el clarinete sobrevivió gracias a dos razones, a veces se "importaba" un instrumentista a la ciudad donde se celebraba el concierto, o bien se re orquestaba la obra de manera que se adaptara a la disponibilidad instrumental del lugar. Durante la segunda mitad del siglo XVIII fue ésta opción la más usada. Mozart, por ejemplo, en su Sinfonía No 40 no incluyó originalmente partes de clarinete, cosa que solucionó más tarde reconstruyendo la partitura de oboe para tocarla con clarinete

Después de Beethoven el panorama cambió, y se contó con una disposición "fija" de instrumentos en la orquesta, de manera que ya sabían con qué instrumentos iban a contar a la hora de componer algo. En lo que al clarinete se refiere, solo algunas ciudades, como Mannheim, disponían de él; sin embargo logró darse a conocer poco a poco, gracias a su bonito tono y a que su capacidad expresiva era mayor que la de muchos otros instrumentos.

a. *Avances Técnicos en la Segunda mitad del siglo XVIII*

Adquirió la llave para el mi bemol, y una larga llave para el do sostenido, que con la primitiva utilizada para el si natural, estaba situada en la parte izquierda del instrumento. De estos clarinetes de cinco llaves sobreviven muchos en colecciones. En un principio este parecía el máximo número de llaves que un instrumentista podía tolerar.

Al igual que en la flauta, para emitir notas no naturales, con sostenido o bemol, se debía recurrir a la *digitación cruzada*, combinaciones de agujeros abiertos, cerrados, o semicerrados, solución no muy buena debido a que las notas no sonaban demasiado afinadas, y no se emitían con la misma intensidad. Al revés que para la flauta, en el clarinete no aparecieron más llaves para solucionar este problema, sino que, simplemente, se construyó un clarinete distinto para cada tono, de manera que al ser el instrumento un poco más grande o más pequeño, al instrumentista le quedaban posiciones relativamente sencillas, y sonaba un poco más agudo o grave, produciéndose en el transporte la aparición de las notas alteradas correspondientes. Así, se usaba el clarinete en si bemol para tocar en este tono, otro en fa para tonos con un bemol, otro en do para, lógicamente, tocar en do, y quizás en sol y fa. Para otros tonos, como re, la, u otros con más sostenidos, se podía usar un clarinete en la. Había otros tamaños, pero presentaban mayores dificultades de afinación. El clarinete en sol era también conocido como *clarinete de amor*, y se podía encontrar con frecuencia con la campana en forma de bulbo. El clarinete en fa era un instrumento raro, excepto un modelo que veremos después, y el afinado en mi bemol se usaba únicamente en bandas militares. Por debajo de esta afinación sólo era usado ocasionalmente el clarinete en si bemol una octava más grave que el normal.



Imagen3 Enseñanza del Clarinete
A. Romero. Pág. 7

b. *El Corno di bassetto*

Una forma especial de construir el clarinete en Fa era la del *Corno di bassetto*. A pesar de ser de orígenes inciertos, se atribuye a Mayrhofer su invención en la segunda mitad del siglo. Lo que distingue el Corno de un clarinete en fa normal, o de cualquier otro, es su extensión. El clarinetes un *instrumento transpositor* y el instrumentista no necesita aprender posiciones distintas para la misma nota en clarinetes distintos, simplemente transporta la partitura, con lo cual la nota "aparente" tiene en todos los clarinetes la misma posición. Por esto todos los clarinetes tienen la misma extensión, cuyo límite inferior es en todos (menos en el Corno di bassetto), un mi (algunos "experimentos modernos" han añadido una llave para el mi bemol), el corno di bassetto amplía este rango y llega hasta el do escrito. Esto es posible alargando el tubo mediante trozo de madera que a veces tiene la apariencia externa de un libro, en cuyo interior hay tres recorridos de tubo. Debido a que el tubo era mucho mayor que el del clarinete en si bemol, y el diámetro un poco mayor, el tono era muy diferente, muy solemne, cualidad que Mozart apreció y encontró atractiva para su música masónica.

Estudios del concierto para Clarinete de W.A. Mozart (del que no ha llegado a nuestros días la partitura original), revelan que ciertos pasajes con arpeggios "rotos", pueden tocarse sin "cambios de octava" con un corno di bassetto. Esto unido a que Anton Stadler, el clarinetista para el que Mozart compuso el concierto, disponía de un corno di bassetto, lleva a pensar que este concierto realmente se compuso para corno di bassetto.

El corno di bassetto del siglo XVIII y XIX se construía normalmente con una junta central de forma angular entre el cuerpo superior y el inferior, para poder sujetarlo mejor, y con campana metálica. Algunos cornos di bassetto posteriores se construyeron completamente rectos, instrumentos que se confunden con facilidad con un *clarinete alto*.



Imagen 4
Escuela de Clarinete
A. Romero. Pág. 7

2.3.2. En el Romanticismo

El clarinete mantuvo la popularidad adquirida en la última parte del siglo dieciocho. Su extensión era mayor que la de la flauta, su más directo competidor en círculos amateurs, y su caña simple era más barata y fácil de hacer que la doble del oboe, además de ser más sencillo de construir por tener el cuerpo cilíndrico en vez de cónico

La razón de que en esta época se desarrollara el sistema de llaves fue la tendencia generalizada de hacer las cosas más fáciles para el ejecutante. Aquí tenemos la principal diferencia entre profesionales y amateurs, si bien para ambos servía el principio de "todo más fácil para el intérprete", la forma de aplicación para unos y otros era diametralmente opuesta. Había gente que tocaba tan bien como un profesional, pero que por una razón u otro no quería dedicarse a la música. Un duque, podría tocar en su propia orquesta, con mucha o poca "calidad musical", a pesar de lo cual difícilmente sería admitido para tocar en la ópera.

Para el amateur medio, que había adquirido sus conocimientos sobre el instrumento en uno de los muchos métodos tipo *aprenda usted mismo a tocar*, muy famosos a partir del siglo XVII, lo mejor era un instrumento lo más sencillo posible, sin complicados mecanismos; ésta es la razón por la que los clarinetes de cinco y seis llaves seguían fabricándose incluso hasta el siglo diecinueve (al igual que la flauta de una llave), y por la que éstos instrumentos eran los utilizados para la enseñanza en las escuelas y bandas militares. En la otra cara de la moneda, el profesional, cuya fama y prestigio dependía, en gran medida, en técnica y en su presteza en los "solos" orquestales, constantemente quería nuevos avances técnicos, y sentía que cada nueva llave le ayudaba a conseguir este fin, a pesar de que traía consigo horas de estudio para acostumbrarse a la cada vez creciente complejidad de uso.

a. Sistema Müller

A comienzos del siglo XIX el clarinete tenía cinco o seis llaves, con zapatillas (la parte más blanda, que tapa el agujero) confeccionadas a base de piel de cabrito. La caña se ataba con



Imagen 5
Estudio del Clarinete
A. Romero. Pág. 8

cuerda, y se colocaba de manera que se apoyaba en el labio superior -al revés que ahora-. Poco después todo esto cambió, principalmente debido a Iwan Müller, alemán.

Müller añadió siete nuevas llaves, suficientes para eliminar las notas especialmente delicadas o difíciles de realizar con digitación cruzada. Además comenzó a usar zapatillas hechas a manera de pequeña bolsa de tripa de animal rellena de lana. Estas zapatillas eran más elásticas y eliminaban el riesgo de escapes de aire. Comenzó a usar *abrazaderas* (la pieza que sujeta la caña a la boquilla) de metal -muy similares a las que se usa hoy día-, y centró todos sus esfuerzos en convencer a los otros instrumentistas para tocar apoyando la caña en el labio inferior, en vez de hacerlo en el superior, como hasta entonces se tocaba.

Hay ventajas y desventajas en ésta forma de tocar. Con la caña hacia arriba hay más control sobre las notas agudas, pero el timbre es demasiado duro, y no se puede realizar el staccatto -picado, la separación de las notas- con la lengua, así que el único modo de producir notas cortas era con la glotis (manera bastante poco ortodoxa). Con la caña vuelta hacia abajo, se puede controlar la vibración de ésta con la lengua, el tono es más cálido, y con algo de práctica se pueden controlar perfectamente las notas agudas. Müller prefería esta posición, y en el primer cuarto de siglo, había conseguido que la mitad de los clarinetistas de Alemania dieran la vuelta a sus boquillas. Éstos fueron seguidos por clarinetistas de casi todos los países, excepto en Italia, donde se siguió usando la posición superior hasta finales de siglo.



Imagen 6
Enseñanza del
Clarinete
A. Romero. Pág. 9

Uno de los problemas de usar un número considerable de llaves estriba en mover los dedos de unas a otras, particularmente en los pasajes en los que exige legato -sin cortes entre nota y nota-. A menos que se toque muy cuidadosamente y despacio, habrá siempre un momento, durante el cual el dedo cambia de llave, en el que sonará otra nota distinta (y no deseada). Esta dificultad fue en gran medida cuando César Janssen, un clarinetista francés, aplicó, en 1823, dos rodillos que podían girar sobre sí mismos, sobre dos llaves vecinas, de manera que el clarinetista podía hacer resbalar el dedo de una a otra sin riesgo de romper el sonido en el cambio. Otros fabricantes usaron tales rodillos y añadieron más llaves al clarinete de Müller, para poder hacer trinos. Es fácil resbalar de una llave a otra, pero es muy

complicado alternar rápidamente y muchas veces entre ambas llaves, y muchas de las que aparecieron posteriormente se añadieron para poder ejecutar estos trinos.

b. Sistema Albert



Imagen7
Estudio del Clarinete
A. Romero. Pág. 9

Uno de los más activos inventores fue Adolphe Sax. Entre sus innovaciones se encuentra el ampliar en un semitono la nota más grave del clarinete, llegando así al mi bemol (sonido transportado). Entre las ventajas está el no tener que utilizar y cambiar entre el clarinete en si bemol y el clarinete en la, ya que simplemente se puede transportar la parte del clarinete en la medio tono más grave y tocarla con un clarinete en si bemol con esta llave para el mi bemol. A pesar de esto la mayoría de los clarinetistas prefirieron realizar un desembolso económico mayor y seguir usando los dos clarinetes. Hay varias razones para ello. En primer lugar, al tener que alargar el clarinete, se desafinaban algunas notas. Otra razón es que los editores no transportaban la música ya editada para clarinete en la, y el músico tenía que transportar mentalmente medio tono bajo. Sólo en América se ha hecho corriente imprimir estas partituras ya transportadas. Una tercera razón es que los tres tamaños más usados (Do, si bemol y la), tienen diferencias en el timbre y en el color del sonido. Por tener el mismo diámetro se puede usar la misma boquilla para los tres instrumentos.

Como la proporción entre el diámetro y el largo del clarinete, es distinto, así sera tambien distinto el timbre. El clarinete en la tiene un timbre más cálido y un sonido más redondo que los demás, y el si bemol tiene un carácter más brillante. De los tres el menos utilizado es el clarinete en Do.

Otro de los sistemas creados por Sax fue mejorado por sus sucesores en Bélgica, Albert y Charles Mahillon, y el clarinete sistema Albert básico fue ampliamente usado en ese siglo.

c. Sistema Boehm

Otro sistema rival se fabricó en Francia. Louis Auguste Buffet, junto con el gran clarinetista francés Hyacinthe Klosé habían estado intentando adaptar el sistema Boehm al clarinete. La mayor parte se basaba en el mecanismo que Buffet y Boehm habían creado para la flauta.

Este instrumento se hizo rápidamente popular en Francia, a pesar de que había muchos intérpretes reacios a aprender otra digitación. En otros países permanecieron durante algún tiempo sistemas como el Albert (en Bélgica o Inglaterra). A los clarinetistas ingleses no les gustaba la complejidad del sistema Boehm, y el sonido más brillante, que era "demasiado" para su gusto.

En Alemania, y en parte de Europa del Este, todavía existe esta inconformidad con el sonido de los instrumentos Boehm. Durante muchos años se han usado varias modificaciones del sistema Müller. Las más importantes son las realizadas por Carl Bärmann, un gran instrumentista, así como profesor y autor de un importante método.

d. *Sistema Oehler*

A muchos alemanes les gustó el método escrito por Bärmann, y adoptaron su digitación. A finales del siglo XIX, el sistema Bärmann fue revisado y mejorado por Oskar Oehler, cuyas modificaciones fueron tan radicales como las realizadas por Klosé y Buffet en el clarinete Francés. El mecanismo resultante es un poco más complicado que el francés, pero preferido por los clarinetistas del Este del Rin. Su única pega era que las llaves a utilizar por el dedo meñique de la mano izquierda utilizan el sistema de palanca para tapar los agujeros, en vez del sistema de giro sobre el eje longitudinal, como hace el sistema Boehm. Como la boquilla tiene forma ligeramente curvada (la parte donde la caña toca la boquilla), muchos instrumentistas prefieren atarla con cuerda en vez de usar la abrazadera metálica, introducida por Müller y usada en el sistema Boehm.

2.3.3. El Clarinete - Últimos cincuenta años

Los avances en los últimos cincuenta años han consistido en pequeños distinciones de los sistemas Oehler y Boehm, principalmente, añadiendo alguna llave a fin de hacer más fácil los trinos, o las ligaduras. Prácticamente el mercado se divide entre estos dos sistemas.

Se han hecho numerosos experimentos para evitar tener que comprar dos clarinetes, uno

en la y otro en si bemol, ambos ampliamente utilizados. Con juntas extensibles, con agujeros y llaves dobles, pero nunca han pasado de la curiosidad. (Es más, costaba más uno de estos clarinetes que los otros dos juntos, eran incómodos de usar, y estaban completamente desafinados en los dos tonos.

Instrumentos igualmente complicados han sido diseñados en el siglo actual para poder producir microintervalos (uno puede poner el dedo donde quiera de la cuerda de un violín, pero en los instrumentos de viento, con los agujeros fijos, es difícil tocar cuartos de tono. Se construyeron instrumentos "dobles", con dos tubos con un cuarto de tono de diferencia, pero estos intentos fueron igual de inútiles que los anteriores, y cayeron en desuso. La tendencia actual es a emitir estos intervalos intratonales y otros sonidos distintos (rotos, polifónicos) por medio de instrumentos convencionales con digitación no estándar.



Imagen 8
Enseñanza del Clarinete
A. Romero. Pág. 10

2.4. Escuelas Históricas de Clarinete

2.4.1. Introducción

En un principio las dos principales son, como se puede desprender de lo dicho hasta ahora, la alemana y la francesa. Los clarinetistas alemanes tuvieron durante mucho tiempo una superioridad sobre la escuela francesa, en parte debido al modo de tocar con la caña abajo, o sobre el labio inferior. Los franceses adoptan esta nueva forma, con más generalidad, cuando aparece el sistema Boehm-Klosé, o, simplemente, "sistema francés". Entonces se desencadenó un interés promovido por Klosé, tan grande, que la escuela francesa se convirtió en una de las más reconocidas del mundo.

Cada escuela se caracteriza por los personajes que jugaron en su día un papel decisivo en el desarrollo del clarinete. Compositores y clarinetistas incitaron a los numerosos constructores de instrumentos a desarrollar, dentro de las posibilidades de la época, más el clarinete.

Todas las escuelas han cambiado mucho en los últimos 50 años. De hecho, en casi todas sólo queda el nombre. Los intercambios culturales han modificado mucho sus diferentes formas; y, con mucha más efectividad, los medios de comunicación. Cuando una orquesta del extranjero actúa en la ciudad, ¿qué clarinetista no se fija en el clarinetista de la orquesta hasta en los mínimos detalles?, como por ejemplo el instrumento que usa, la boquilla, la abrazadera, como coloca la boca, su forma y estilo de hacer música con el clarinete, etc. Después tenemos a los concertistas y a todos aquellos que dirigen cursos y seminarios en los que tanto profesores como alumnos van captando las mejores formas de su escuela y estilo interpretativo.

2.4.2. Escuela Francesa

Los franceses utilizan el sistema antes mencionado: el taladro del instrumento es de unos 15mm, la tabla de la boquilla dispuesta a recibir una caña fina y muy flexible, siendo la emisión más fácil y precisa, y su sonido más claro y brillante. Dicha asociación de materias permite conseguir extraordinarios matices, así como pianísimos inverosímiles y picados sueltos y ligeros.

Esta cualidad sonora se adapta perfectamente a la música francesa, es lógico que los compositores pensaran en su timbre.

2.4.3. Escuela Alemana

Los alemanes tocan con el sistema Müller, o de 13 llaves, en el que el taladro es un poco más ancho que en los clarinetes franceses. Su parte cilíndrica es considerablemente más larga y se hace más grande progresivamente a partir del centro o unión de los cuerpos superior e inferior. La tabla de la boquilla es menos ancha pero más larga, y las cañas muy a menudo se hacen de manera manual con el fin de que se adapten a las boquillas y al clarinetista. Estas son gruesas tanto en el talón como en la punta, tal vez sea ésta una de las razones que influye en la diferencia del sonido, más velado, compacto y penetrante que aceptaron compositores como Mozart, Weber, Brahms, etc.

Pero el clarinetista tendrá menos facilidad de emisión siendo las articulaciones pastosas y pesadas. Difícil le resulta ejecutar un pianísimo, mientras que su fuerte será amplio.

2.4.4 Escuela Italiana

La técnica de esta escuela es muy voluble y el sonido tiene unas cualidades casi vocales, estando influenciada, sin duda, por un abundante repertorio (Puccini, Bellini, Verdi, Rossini). En suma, su sonoridad es fácil, timbrada y acogedora.

2.4.5. Escuela Americana

La escuela americana está en vías de encontrar su propia personalidad y estilo. Durante mucho tiempo, los clarinetistas de las grandes orquestas americanas eran franceses, alemanes e italianos. Estos aportaron en su época el saber y las formas de Europa.

Considerando el jazz como un elemento típico de la música popular americana, que se propagó universalmente, podemos citar a Benny Goodman, y teniendo en cuenta el elevado número de cátedras de musicología, así como la enseñanza de la música que se dispensa en todos los centros de enseñanza general, en calidad de una de las ramas esenciales de la cultura, todo esto induce a pensar en una gran variedad de estilo.

2.4.6. Escuela Inglesa

La escuela inglesa ha tenido dos maneras diferentes de concebir las cosas: algunos clarinetistas adoptaron a La escuela americana, ahora está en vías de encontrar su propia personalidad y estilo. Los intérpretes más representativos quienes han dado una identidad a esta escuela en los últimos tiempos son John Mc Cow y Anthony Pay.

2.4.7. Escuela Rusa

A pesar de la transformación musical llevada a cabo por el *grupo de los cinco*, los conservatorios de Moscú y San Petersburgo, antes Leningrado, han recibido las influencias europeas: Moscú - la italiana y San Petersburgo - la alemana.

2.4.8. Escuela Española

La escuela española tiene sus raíces en Madrid, a partir de 1839, siendo profesor Ramón Broca. Se intensificó considerablemente su forma con Antonio Romero (quien hizo un intento no muy afortunado de crear un nuevo sistema, un "sistema Romero", con muchas similitudes al francés, llegando a escribir un método para el sistema Romero, que aún hoy en día se utiliza en muchos conservatorios españoles para dar clase con el sistema Boehm), influenciado en parte por la francesa y la italiana. Los profesores siguientes en el conservatorio de Madrid se limitaron a seguir el camino de Romero.

A partir de 1810 cambian las formas y estilos clarinetísticos. La técnica empieza a desarrollarse fantásticamente a nivel europeo, no sólo se estudia la obra de Romero, sino que sale a la luz una nueva concepción interpretativa. La escuela española siguió mucho más tiempo con el sistema Müller que la francesa, el cambio vino en la segunda mitad del siglo XIX.

2.4.9. Escuela de clarinete del Ecuador



Foto. Tercer Festival de clarinetistas ecuatorianos, Quito octubre de 2007

En marzo de 1991 Sixto Gallegos (Profesor del Conservatorio Nacional de Música y Clarinetista de la Orquesta Sinfónica Nacional), asiste al curso de perfeccionamiento de clarinete dictado por el Maestro Luís Rossi, realizado en san José de Costa Rica. Asisten clarinetistas de las Orquestas Sinfónicas y Profesores de Conservatorios de toda Latinoamérica; la experiencia en este evento fue clave para lo que hoy es la Escuela Ecuatoriana de Clarinetes, debido a que fue el momento oportuno para renovar el pensum de estudios y bibliografía del CNM y a fines del país. En el año 1986 se conforma el Cuarteto de Clarinetes “**CAPRICE**” conformado por Sixto, Milton, Danny y Diana Gallegos, agrupación que debuta con gran éxito en el auditorio de las Cámaras de Quito; 1999 “CAPRICE” viaja a Venezuela al IV Festival de Clarinetistas Venezolanos, con sede en Caracas. A su regreso se encarga de organizar el primer ensamble de Clarinetes, que presenta un concierto en el auditorio Las cámaras de Quito; este concierto es el primer paso para la posterior organización del Festival Internacional de clarinetes en sus tres versiones: 2000, 2004, 2007. Con la realización de estos eventos, se ha podido contar con la presencia

de destacados Maestros Pedagogos del Clarinete, quienes con sus conocimientos fortalecen el crecimiento técnico e interpretativo de los alumnos y profesionales de la Escuela de Clarinete del Ecuador. Entre los Maestros tenemos: Valdemar Rodríguez, Carlos Céspedes, Luis Mora, Johan Verhelst.

La escuela ecuatoriana tiene como base los principios y las técnicas de la escuela latinoamericana liderada por el maestro Luis Rossi, fundada en Caracas Venezuela bajo la responsabilidad del maestro Valdemar Rodríguez. El mismo que utiliza el sistema Francés, y la técnica ha sido globalizada con soporte técnico estándar universal.

En la actualidad en la Fundación Orquesta Sinfónica juvenil del Ecuador (FOSJE), se realiza una amplia actividad clarinetística a nivel profesional docente y práctica. De la cual un grupo selecto proveniente de esta fundación tuvo una destacada participación en el IX Festival de clarinetistas venezolanos, realizado en septiembre de 2011.

2.4.10. Consideraciones Finales

Si bien estas escuelas son ciertas históricamente, la verdad es que en nuestros días el sistema Boehm ha sustituido a todos los demás. Si bien aún se encuentran clarinetistas alemanes o de Europa del Este tocando con clarinete sistema Müller, en general todo el mundo usa el sistema francés. Así mismo no hay una escuela definida, sino que hay ciertos clarinetistas, cada uno con una técnica distinta, y gracias a los medios de comunicación cada estudiante toma de cada uno de estos intérpretes lo que más le gusta o le conviene. Personalmente creo que las grandes figuras de estas décadas son Karl Leister, P. Schmidt, Denzier, Sabine Meyer, Walter Boeykens, Guy Dangain, Anthony Pay, Rochard Stoltzman. Faltan muchos nombres, pero lo que quiero decir con esto es que son de países distintos, algunos con tradiciones muy cerradas (como Alemania con el sistema Müller), y todos, sin excepción, de gran prestigio y reconocidos internacionalmente, usan el sistema francés.

En cuanto a escuela se refiere, todo se ha disgregado, ya no se estudia con el estilo de una escuela concreta, sino con profesores distintos. Los cursos que todas estas personas ofrecen en varios países, y la facilidad para moverse, viajar y asistir a cursos en el extranjero, o de obtener grabaciones audiovisuales de intérpretes de reconocido prestigio,

facilita el mezclar técnicas, y que cada alumno aplique lo que más le guste de cada clarinetista.

Con los medios audiovisuales esto se ha acelerado hasta el punto de querer manipularlo con fines propagandísticos. Cíclicamente se puede comprobar cómo cada uno de los clarinetistas "punteros" graba una nueva versión de una obra maestra de la literatura para clarinete, como por ejemplo el concierto de Mozart, simplemente por hacerla un poco distinta, y cada intérprete intenta ganar más "adeptos" a su versión. En las conversaciones entre clarinetistas cada uno defiende a capa y espada la versión que más le gusta, y en lugar de buscar la musicalidad y originalidad, parece que tienes que definirte, y aplicar las características de uno u otro intérprete.

2.5. El clarinete en la orquesta

Como ya hemos comentado antes, fue Mannheim una de las ciudades cuya orquesta primero contó con clarinetes en su "plantilla", sin embargo no fue hasta bien tarde. La corte de Carl Theodor en Mannheim contaba con una orquesta dirigida por Johann Stamitz, y su sucesor, Christian Cannabich. Esta orquesta era la más elogiada después de la de Lully, en 1756 contaba con 10 violines primeros, 10 segundos, 4 violas, 4 cellos, 4 contrabajos, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, cuatro trompas, una trompeta y dos timbales. Los clarinetes eran usados como extras o sustituyendo a otros instrumentos, y el propio Stamitz escribió uno de los primeros conciertos para clarinete solista (tanto Johann Stamitz como Carl Stamitz).

Sin embargo la familia de viento madera no estaba todavía demasiado considerada, como se desprende de una crítica de 1772 que rezaba: "Los instrumentos de viento son una imperfección de esta orquesta que es común a todas las demás. Sé que es natural para estos instrumentos estar desafinados, pero algunos de ellos junto con sus intérpretes han demostrado ser proclives a dificultades de otros tipos, y deberían emplearse en corregirlas, para no corromper la armonía."

Era en la música al aire libre donde los instrumentos de viento demostraban sus posibilidades. De camino a Mannheim el crítico que escribió el texto anterior manifestó que allí fue "muy afortunado, ya que bajé del carruaje justo cuando la guardia estaba desfilando. Nunca he oído una banda militar que me gustara tanto, los instrumentos con que contaban

eran cuatro oboes, cuatro clarinetes, seis trompetas, tres a cada lado de los oboes y clarinetes, y todo ello con dos fagotes a cada lado, de manera que el desfile consistía en filas de dieciocho músicos; al final había cornetas y clarines. Tenía un efecto admirable, era extremadamente animado. Así mismo dijo sobre otra banda en Ghent que "consistía en dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, todos ellos instrumentos sonoros que al aire libre tenían un animado y agradable efecto."

Tal música "callejera", al aire libre, era completamente independiente en cuanto a voces se refiere, un instrumento de teclado no estaba disponible para rellenar la armonía.

A pesar de que cada vez se componía más música para instrumentos de viento, aún dependía de los recursos disponibles en cada orquesta. La versión original del *Orfeo*, de Gluck, en 1762 incluía el ya viejo chalumeau, pero en la versión de París de 1774 fueron reemplazados por clarinetes, ya que varios clarinetistas se habían instalado en la capital francesa desde hacía al menos 25 años.

Mozart también se vio limitado durante sus primeros años en Salzburgo, y fue sólo después de su visita a Mannheim y a París, en 1777/78 que incorporó clarinetes a sus sinfonías. La primera en la que lo hizo fue la nº 31, la sinfonía "parís". Tampoco Haydn incluyó clarinetes en sus sinfonías hasta que fue a Londres, mientras componía la nº 99.

La orquesta "tipo" en 1800 constaba de primeros y segundos violines, violas, cellos, contrabajos, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y dos timbales. La siguiente revolución en los instrumentos de viento no afectó al clarinete, sino a la familia del metal, debido a la invención de las válvulas.

El corno di bassetto, usado en alguna de sus composiciones por Mozart, fue "recuperado" por compositores como Mendelssohn, pero no llegó a formar parte regularmente de la orquesta, debido a su apariencia de clarinete bajo. Berlioz se preocupó mucho del balance de fuerzas instrumentales, y vio que, mientras el número de cuerda no había cambiado apenas nada, su "potencia" relativa se había reducido a la mitad debido al creciente número de instrumentos de viento.

2.6. Compositores y Obras para Clarinete

Comencemos por un músico italiano, **Attilio Ariosti**, nacido en Bolonia en 1666, y que murió probablemente en España en 1740, del cual podemos citar alguna ópera, en concreto la titulada *Marte placato*, escrita en 1707, en la que incluye el chalumeau en alguna de sus partes. Hacia 1709 **Agustino Steffani** (1654-1728) termina su ópera *Il Turno*, en la cual cuatro instrumentos de la familia del chalumeau interpretan melodías que incluyen las notas La y si bemol, notas que no se pueden tocar sin las llaves atribuidas a **Denner**.

Fueron estos, entre otros, compositores que en sus épocas emplearon el chalumeau; no se puede ir más allá, porque su obra ha desaparecido casi en su totalidad, hay que guiarse por escritos e incluso por anécdotas contadas en el tiempo.

La primera mención del clarinete es en una partitura de una misa de **Jean Adam Faber**, organista de la catedral de Amberes en 1720. Desde él encontramos ejemplos aislados compuestos por **Vivaldi** (entre sus numerosos conciertos que no llegaron a publicarse hay tres escritos para varios instrumentos, entre ellos el clarinete), **Telemann** (lo utiliza en una sinfonía y en la ópera *Tamerlano*), **Jean Baptiste Bononcini**, o **Franz Wenzel Habermann**, por citar algunos. **Rameau** también lo incluyó en una de sus óperas.

Pero sin duda la primera obra importante es el concierto para clarinete de **Johann Wenzel Anton Stamitz** (también compuso un cuarteto para clarinete, violín, viola y violoncello), obra que compuso gracias a que disponía en Mannheim de varios clarinetes, y que fue nombrado director de dicha orquesta en 1745. También encontramos que **J.M. Molter** escribió cuatro conciertos para clarinete en re y dos para clarinete en si bemol. Es **Molter** uno de los primeros compositores (junto con **Stamitz**) que escribió música obligada para el clarinete. **Johann Stamitz** encontró buen asesor en su hijo **Karl Stamitz**, quien compuso cuatro conciertos para clarinete, de los cuales alguno de ellos es frecuente escuchar hoy día en concierto.

Gluck también incluyó al clarinete en su ópera *Orfeo*. De esa misma época es un dúo para dos clarinetes escrito por **J.J. Rouseau**. **Emanuel Bach** utiliza el clarinete en seis sonatas para clarinete, fado y clavecín, y en 1763 dos clarinetistas se trasladan especialmente a Londres para formar parte en la orquesta, con motivo de la ópera *Orione*, de **Johann Christian Bach**.

Carl Friedrich Abel (1723-1787), junto con **J.Ch. Bach** y más adelante *Mozart* fueron los primeros compositores que emplearon el clarinete en la orquesta conforme a las características y posibilidades del instrumento.

Jean Baptiste Wanhal, compositor austro-checo (1739-1813) compuso, con toda certeza, una de las primeras composiciones para piano y clarinete. Muchos compositores e incluso fabricantes de instrumentos, se esforzaron por escribir música para clarinete, y darse a conocer de esta manera, teniendo en cuenta la novedad del instrumento. Todo esto a pesar de que el clarinete de la época, aunque fuera el avanzado sistema Müller, no debía sonar nada bien junto a templados violines Stradivarius. No obstante sobresalen en su tenacidad **Karl Ditters von Dittersdorf** (1739-1799), **Franz Anton Roessler**, **Franz Anton Dimler**, y el clarinetista **Georg Friedrich Fuchs**.

En lo que al corno di bassetto se refiere, encontramos un *concierto para clarinete contralto corni di bassetto*, de **F.A. Hoffmeister**.

Haydn usó muy poco el clarinete. Alrededor de 1790 podemos citar *siete nocturnos para dos clarinetes dos trompas y bajo*. A partir de él hay muchos compositores, entre los que destacan **Franz Vinzens Krommer** (un *Concierto para clarinete y orquesta*, Op. 36), o **Jean J. Lefevre** (dos sonatas, una sinfonía concertante, una fantasía capricho y tres dúos concertantes), **Franz Danzi** (una sonata para clarinete y piano y otros).

Beethoven dejó tres dúos para clarinete y fagot (Op. 147), un rondino (Op. 146), un octeto (Op. 103), sexteto (Op. 71), quinteto para clarinete, oboe, trompa, fagot y piano (Op. 16), trío para clarinete violoncello y piano (Op. 11), y el septimino en mi bemol mayor para instrumentos de cuerda y viento (Op. 20).

Crusell, Spohr, Berr, Schubert, Cavallini, Mendelssohn, Schumann, Burgmuller, etc, son otros autores que también se fijaron en el clarinete. A partir de Brahms la cantidad de obras que se han compuesto desaconseja cualquier intento de catalogarlas.

W.A. Mozart: Cuando Mozart nació, en 1756, el clarinete ya le aventajaba en 56 años, y por cartas sabemos que estaba al corriente de las evoluciones del mismo. Sin embargo hubo orquestas que hasta finales del siglo dieciocho no contaron con clarinetes, como la orquesta de la corte de Viena (entró un clarinete en 1787), la de Gewandhaus de Leipzig (1792), Dresde (1794), etc. Es el gran interés y afición de Mozart por el instrumento a la que debemos su primera aplicación realmente artística. Desarrolló sus posibilidades hasta un

grado muy alto, pensado e inspirado por el magnífico clarinetista **Anton Stadler**, amigo íntimo.

Entre las obras menores se encuentran varios Divertimentos para dos cornos di bassetto y fagot, y varios adagios para cuarteto de cornos di bassetto, o varios nocturnos para voz y tríos en varias configuraciones (de cornos di bassetto y clarinetes). También incluyó clarinetes o cornos di bassetto en muchas obras (alguna de sus sinfonías, oberturas, arias de óperas, en el Requiem, etc.)

Karl María von Weber: Otro gran enamorado del clarinete de bella inspiración y romanticismo fue Karl María von Weber (Eutín 1786-Londres 1826). La época y las circunstancias hicieron que encontrara el apoyo y las facilidades de un fenómeno del clarinete, **H.J. Baermann**. Weber compuso importantes obras para clarinete, como:

- Fantasía y Rondó
- Introducción, tema con variaciones Op. 33 para clarinete e instrumentos de cuerda
- Concertino en mi bemol mayor, Op. 26, para clarinete y orquesta
- Siete variaciones sobre un tema de Silvana, Op. 33 para clarinete y piano
- Gran quinteto Op. 34 para clarinete e instrumentos de cuerda
- Gran dúo concertante en mi bemol mayor, Op. 48 para clarinete y piano
- Concierto nº 1 en Fa menor, Op. 73, para clarinete y orquesta
- Concierto nº 2 en mi bemol Mayor, Op. 74, para clarinete y orquesta

Lo más destacado de Weber es que en sus composiciones se refleja fielmente el desarrollo del clarinete. Tenía más llaves, era más ligero, con lo cual se podían escribir piezas más "virtuosísticas". En Weber todas sus piezas son de este tipo. Hay quien las tacha de banales y sin otro sentido que la exhibición técnica del intérprete. Mirar una sola de sus páginas es encontrar arpeggios, escalas, sonidos sobreagudos,... el gran dúo concertante, por ejemplo, es difícil incluso para nuestros días, y exige gran nivel técnico tanto del clarinetista como del pianista.

Brahms: Al cumplir los 58 años, Brahms bosquejó su testamento, y en esta época no emprendió más que tareas que no exigían un gran esfuerzo creador. Sin embargo pronto volvió a sentir una nueva oleada de capacidad creadora. Sus intenciones de retirarse no le sirvieron de nada. Dos meses después de hacer testamento completó la partitura del trío para clarinete y piano Op. 114, confesando que esta obra era sólo la "pareja de una locura

mucho mayor", refiriéndose al quinteto con clarinete. Sorprende la preferencia por el clarinete, instrumento que Brahms nunca había utilizado en su música de cámara. La influencia inspiradora fue debida al clarinetista de la orquesta de Meiningen, **Richard Mühlfeld** (la historia se repite Stadler, Baermann, Mühlfeld). Cuando Brahms visitó la Corte Ducal se sintió impresionado por la maestría del artista, y desde entonces concedió sus preferencias a este "melancólico cantante" de la orquesta, cuyo sonido resultaba particularmente apropiado para el estilo grave de sus últimas composiciones. No hace falta decir que Mühlfeld en persona estrenó ambas obras.

En la primera de estas obras, el *Trío en la menor para clarinete, violoncello y piano, Op. 114*, la inventiva en la concepción de los temas mezcla armoniosamente los timbres de ambos instrumentos. Mandyczewski le escribió a Brahms: "es como si los instrumentos estuvieran enamorados uno del otro". Sin embargo esta hermosa obra no está plenamente libre de una cierta fatiga, los temas no son suficientemente inspirados ni su elaboración tan cautivadora como de costumbre.

En aquel mismo verano compuso una de sus más hermosas piezas de cámara, el *Quinteto en si menor para clarinete y cuerda, Op. 115*. Esta obra es como una mirada retrospectiva, una despedida. Las dos *Sonatas para clarinete y piano, en fa menor y en mi bemol mayor, Op. 120 (1 y 2)*, escritas en el verano de 1894, son las últimas obras de cámara de Brahms. Aprovecha maravillosamente las posibilidades del clarinete, en particular cambios llenos de efecto desde los registros más altos a los más graves.

2.7. Funcionamiento del clarinete

En la naturaleza no encontraremos sonidos *puros*, tenemos que lo que el oído percibe como *un solo sonido*, en realidad se descompone en una frecuencia base y una serie de *parciales* o *armónicos*. Esta serie de armónicos es, en todos los instrumentos, siempre igual en lo que se refiere a la altura de cada parcial en relación con la frecuencia base. Es decir, del armónico 2 al 1 (que es la frecuencia base), siempre hay una octava, en todos los instrumentos. Del 3 al 2 siempre hay una quinta, y así sucesivamente. Lo que sucede es que la intensidad con la que suena cada armónico es diferente en cada instrumento, de forma que cada uno tiene su "mapa de armónicos", que conforman lo que el oído percibe como el timbre característico de ese instrumento. En la mayor parte de los aerófonos de columna (es

decir, como en el clarinete), utilizan esta característica para ampliar la, de forma natural limitada, gama de sonidos fundamentales, resultado de ampliar el tubo abriendo y cerrando agujeros y llaves. Es decir, que el clarinete tiene una escala básica, resultado de variar la longitud de la columna de aire abriendo y cerrando los agujeros. Esta escala básica produce sonidos correspondientes a la frecuencia base de cada longitud de tubo conseguida. Como no es mucha la amplitud conseguida, debemos recurrir a los armónicos para ampliar esta escala básica. Estos agujeros, de tamaño y posición apropiados para la nota que queremos conseguir, pueden taparse con los dedos, o, en caso de no ser posible debido a que la yema de los dedos es más pequeña que el agujero, o si la situación del agujero impide llegar correctamente, mediante llaves. El diámetro del agujero es importante, a un mismo agujero, un diámetro más grande producirá un sonido algo más agudo que otro más pequeño.

Mediante un pequeño orificio cercano a la embocadura del clarinete, llamado *portavoz*, se puede forzar a que suene, para una posición dada, el siguiente armónico -en este caso el 3, puesto que el 2, en el clarinete, prácticamente no se encuentra presente-. Es decir, que con sólo abrir este pequeño orificio, una posición que producía una frecuencia base determinada cuando estaba cerrado, ahora producirá su tercer armónico. Mediante otras combinaciones de agujeros abiertos y cerrados se pueden obtener armónicos más elevados, y de esta forma se amplía considerablemente la tesitura, la gama de notas que es capaz de hacer el clarinete.

3. ESTRUCTURA DEL CLARINETE

3.1. Material

Han cambiado a lo largo del tiempo. La madera de boj dejó paso al palisandro y al ébano. La ebonita ha sido muy popular desde que apareció -proviene de un tratamiento especial del caucho-, debido a que es muy barata y resiste mejor las inclemencias del tiempo. El metal es mucho menos popular que en la flauta. Los clarinetes de metal tienen las paredes mucho más finas que los de madera, pero debido a que la posición y diámetro de cada agujero es crítico para la afinación, los pequeños tubos adosados a sus paredes no hacen que su aspecto sea muy agradable. Algunos fabricantes han solucionado esto "introduciendo" este clarinete en otra cubierta externa de metal. Hay otro problema, y es que el metal se enfría

enseguida, bajando la afinación del instrumento durante los silencios. Quitando la boquilla e introduciendo aire caliente entre los dos tubos de metal se puede mantener la temperatura, pero es poco práctico. Su falta de respuesta, su timbre duro y el coste de soldar tantas juntas en los tubos hacen que no sean usuales. Los únicos clarinetes que normalmente se construyen de metal son los realmente largos, en los que el peso es un factor más importante que cualquier otro.

3.2. Tamaños de los clarinetes

Los tamaños comentados hasta ahora no son los únicos presentes. A comienzos del siglo XX un pequeño clarinete llamado red-hot fountain pen, usado por los músicos de jazz, sin llaves, una especie de vuelta al chalumeau, apareció. Un pequeño instrumento con una llave es usado en Alemania para que los niños pasen de la flauta al clarinete

Otros clarinetes más "serios" son, por ejemplo, el requinto, también llamado piccolo, ampliamente extendido en bandas. Él y su compañero en re comenzaron a utilizarse en la orquesta a finales del XIX. *Till Eulenspiegel*, compuesta por Richard Strauss en 1895 es uno de los primeros ejemplos en los que se usa este clarinete. Existen clarinetes en fa, la bemol y si bemol (pero una octava más agudo que el normal), pero no se usan.

Uno de los primeros nombres del clarinete bajo indica que sus primeros pasos fueron en bandas militares. Dumas presentó su *basse-guerrière* en 1807, seguido de un "contrabajo" al año siguiente, y otros fabricantes construyeron modelos similares. Debido a su cuerpo cilíndrico para producir los mismos sonidos necesita la mitad de longitud que, por ejemplo, un fagot. Puede ser una pequeña ayuda en la vida "sedentaria" de la orquesta, pero es de gran utilidad en una banda. Esto unido a la gran fortaleza de una caña simple explica la popularidad de éste instrumento en las bandas.

Como todos los instrumentos bajos, el clarinete también sufrió el hecho de que a mayor longitud del tubo los dedos debían estar más separados, mientras que la mano, para tocar más cómodamente, necesita que estén lo más juntos posible. A. Sax construyó el primer instrumento que solucionó esto al hacer un clarinete en el que los agujeros podían ser puestos en o cerca de sus posiciones acústicas. El cuerpo del clarinete era recto, con el tubo



Imagen 9
Enseñanza del
Clarinete
A. Romero.
Pág. 20

al que estaba sujeta la boquilla con forma curvada, y la campana apuntando hacia abajo. Berlioz criticó esto último porque la campana quedaba tan cerca del suelo que el sonido se perdía. Instrumentos posteriores curvaron hacia arriba la campana.

Algunos constructores experimentaron con instrumentos aún más graves, en mi bemol o en fa debajo del clarinete bajo, o el clarinete contrabajo, una octava debajo del clarinete bajo, y dos del clarinete normal.

Relación de clarinetes y notación de los mismos:

- Piccolino, agudo:
 - **Clarinete en La bemol**
- Piocolo, o requinto:
 - Clarinete en Fa
 - **Clarinete en Mi bemol**
 - Clarinete en Re
- Soprano
 - **Clarinete en Do**
 - Clarinete en Si
 - **Clarinete en si bemol**
 - **Clarinete en La**
 - Clarinete De amor en Sol
 - Clarinete en Fa
- ALTO
 - **Clarinete en Fa**
 - **Clarinete en Mi bemol**
- CONTRALTO
 - Clarinete en Fa
 - ***Corno di bassetto***
 - **Clarinete en mi bemol**
- BAJO
 - Clarinete en Do
 - Glicibarifono
 - **Clarinete en si bemol**



Imagen 10
Enseñanza del
Clarinete
A. Romero. Pág. 21

- Clarinete en la
- CONTRABAJO (ver Imagen 10)
 - Clarinete en Fa
 - **Clarinete en Mi bemol**
 - Guerrero
 - Clarinete en Do
 - Batyphon y pedal
 - Bordón
 - **Clarinete en si bemol**

3.3. Partes

3.3.1. La boquilla

La importancia de la boquilla del clarinete está en la abertura, la tabla, las paredes, el techo y los bordes de la misma; todo a su alrededor se modifica siguiendo la característica del tubo, remachándose en forma de bisel para comodidad del embocamiento. (embocadura)



Imagen 11
Enseñanza del Clarinete. A.
Romero. Pág. 22

La abertura de la boquilla, desde que empieza hasta la punta puede situarse entre 0,5 y 25,5 mm, y la distancia de la punta de la caña en reposo a la de la boquilla de 0,15 a 1,3 mm.

La cavidad de la cámara interior depende de los llamados techo, paredes y bordes; si el techo es plano el sonido será claro, y si es curvado más oscuro, función que juega conjuntamente con las paredes. Si los bordes son gruesos dificultan la vibración de la caña, y si son finos impiden que el batimiento sea lo bastante sólido, restando fuerza a la lengüeta.

No existe ninguna ley que denomine el tipo de boquilla que le pueda interesar a un clarinetista; es conveniente que elija entre un buen número de las existentes hoy día, considerando el material de que están hechas.

Aparte de los gustos personales por el timbre o color de sonido que pueda tener una u otra boquilla hay varios puntos que son determinantes, como son la conformación bucal del

clarinetista, y la adaptación de la columna de aire con el instrumento, ya que no sería lógico asociar la boquilla alemana -tan diferente a la francesa- a un clarinete sistema francés.

Hubo un tiempo en que las boquillas eran de madera, sobre todo de ébano, aunque actualmente el material más usado es la ebonita, aunque hay gente que prefiere usar boquillas de cristal. La diferencia estriba en la resonancia de cada material. Con la boquilla de ebonita, si la caña no está igualada en la parte que vibra, a menudo cuando se cambia de registro salta su sonido a los armónicos sobreagudos, lo que suele conocer como "pitidos". La boquilla de vidrio no tiene esa resonancia, por lo tanto esos "pitidos" no se producen. En estas boquillas -las de cristal- la emisión es tranquila e igualada, pero el sonido se reduce tímbricamente.

3.3.2. *El barrilete*



Imagen 12
Enseñanza del Clarinete
A. Romero. Pág. 23

Es una pieza cilíndrica, ligeramente abultada en el exterior. Esta parte del instrumento es muy importante, se puede decir que se trata de una prolongación de la boquilla, o una prolongación del cuerpo superior. De hecho han existido boquillas más largas, al igual (con más frecuencia), que cuerpos superiores más alargados, sustituyendo de cualquier forma al actual barrilete.

Existen de distintos tamaños que oscilan entre 64 a 67 mm aproximadamente. No cabe duda de que de su forma cilíndrica depende la calidad global del sonido, pero lo más importante en la influencia sonora es su densidad de materia y espesor del mismo.

El barrilete ligero, hecho de ebonita, consigue una sonoridad fácil pero excesivamente clara; al tiempo que calienta muy rápidamente, hecho repercute mucho en la puesta a punto del instrumento. El barrilete más pesado, de madera densa y espesor considerable, produce un sonido más sombrío, lleno y aterciopelado: aunque tarde más en entrar en calor, también lo conserva más uniforme y estable. Por tanto es imprescindible saber que de 15 a 30 minutos necesita el clarinete para estar a punto. Si cambiamos de instrumento con la misma boquilla éste se encuentra totalmente frío, pero si el cambio lo realizamos con boquilla y barrilete, en el nuevo instrumento apenas notaremos diferencia.

3.3.3. *El cuerpo*



Imagen 13
Enseñanza del Clarinete
A. Romero. Pág. 23

Ya sea de una pieza o de dos (superior o inferior), es preferible tratarlo desde un punto de vista acústico. Cualquiera que sea la forma del tubo, tendrá siempre que conservar unas características muy particulares. El calibre de las herramientas empleadas en la perforación del tubo representa

un secreto importante del proceso de fabricación; cada casa o firma tiene su propio taladro especial que juega un papel importante en la columna de aire que por sus vibraciones produce el sonido. El acabado del tubo en el interior nos presenta otra cuestión a discutir. Aunque la mayor parte de las empresas de fabricación también ocultan este secreto, no cabe duda que para evitar acumulaciones de las gotas de condensación de agua y evitar en mucho las roturas de la madera, ésta debe ser tratada con un pulimento especial a la presión y temperatura necesaria; lo cierto es que el clarinetista, después de tocar, debe limpiar perfectamente toda el agua interior con su correspondiente vapor en sus laterales dejándolo lo más seco posible; y si por algún agujero se ha condensado agua, es importante no guardar el instrumento sin antes secarlo junto con la zapatilla.

3.3.4. *El pabellón o campana*

Al igual que en el barrilete, la materia, el peso y la densidad de la madera desempeñan un papel importante. Su forma, que es una continuación del cono que se produce al final del cuerpo inferior, refuerza muy considerablemente los tres sonidos más graves del clarinete, al tiempo que le da sus correspondencias agudas pureza y calidad. Si sacamos un poco el pabellón de la espiga del cuerpo inferior, afectará muy directamente en la afinación de las notas antes mencionadas, acusándose mucho más contiene una llave extra para el mi bemol grave.



Imagen 14.
Estudio del Clarinete
A. Romero. Pág. 23

El pabellón es tallado en pequeños bloques de ébano o de granadilla, en forma de pirámide truncada, midiendo 40x40mm la parte alta y 65x65 en la baja, con una altura de 120 mm. El proceso de secado y espera antes de la talla es, como en el caso del barrilete, enhebrados en cuerdas y dispuestos en un almacén, donde tendrán que esperar unos tres años

3.3.5. Las llaves y anillos

El clarinetista debe disponer de una fácil colocación de llaves a su medida, con mecanismo que responda a sus necesidades. Las llaves generalmente están hechas de níquel y latón, son flexibles -un poco- y adquieren mucha fuerza con el baño que las recubre. Existen tres tipos de baño: el níquel, ya sea fino o grueso, la plata y el oro; a menudo se reservan estos dos últimos para los mejores instrumentos. El baño de cromo también se utiliza, pero su inconveniente es que se corta cuando se dobla la llave; sin embargo es más resistente, y los dedos agradecen el contacto. La plata tiene tendencia -además de su cuidado- a retener los dedos, y en el oro, sin embargo, resbalan con más facilidad.



Imagen 15.
Estudio del clarinete
A. Romero. Pág. 24

Las llaves son estampadas a grandes presiones dentro de un molde estándar, cada llave se adapta al contorno del molde con la máxima presión. Luego viene el hábil manejo de la soldadura, que rápidamente realiza un experto. Una sosegada operación se prepara para el pulimento, no sólo en las llaves, sino en todos los accesorios de metal, siendo dicha operación confiada a una máquina.

La historia de las llaves es el paralelo de la evolución del clarinete. Una llave ha hecho posible lo que hoy es el instrumento.

La llave se divide en espátula y vástago; la espátula portadora de la zapatilla puede ser plana (1700), casquete esférico o cóncava (1812), o conicocilíndrica (1830-1842).

3.3.6. Los corchos

Todas las llaves llevan en su extremo opuesto al de la zapatilla un corcho, ya permanezcan abiertas como cerradas.

Es natural pensar que gracias al corcho la llave o el mecanismo en general no produce ruido al ser accionado; pero, lo más importante es saber que depende todo del espesor del mismo. Si se trata del corcho de una llave, se trata de que ésta levante lo justo, a fin de que el sonido que produzca no sea demasiado obscuro o demasiado claro, es más, que no *quede* desafinado hacia arriba o hacia abajo.

Cuanto más abierto quede el agujero, más grave será el sonido, y al revés. Si el corcho sirve para el automatismo entre llaves o entre los anillos, es vital para nivelar el mecanismo. Resumiendo: no hay que perder de vista la buena disposición de los corchos, porque guardan el equilibrio de todas las llaves del instrumento.



Figura 16. Estudio del clarinete
A. Romero. Pág. 24

3.3.7. Las zapatillas

Elementos indispensables del clarinete son la variedad de zapatillas que contiene en cuanto a tamaño. La zapatilla es, y se comporta, como la yema de cada uno de los dedos que obstruyen los agujeros; buscar ahora un material que se asemeje a sus funciones es y ha sido la meta de los fabricantes de clarinetes.

La zapatilla generalmente se compone de tres partes, una de base de cartón fino, un fieltro de espesor adecuado a su tamaño, y un plástico que recubre el fieltro y el cartón. Cabría la forma de mejorar esta zapatilla con el fin de evitar dos problemas que constantemente surgen y afectan al instrumento, la impregnación de agua por los poros del plástico, que se produce fácilmente en el punto de contacto con el agujero, y que el plástico ofrece menos resonancia que



Imagen 17
Estudio del Clarinete
A. Romero. Pág. 25

otro material. El último tapón de moda es el corcho, que ha estado en boga en Estados Unidos. Tallado con un corcho excelente, posee las ventajas de todos los precedentes: impermeabilidad, estabilidad, bastante buena resonancia, silencio y larga duración.

3.3.8. Los pivotes, tornillos y muelles

Cuando los tubos del clarinete (cuerpo superior e inferior) pasan a la máquina que perfora todos los agujeros laterales, ésta también prepara las pequeñas cavidades superficiales en las cuales estarán atornillados los pivotes, en otra máquina seguirá el ordenamiento acabado, lo mismo que las muescas en que se descansarán los muelles y puntos de guía.

Estos pivotes de forma esférica tienen la gran misión de sujetar las llaves por medio de tornillos, unos cónicos, otros cilíndricos. En su mayoría, además, alojan los distintos muelles o resortes de aguja. Como vemos, los pivotes esféricos sujetan todas las llaves por medio de tornillos, por lo tanto el clarinetista debe cuidar la posible holgura o rozadura que podría entorpecer la técnica; dicho cuidado radica en engrasar muy ligeramente los puntos de apoyo con un aceite fino (no, no sirve el de oliva).

Tenemos dos clases de muelles en el clarinete, los de aguja y los de ballesta. Estos generalmente son de acero templado, siendo los más usados los de aguja. No obstante el sistema Müller contaba con trece muelles, todos ellos de ballesta; a partir de la inclusión del sistema Boehm aparecen los de aguja de forma más generalizada.

En los clarinetes sencillos modernos aparecen siete de ballesta que se encuentran en el cuerpo superior. Estos muelles tienen la misión de presionar la llave cerrando el agujero; el punto de apoyo de dichos muelles en el cuerpo del clarinete suele estar recubierto de metal, a fin de evitar que el roce continuado con la madera produzca muescas.

Cuando el instrumento sale de fábrica, todos los muelles tienen la presión conveniente para cumplir su objetivo, presión que variará con el uso, motivando, a veces, pequeños ajustes para acomodar dicha presión a la de sus dedos.

3.3.9. El soporte y la espiga

Algunos clarinetes que se fabrican llevan el soporte de apoyo corredizo en el cual se apoya el pulgar derecho, entonces, el intérprete se lo gradúa según sus necesidades. El soporte fijo, que aún se fabrica en gran cantidad, representa en muchos casos un gran problema de acoplamiento.

El soporte al que nos referimos también tiene su historia; desde Denner hasta Müller muchos clarinetes no tenían soporte por ser de fácil manejo en su peso; es más, durante los primeros cincuenta años de vida del clarinete, el dedo pulgar estaba destinado a acomodarse en la tercera llave, hasta que ésta cambio su posición.

El clarinete tiene cinco piezas; en consecuencia, como punto positivo, es fácil de limpiar y desmontar, se puede guardar en un estuche reducido, y si se raja la madera se puede reemplazar la parte estropeada. Su punto negativo es el inconveniente acústico, puesto que toda modificación que encuentre la columna de aire en el interior del tubo resta velocidad y nitidez tímbrica, aunque la diferencia, a veces, no sea audible.

El corcho que rodea la espiga es conveniente que sea muy fino y no muy poroso; constantemente hay que engrasarlo con sustancias que penetren y guarden el mayor tiempo posible la suavidad. Con el fin de resguardar la punta o borde de la espiga, a veces se acopla un aro de metal, al igual que en su alojamiento, principalmente en la junta central. Para más seguridad, todas las juntas, en su parte exterior, tienen un anillo metálico. En principio dichos anillos eran de plata y oro, estando muchos de ellos adornados con dibujos.

3.3.10. La caña

El origen de las cañas viene de España, Italia y Francia. Las cañas francesas tienen una bien ganada reputación mundial, se encuentran en el Sur, entre las mesetas situadas desde Frejus a Toulon. En España e Italia se encuentran en las regiones mediterráneas.

Es importante tener durante su cultivo un cuidado especial. Las cañas destinadas a la fabricación son cortadas en el mes de Junio, acto seguido se ponen a secar al sol, dándoles cada día una cuarta parte de vuelta. Este secado requiere bastante tiempo y mucha precaución, porque la calidad de la caña depende de ello. Una vez adquiriera un color amarillento ya se puede poner a disposición de la fábrica.

La elección de la caña es tarea importante, ya que de ella depende en calidad del sonido. Es muy difícil encontrar una caña que reúna las condiciones idóneas, siempre es demasiado fuerte o demasiado blanda, con poco cuerpo o con demasiado, con



Imagen 17
Estudio de Clarinete
A. Romero. Pág. 26

buenos agudos pero malos graves o al revés. Se pueden arreglar con una cuchilla, pero de una buena caña depende el éxito o el fracaso en un concierto.

3.3.11. La abrazadera

Como ya hemos visto, a partir del año 1815 I. Müller fue el primero que sustituyó el cordel por una abrazadera de metal. La abrazadera metálica, o de cuero o material sintético similar, se utiliza prácticamente por la mayoría de los clarinetistas en la actualidad.

Actualmente hay una gran variedad, metálica rígida con los tornillos en la parte inferior, de material con un tornillo de rosca rápida en la parte superior, con un cordón o varios en la parte central, donde está en contacto con la caña, con chapas intercambiables de diferentes formas, etc



Imagen 18. Estudio del Clarinete
A. Romero. Pág. 26

PARTE II: INVESTIGACIÓN DE CAMPO

Al adentrarse en la realidad concreta de los Conservatorios e instituciones de formación musical del país (mediante la encuesta), el presente estudio adquiere sentido y vigor. Este acercamiento ha permitido información valiosa y significativa, lograda a través de un proceso técnico-científico, a la vez que ha posibilitado al investigador un cúmulo de experiencias enriquecedoras que sólo el trabajo investigativo de campo puede ofrecer. A continuación se hace una presentación detallada del proceso metodológico, de los resultados obtenidos de los grupos de estudiantes y docentes participantes en la investigación, y por último la interpretación de la información recogida.

1. METODOLOGÍA

Dentro de este acápite se hace una explicación detallada del proceso metodológico que ha seguido la presente propuesta. Dicho proceso se ha caracterizado por ser técnico y científico. Desde la selección de las unidades de análisis, hasta la elaboración de los instrumentos.

De manera que en este primer ítem de la segunda parte de la investigación, se expondrán todos los aspectos de la metodología empleada al llevar a cabo la investigación de campo, entre los que figuran los métodos, tanto general como específico, la modalidad del método, las técnicas, los instrumentos y el procedimiento.

MÉTODOS

Genérico: analítico-sintético. Se enuncia como un solo método pues los dos se complementan. El análisis fue muy útil al examinar, clasificar y procesar la información teórica del estudio. La síntesis se ha empleado con notoriedad en la investigación de campo, donde luego de recoger información de diferentes realidades se ha llegado a proposiciones generales en relación a las disociaciones existentes dentro del currículo de los centros educativos.

Específico: no experimental transaccional descriptivo. Puesto que el objetivo no es probar una hipótesis que compruebe una relación causa-efecto entre variables, y por el contrario se trata de una descripción, detalle o reseña de las características que tiene la elaboración del diseño curricular para el nivel medio de los Conservatorios e instituciones de formación musical del país. Además la perspectiva del tiempo dentro de esta propuesta es indefinida, es decir no es un tipo de investigación longitudinal sino transaccional con un corte en el tiempo.

MODALIDAD DEL MÉTODO

La modalidad del método de esta investigación es descriptiva pues se ha caracterizado la forma en que actualmente se está llevándoz a cabo la enseñanza y el aprendizaje de la cátedra del clarinete. Es decir se ha evaluado y descrito el estado actual de dicha temática.

TÉCNICAS

La técnica que se ha utilizado dentro del trabajo de campo es la técnica de observación directa de tipo extensiva-encuesta. El hacer uso de dicha técnica ha posibilitado el acercamiento a la realidad a estudiar y además ha asegurado el éxito de la investigación al proporcionarle datos precisos y funcionales.

La selección de las unidades de análisis o instituciones educativas se efectuó aplicando la técnica de muestreo estratégico también conocida como selección de expertos. (Gavilanes, 1995). 1 Dicha técnica de selección permite al investigador asesorarse por gente que tiene experiencia dentro del campo de la investigación y también por personas involucradas directamente con el ámbito a ser investigado.

La muestra fue seleccionada con la asesoría del Director del presente estudio y aplicada en las siguientes instituciones: Conservatorio Nacional de Música de Quito (19 estudiantes, 3 profesores); Conservatorio Nacional de Música Antonio Neumane, ubicado en la ciudad de Guayaquil (8 estudiantes, 1 profesor); Conservatorio Nacional de Música José María Rodríguez, de la ciudad de Cuenca (12 estudiantes, 1profesor); Conservatorio Nacional de Música Segundo Cueva Celi, ubicado en la ciudad de Loja (12 estudiantes, 2 profesores); Conservatorio de Música Teatro y Danza La Merced, de la ciudad de Ambato (11 estudiantes, 2 profesores); y, el Instituto Superior Vicente Anda Aguirre de la ciudad de Riobamba (17 estudiantes, 3 profesores).

En total de los centros mencionados, se aplicó el cuestionario a 79 estudiantes, del segundo nivel técnico al sexto nivel tecnológico, en el segundo semestre del año lectivo 2010-2011, y a 12 maestros de la cátedra de clarinete. De tal manera que la muestra obtenida es significativa y asegura la obtención de resultados certeros, no sólo porque abarca a la más representativa muestra de instituciones musicales, sino además por el proceso del que fue producto.

La estadística descriptiva es la técnica que nos ha facilitado el tratamiento de la información extraída y la cual ha posibilitado el trabajo de interpretación de los datos..

INSTRUMENTOS

Tal como se ha mencionado, se han aplicado cuestionarios a maestros y estudiantes. Para el procesamiento y presentación de los datos estadísticos se ha utilizado el programa de hoja de cálculo llamado Excel, versión 2007. Este software informático procesa con precisión datos numéricos, a la vez que permite presentar los resultados de una forma atractiva y didáctica.

PROCEDIMIENTOS

El presente estudio se ha desarrollado en tres etapas:

De inicio se llevó a cabo la sustentación teórica, donde se recabó información valiosa proveniente de fuentes bibliográficas, hemerográficas y digitales. Dicha información fue organizada mediante el fichaje, y posteriormente pasó a ser examinada y/o estudiada de manera que se pudo estructurar el fundamento teórico.

El segundo momento del estudio lo constituye la investigación de campo donde en primer término se elaboraron los instrumentos (ver anexo). Mismos que fueron aplicados en lo posterior a los miembros de la comunidad educativa de las instituciones participantes, para luego ser llevados a desarrollar la etapa conclusiva, que es una reflexión general en cuanto a la problemática, acompañada de la formulación de recomendaciones como aporte de la investigación.

La última etapa del presente tratado, es en criterio de su autor, considerada la más valiosa del mismo; se refiere a la propuesta tangible y el verdadero aporte para el mejoramiento de la enseñanza y aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en

clarinete. Constituye el producto de un gran esfuerzo por diseñar material didáctico novedoso y escaso; que entre otros objetivos se propone recuperar y fortalecer la identidad cultural ecuatoriana a través de su música.

2. RESULTADOS

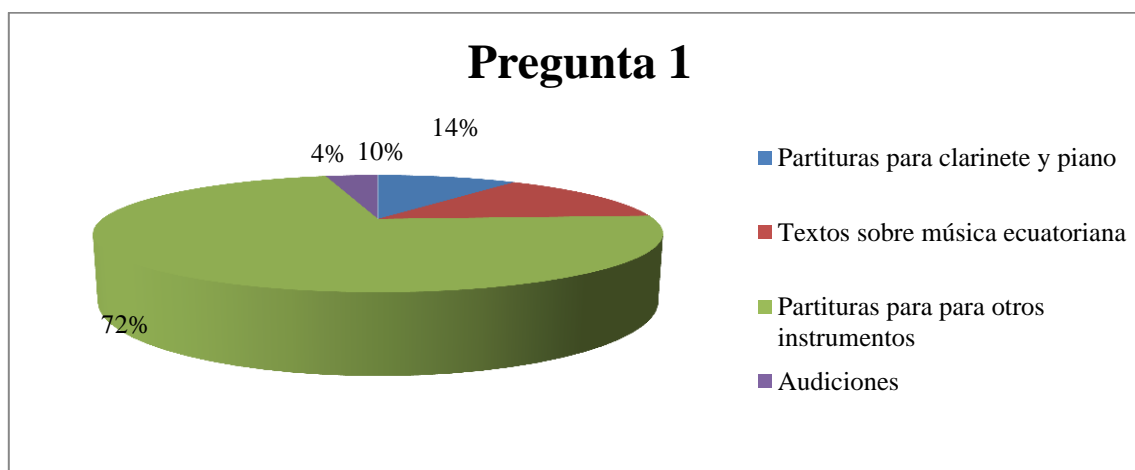
Los resultados que se han obtenido como producto de la investigación de campo responden a los instrumentos aplicados a estudiantes y docentes de las instituciones participantes, a continuación su exposición detallada.

ENCUESTA A ESTUDIANTES

1- Señale el material didáctico que utiliza el profesor de clarinete para la enseñanza

Aprendizaje de los géneros musicales del Ecuador.

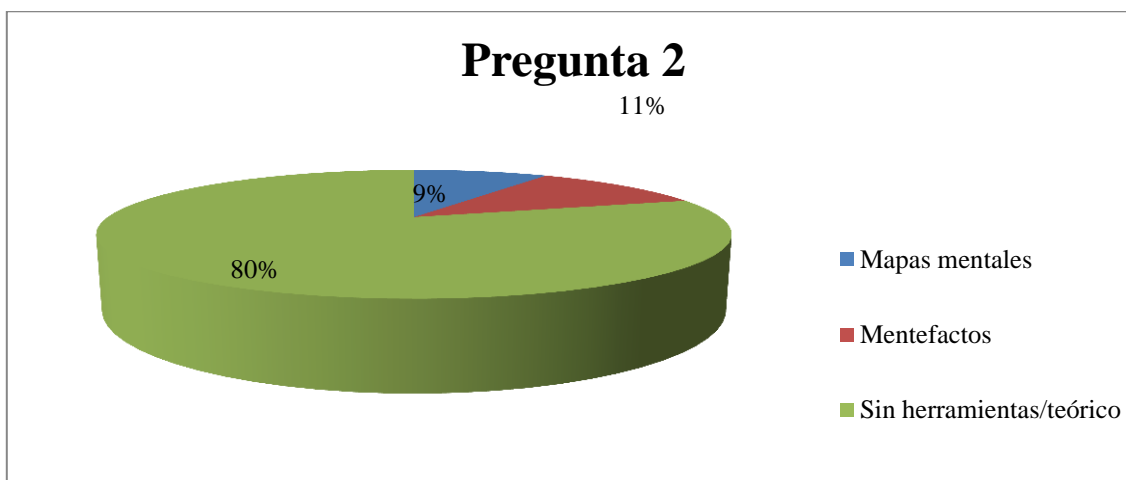
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Partituras para clarinete y piano	8	10
Textos sobre música ecuatoriana	11	14
Partituras para otros instrumentos	57	72
Audiciones	3	4
Total de encuestados	79	100



El porcentaje más amplio manifiesta que el material didáctico más usado por sus maestros son partituras para otros instrumentos. El 14% expone que se utiliza partituras para Clarinete y Piano; y, porcentajes más bajos a los Textos sobre música ecuatoriana y audiciones como materiales didácticos usados en clase.

2 - Como parte de la didáctica en la aula, para la enseñanza-aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, el maestro de clarinete utiliza las siguiente herramientas:

Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Mapas mentales	7	9
Mentefactos	9	11
Sin herramientas/teórico	63	80
Total de resultados	79	100

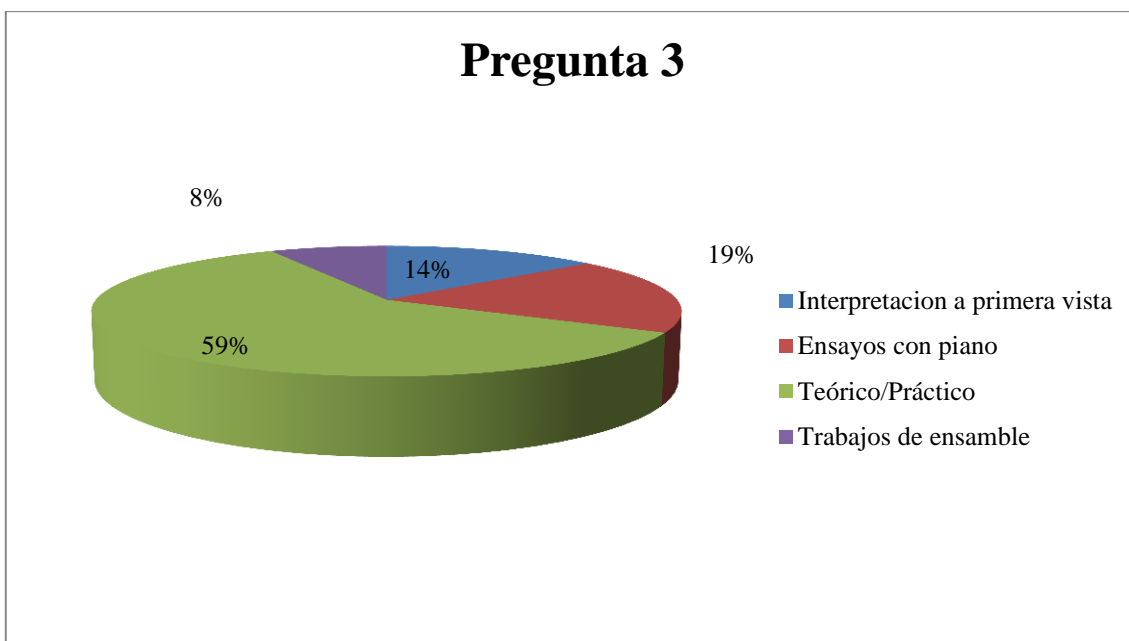


El porcentaje más amplio manifiesta que los maestros de clarinete no utilizan herramienta sino que lo hacen teóricamente. El 11% los estudiantes afirman que mentefactos y un 9% manifiesta utilizar mapas mentales en los espacios de aprendizaje.

3 - Sobre qué aspecto o actividad, evalúa la:

Interpretación de los géneros musicales del Ecuador en el clarinete.

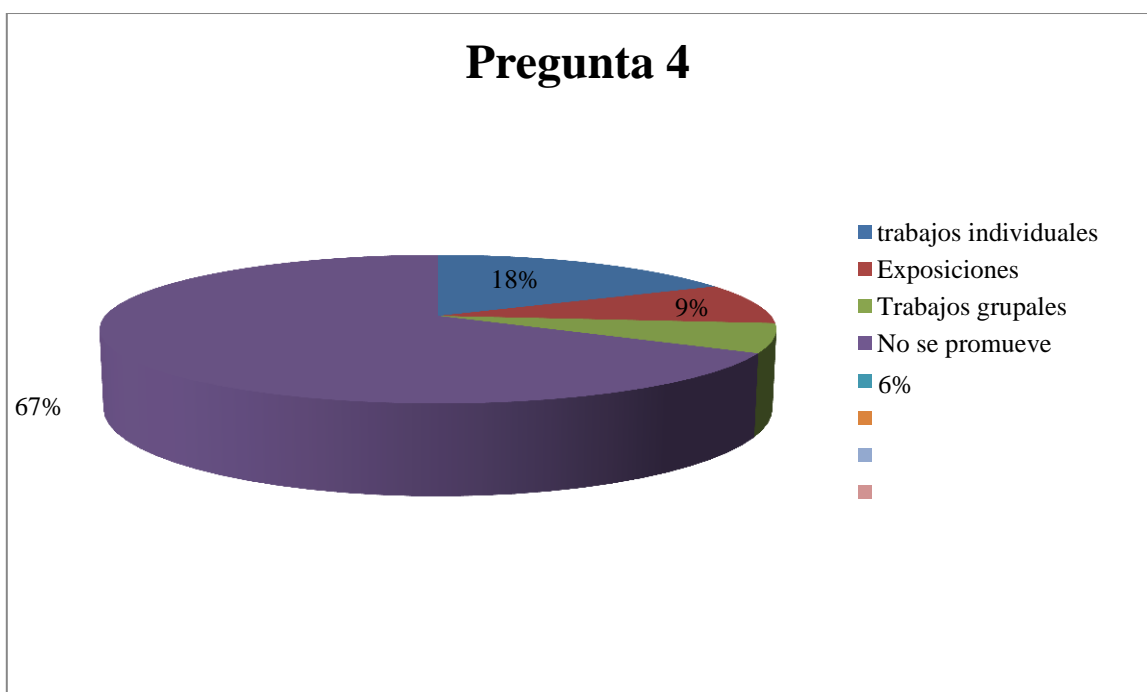
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Interpretación a primera vista	11	14
Ensayos con piano	15	19
Teórico/Práctico	47	59
Trabajos de ensamble	6	8
Total de resultados	79	100



En un 59% el maestro evalúa sobre aspectos teórico prácticos. El 19% manifiesta que es evaluado en actividades de ensayo con piano; por su parte 14% dice ser evaluado mediante interpretación a primera vista, y, un 8% es evaluado a través de trabajos de ensamble.

4 - El maestro de clarinete promueve la investigación de los géneros musicales del Ecuador, mediante las siguientes técnicas activas.

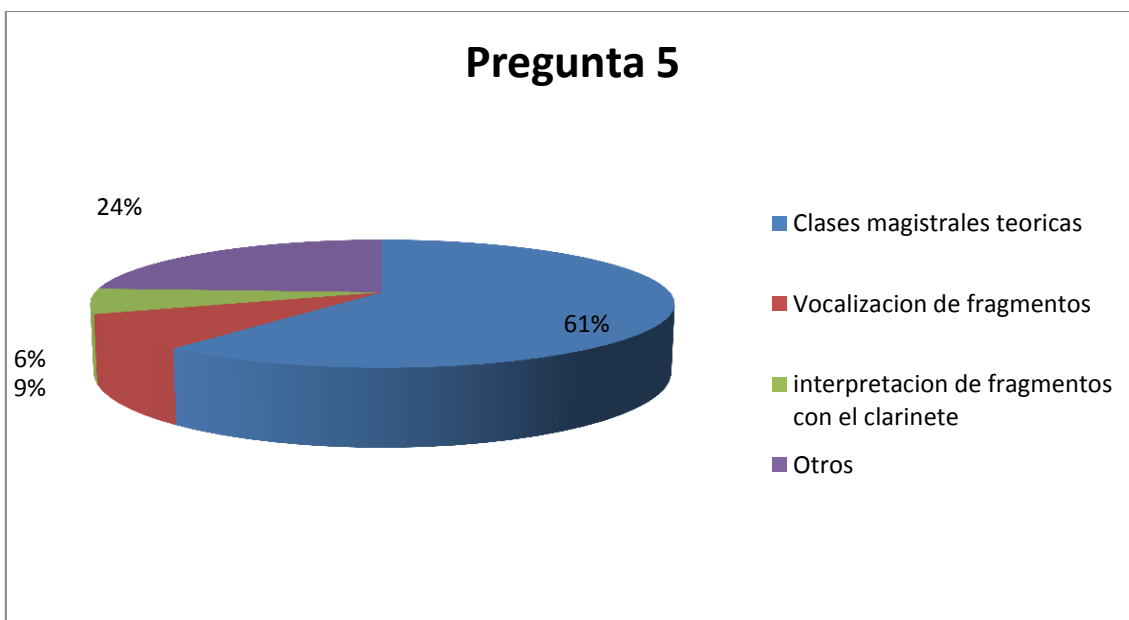
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Trabajos individuales	14	18
Exposiciones	7	9
Trabajos grupales	5	6
No se promueve	53	67
Total de resultados	79	100



El porcentaje más alto de estudiantes afirma que sus profesores no promueven la investigación, el siguiente porcentaje manifiesta ser motivados a la investigación mediante trabajos individuales. Los porcentajes más bajos señalan ser motivados por medio de exposiciones y trabajos grupales.

5 - El maestro de clarinete, para desarrollar la lectura e interpretación de los géneros musicales del Ecuador, las técnicas que utiliza son:

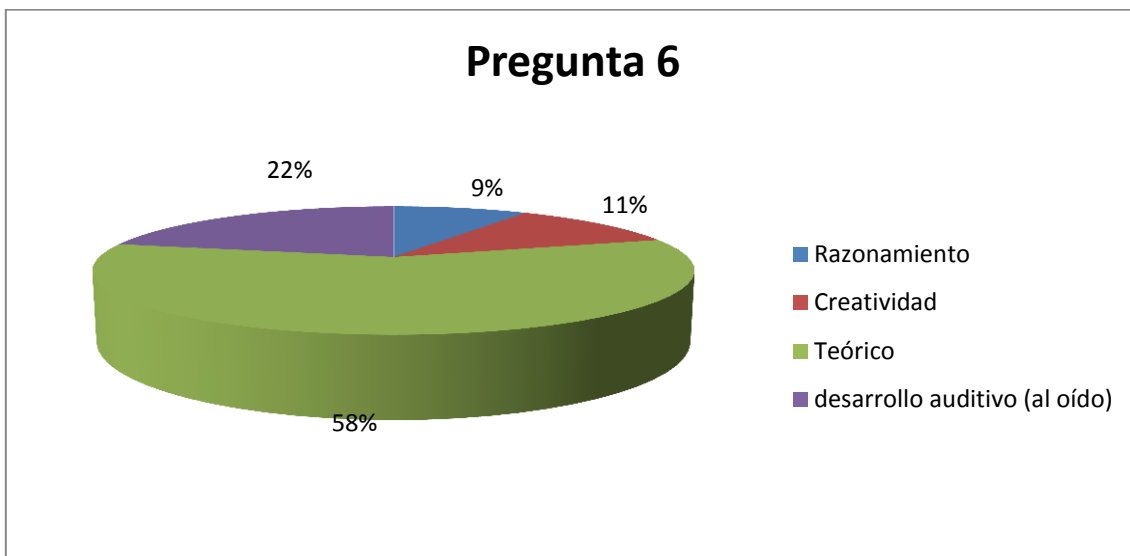
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Clases magistrales teóricas	48	61
Vocalización de fragmentos	7	9
Interpretación de fragmentos con el clarinete	5	6
Otros	19	24
Total de encuestados	79	100



El 61% de estudiante desarrolla la lectura e interpretación de los géneros musicales del Ecuador, mediante clases magistrales teóricas, el 24% de encuestados lo hacen mediante otras actividades; el 9% lo realiza mediante la vocalización de fragmentos y un 6% lo hace mediante la interpretación de fragmentos con el clarinete.

6 - El maestro de clarinete en sus horas clase sobre los géneros musicales del Ecuador, motiva con actividades de:

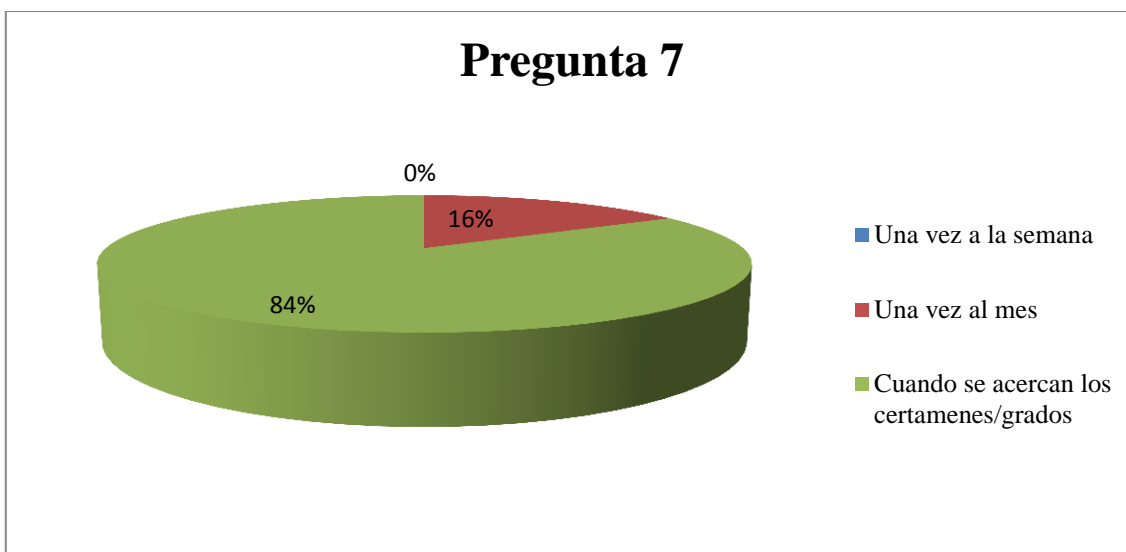
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Razonamiento	7	9
Creatividad	9	11
Teórico	46	58
Desarrollo auditivo (al oído)	17	22
Total de encuestados	79	100



Los estudiantes encuestados indican que el maestro de clarinete motiva en un 58% con diálogos y actividades de carácter teórico, el 22% de estudiantes indican que son motivados con actividades auditivas (**al oído**), el 11% son motivados por razonamiento y el 9% lo hacen mediante la creatividad.

7 - Con qué frecuencia el maestro de clarinete dedica parte de sus clases para la enseñanza-aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador.

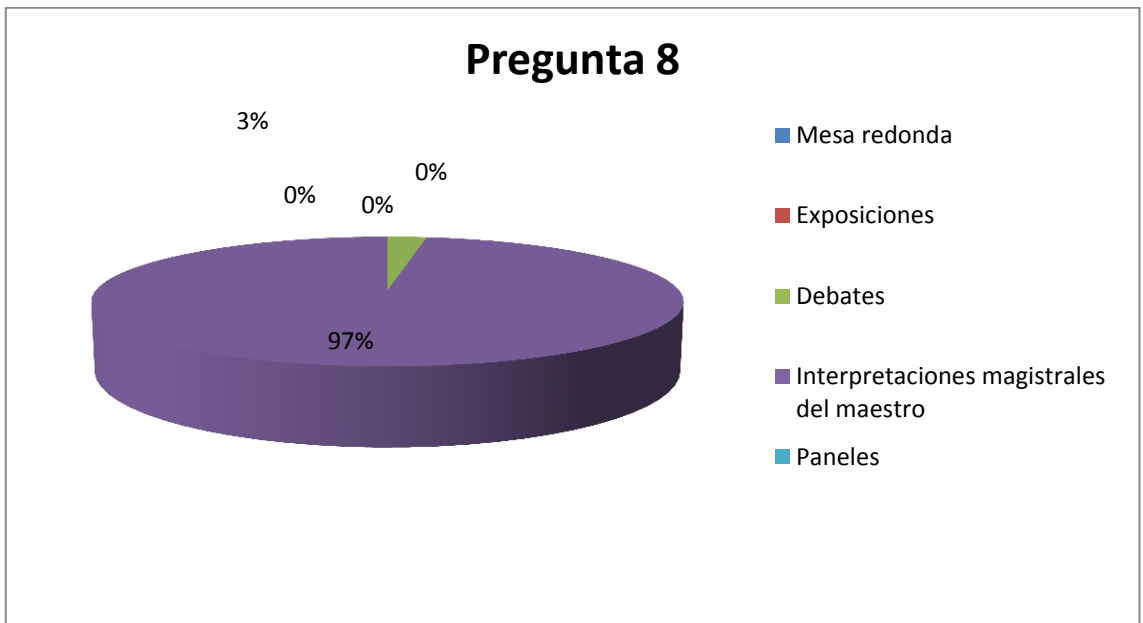
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Una vez a la semana	0	0
Una vez al mes	13	16
Cuando se acercan los certámenes/grados	66	84
Total de encuestados	79	100



El 84% de estudiantes manifiesta que el maestro de clarinete dedica tiempo para la enseñanza de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, Cuando se acercan los certámenes o grados; el 16% indica que esto se lo hace una vez por mes; y, el 0% menciona de los encuestados dice que esto se realiza semanalmente.

8 - Para dinamizar la hora de clase sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, el maestro de clarinete utiliza técnicas activas como:

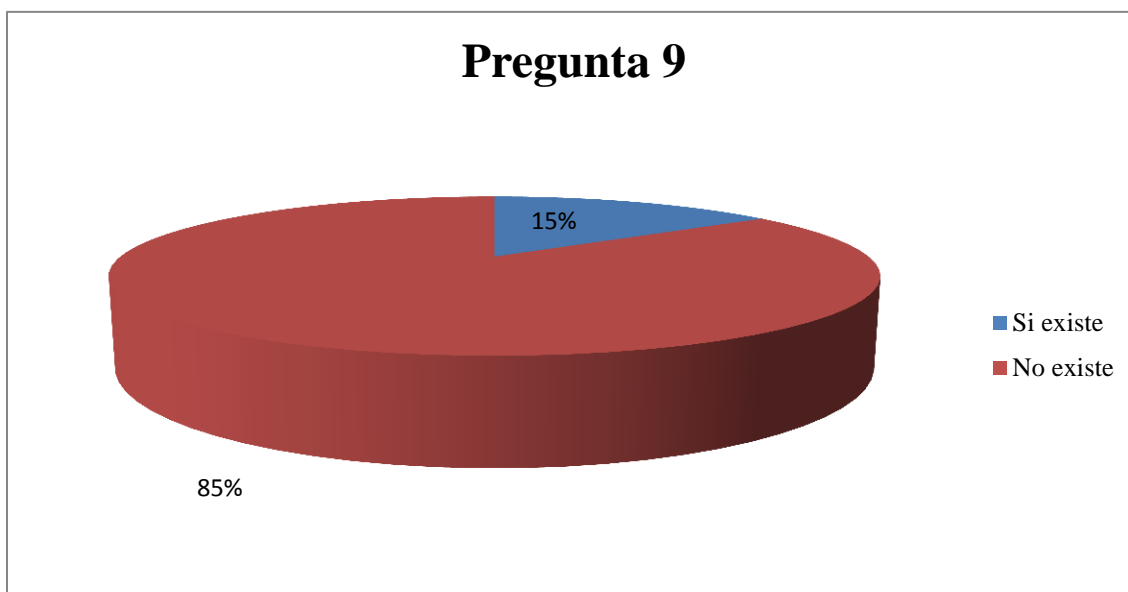
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Mesa redonda	0	0
Exposiciones	0	0
Debates	2	3
Interpretaciones magistrales del maestro	77	97
Paneles	0	0
Total de encuestados	79	100



En un 97% de los encuestados indica que su maestro de clarinete dinamiza la clase de clarinete sobre los géneros musicales del Ecuador, mediante interpretaciones magistrales realizadas por su parte; el 3% manifiesta que se lo hace mediante debates; y un 0% manifiesta que las actividades de mesa redonda, paneles y exposiciones no se practican para el efecto.

9 - Existe repertorio en audio de obras con arreglos académicos para clarinete y piano sobre los géneros musicales del Ecuador:

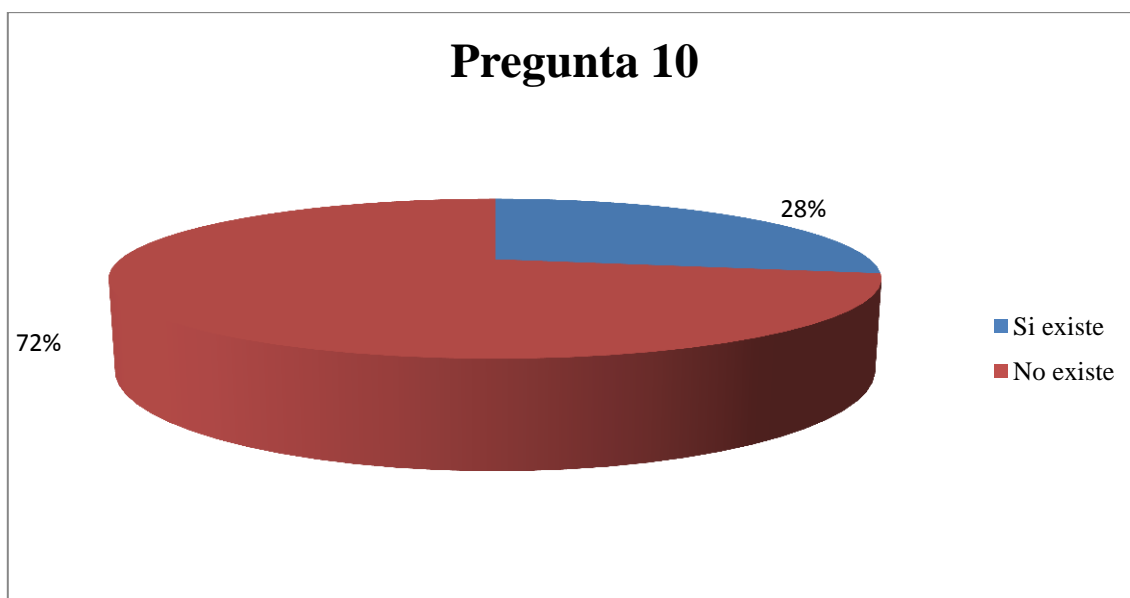
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Si existe	12	15
No existe	67	85
Total de encuestados	79	100



El 85% de encuestados ratifica que no existe repertorio grabado en audio sobre de los géneros musicales del Ecuador, con clarinete y piano, mientras que el 15% manifiesta que si lo hay.

10 - Existe material didáctico impreso (partituras) de obras académicas para Clarinete y piano, para la interpretación de los géneros musicales ecuatorianos.

Si existe	N° de encuestados	Porcentaje
Si existe	22	28
No existe	57	72
Total de encuestados	79	100

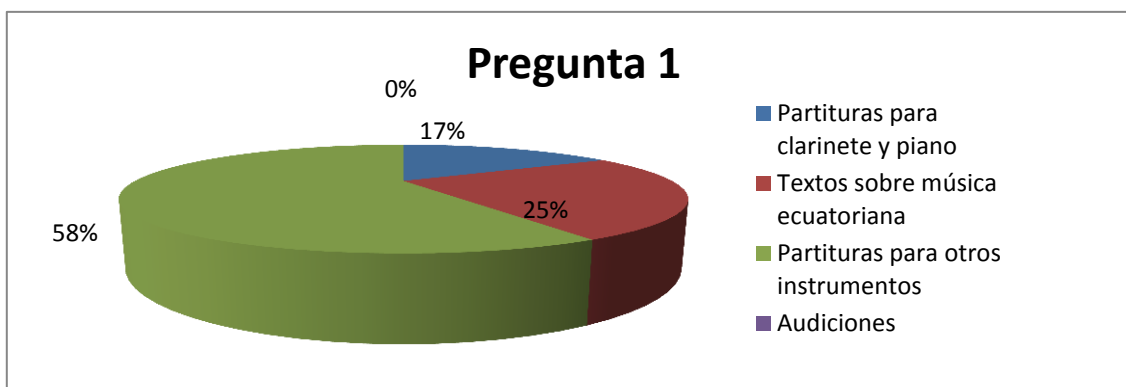


El 72% de encuestados dice que no existe material impreso (partituras) elaboradas académicamente para clarinete y piano, mientras que un 28% dice lo contrario.

ENCUESTA PROFESORES

1.- Señale el material didáctico que usted utiliza para la enseñanza aprendizaje del clarinete, en la interpretación de los géneros musicales del Ecuador.

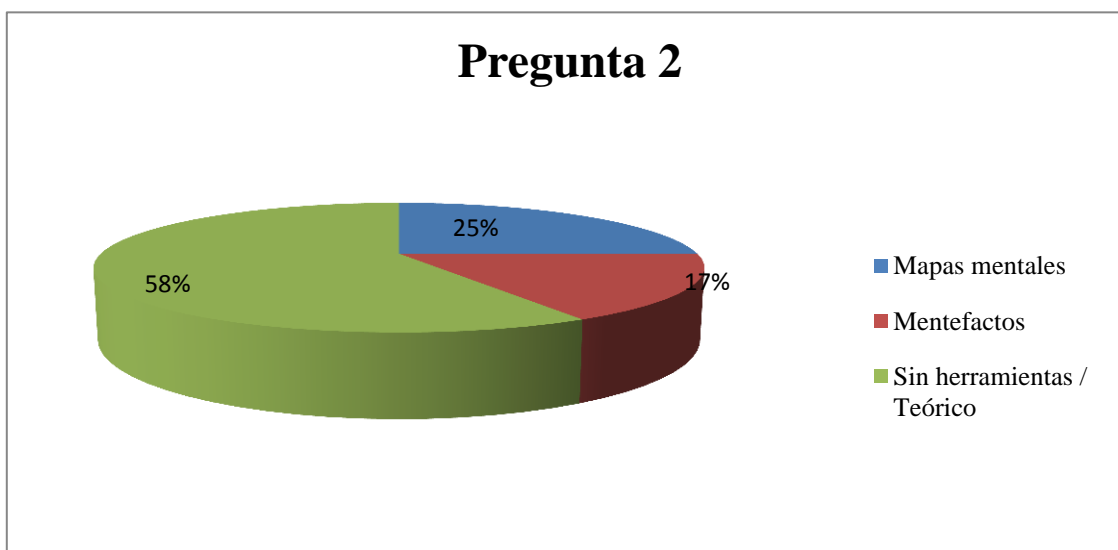
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Partituras para clarinete y piano	2	17
Textos sobre música ecuatoriana	3	25
Partituras para otros instrumentos	7	58
Audiciones	0	0
Total de encuestados	12	100



El porcentaje más amplio es el 58%, manifiesta que el material didáctico más utilizado para la enseñanza aprendizaje de los géneros musicales del Ecuador son: partituras para otros instrumentos. El 25% expone que se utiliza textos sobre música ecuatoriana; el 17%, indica que utiliza partituras para Clarinete y Piano.

2 - Como parte de la didáctica en el aula, para la enseñanza aprendizaje en la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en clarinete, las herramientas que usted utiliza son:

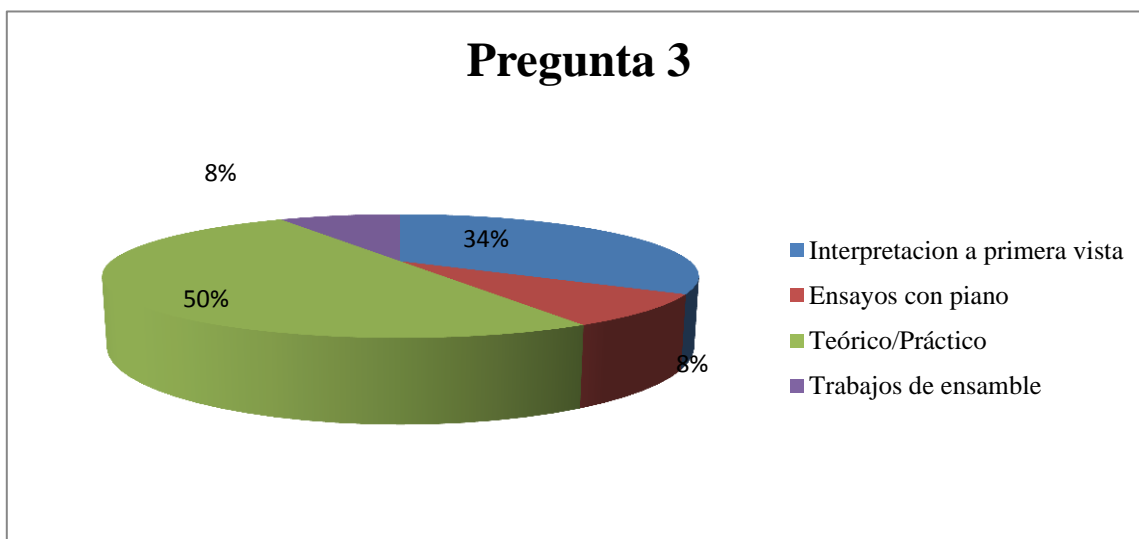
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Mapas mentales	3	25
Mentefactos	2	17
Sin herramientas / Teórico	7	58
Total de encuestados	12	100



El porcentaje más amplio es un 58% manifiesta que no utilizan herramienta. El 25% afirman que utilizar mapas mentales; y un 17% manifiesta utilizar mentefactos, para la enseñanza aprendizaje de los géneros musicales del Ecuador.

3 - Sobre qué aspecto o actividad, evalúa la:
interpretación de los géneros musicales del Ecuador en el clarinete

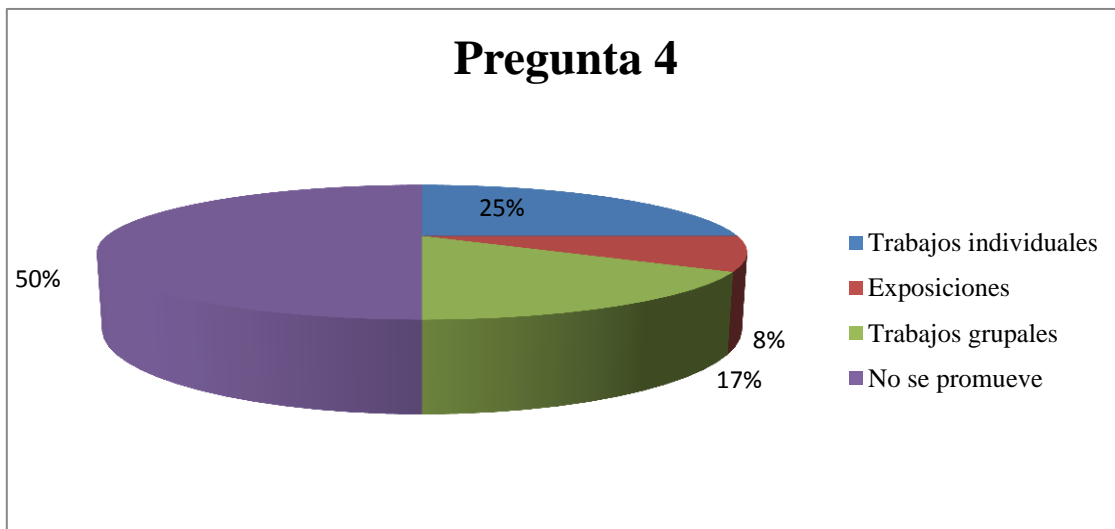
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Interpretación a primera vista	4	33
Ensayos con piano	1	8
Teórico/Práctico	6	50
Trabajos de ensamble	1	8
Total de encuestados	12	100



En un 50% manifiesta que evalúa sobre aspectos teórico. El 34% manifiesta que evalúa mediante interpretación a primera vista, un 8% lo hacen en actividades de ensayo con piano; y, el 8% dice que evalúa a través de trabajos de ensamble.

4 - Mediante qué técnicas activas promueve usted la investigación:
 Sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en clarinete.

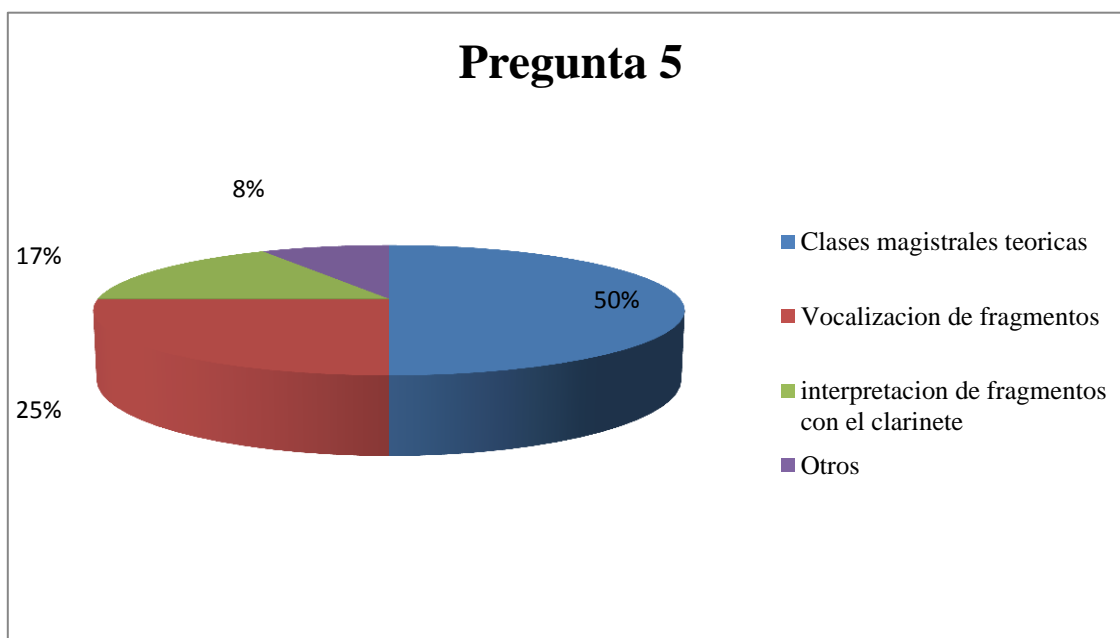
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Trabajos individuales	3	25
Exposiciones	1	8
Trabajos grupales	2	17
No se promueve	6	50
Total de encuestados	12	100



El porcentaje de encuestados que es el 50% afirma que no promueven la investigación, el siguiente porcentaje 25%, manifiesta que motiva a la investigación mediante trabajos individuales. El 8% que es el porcentaje más bajos señalan realizar la motivación por medio de exposiciones y trabajos grupales.

5 - Para desarrollar la lectura e interpretación con el clarinete, de los géneros musicales del Ecuador: qué técnica utiliza.

Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Clases magistrales teóricas	6	50
Vocalización de fragmentos	3	25
Interpretación de fragmentos con el clarinete	2	17
Otros	1	8
Total de encuestados	12	100

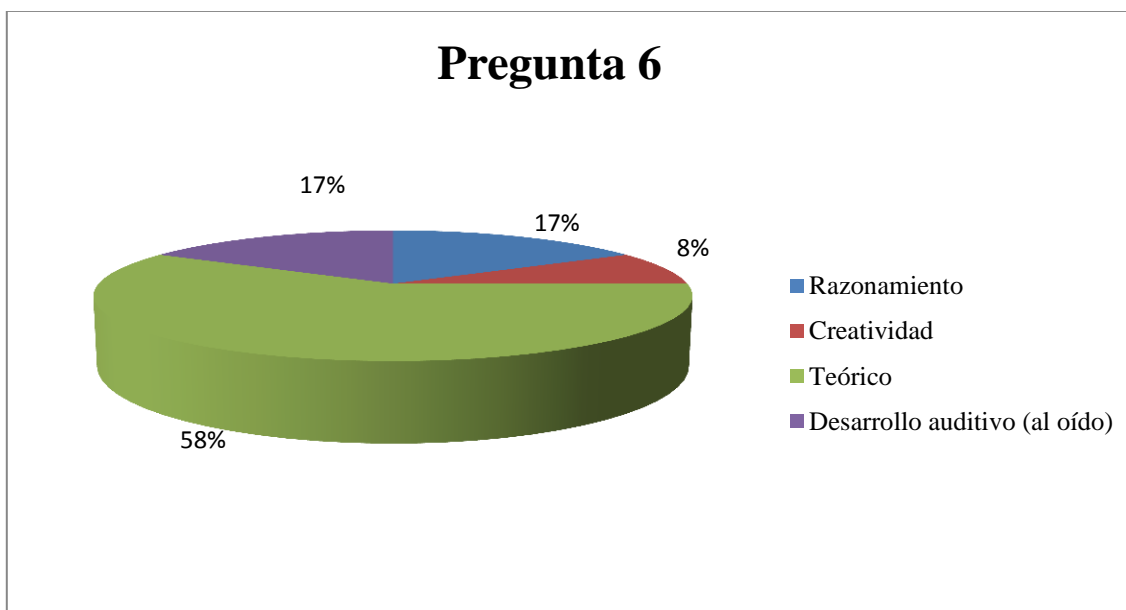


El 50% de profesores, desarrolla la lectura e interpretación de los géneros musicales del Ecuador, mediante clases magistrales teóricas, el 25% de encuestados lo hacen vocalizando fragmentos; el 17% lo hace mediante la interpretación de fragmentos con el clarinete; y, el 8% lo realiza con otras actividades.

6 - En sus horas de clase, sobre la interpretación de los géneros

Musicales del Ecuador, Usted motiva con actividades de:

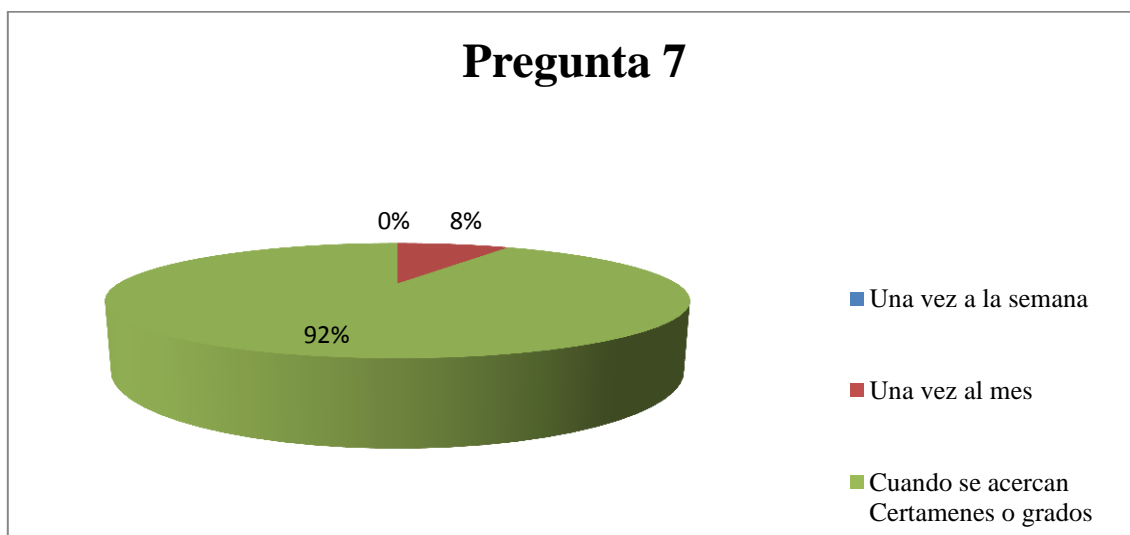
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Razonamiento	2	17
Creatividad	1	8
Teórico	7	58
Desarrollo auditivo (al oído)	2	17
Total de encuestados	12	100



Los maestros de clarinete encuestados indican que el maestro de clarinete, motivan en un 58% con diálogos y actividades de carácter teórico; el 17%, manifiestan que lo hacen con actividades auditivas (al oído); otro 17% lo hacen por razonamiento. y un 8% manifiestan hacerlo mediante la creatividad.

7 - Con qué frecuencia dedica usted parte de su clase para la enseñanza aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador:

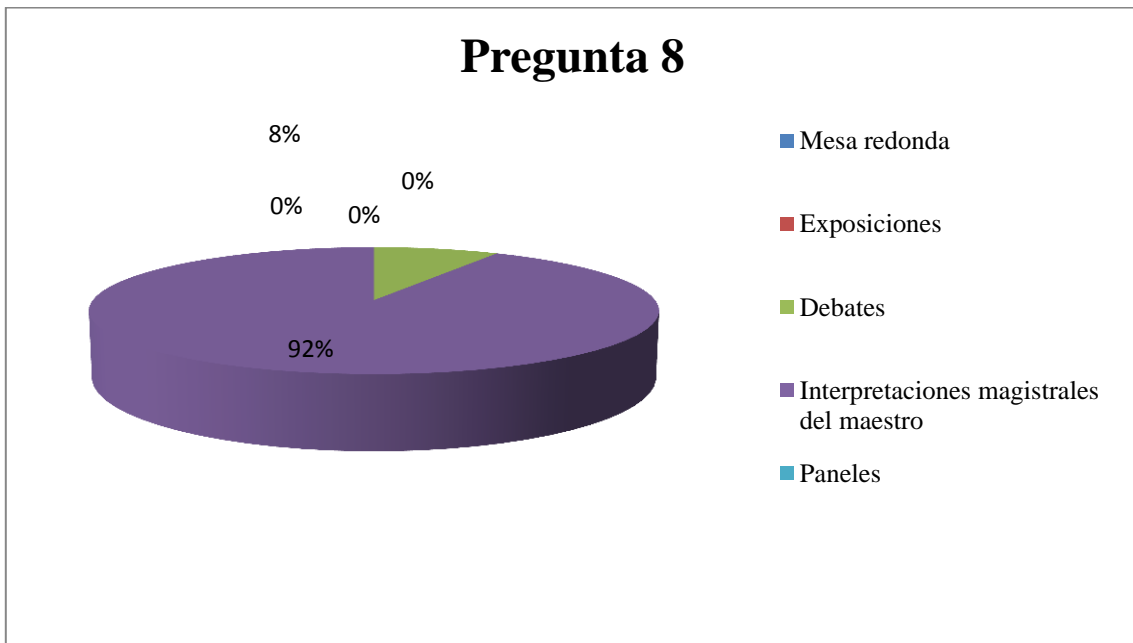
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Una vez a la semana	0	0
Una vez al mes	1	8
Cuando se acercan Certámenes o grados	11	92
Total de resultados	12	100



El 92% manifiesta que como maestro de clarinete dedica tiempo para la enseñanza de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, solamente cuando se acercan los certámenes o grados; el 8% indica que esto se lo hace una vez por mes; y, el 0% menciona de los encuestados dice que esto se realiza semanalmente.

8 - Para dinamizar la hora clase sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, usted utiliza técnicas activas como:

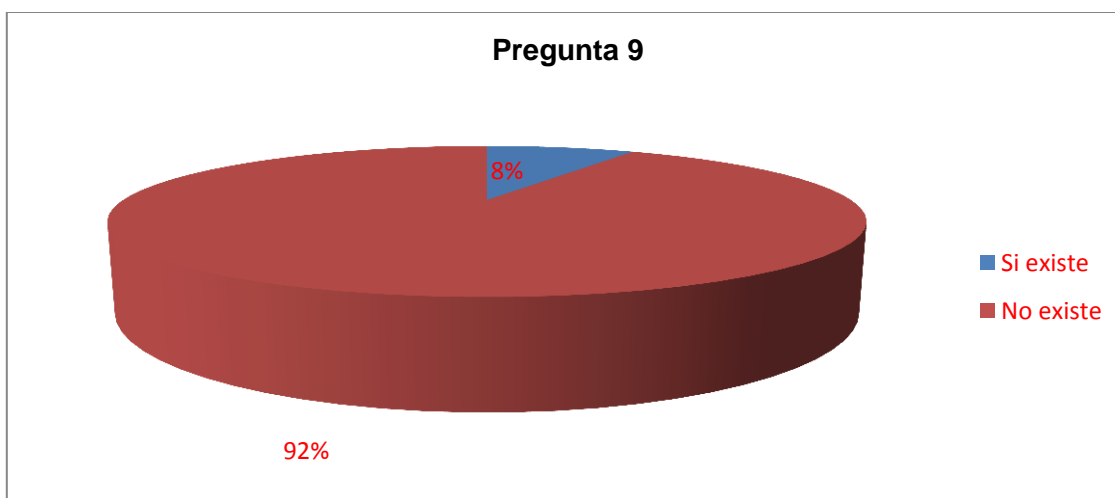
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Mesa redonda	0	0
Exposiciones	0	0
Debates	1	8
Interpretaciones magistrales del maestro	11	92
Paneles	0	0
Total de encuestados	12	100



En un 92% de los maestros encuestados indica que dinamiza la clase de clarinete sobre los géneros musicales del Ecuador, mediante interpretaciones magistrales realizadas por su parte; el 8% manifiesta que se lo hace mediante debates; y un 0% manifiesta que las actividades de mesa redonda, paneles y exposiciones no se practican para el efecto.

9 - Existe repertorio en audio de obras con arreglos académicos para clarinete y piano sobre los géneros musicales del Ecuador:

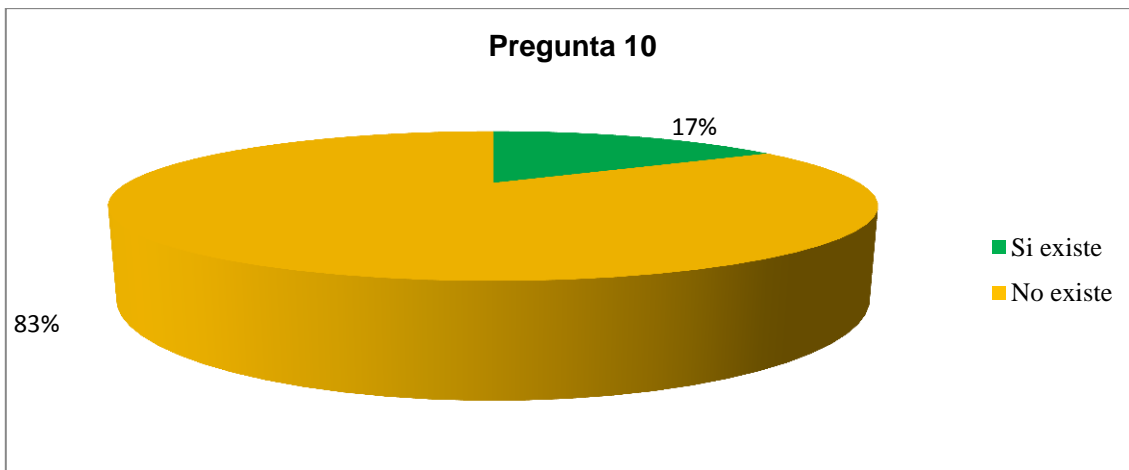
Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Si existe	1	8
No existe	11	92
Total de encuestados	12	100



El 92% de encuestados ratifica que no existe repertorio grabado en audio sobre los géneros musicales del Ecuador, con clarinete y piano, mientras que el 8% manifiesta que si lo hay.

10 - Existe material didáctico impreso (partituras) de obras para clarinete y piano, para la interpretación de los géneros musicales ecuatorianos.

Opciones	N° de encuestados	Porcentaje
Si existe	2	17
No existe	10	83
Total de encuestados	12	100



El 83% de encuestados manifiesta que no existe material impreso (partituras) elaboradas para clarinete y piano, mientras que un 17% expresa que si existe.

3. Interpretación

Luego de haber obtenido como producto del trabajo de campo, información de un valor incalculable, es momento de que el investigador se soporte sobre ésa base teórica previamente adquirida y sobre la experiencia de ese acercamiento a la realidad; y procese a través de esos elementos la información estática que tiene en sus manos.

La lectura de esos datos en ocasiones desconectados, y su transformación en postulados que permitan la reflexión y búsqueda de soluciones, es la interesante tarea que se pretende llevar a cabo durante este momento del estudio.

ENCUESTA ESTUDIANTES

A partir de los resultados obtenidos de las encuestas aplicadas a los estudiantes se ha podido interpretar que:

Para la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, el material que se ha estado utilizando no es el apropiado, ya que responden a la enseñanza tradicional, en su mayoría utiliza partituras de música ecuatoriana escrita para otros instrumentos. Además, del material didáctico que se utilizan en la enseñanza-aprendizaje del clarinete, es debido a la experiencia del maestro, con respaldo documentado de partituras que no están orientadas a la música nacional sino a la técnica general europea, y en audiciones o ejecuciones demostrativas del maestro de clarinete, debido a que no existen repertorio escrito para clarinete y piano para música nacional.

1. El recurso teórico, parece ser la técnica más conocida y utilizada, no así el mapa conceptual ni el mentefacto que demuestran ser usados por un porcentaje mucho menor. Sin embargo el mapa conceptual, por ser introducido y llevado a la práctica en la educación general en los últimos años, algunos maestros de clarinete ya están comenzando a utilizar, no así el mentefacto que es una técnica que la pedagogía conceptual introdujo recientemente.
2. Los resultados de esta pregunta, exponen datos sorprendentes debido a que los porcentajes más amplios de respuestas, corresponden al grupo de estudiantes que dicen desconocer las técnicas mencionadas. Esto traduce una realidad preocupante,

puesto que es incomprensible que en la actualidad los estudiantes de los conservatorios y demás instituciones encuestadas, no hayan hecho uso jamás de técnicas que posibiliten organizar conceptos, definiciones o más aún, sistematizar el conocimiento.

3. Los datos hallados en cuanto a la evaluación en clase del aprendizaje de clarinete parecen indicar que dichos procesos se llevan a cabo de la manera tradicional. El uso de organizadores gráficos de ideas es nulo, esto se puede evidenciar cuando a los encuestados les damos la opción de mencionar otro tipo de actividades a las que ellos son sometidos en sus evaluaciones. Se puede afirmar entonces, que así como existe una manera determinada de enseñanza aprendizaje, existe una manera tradicional de ser evaluados.
4. En otra de las preguntas hechas a los encuestados, se les pidió mencionar de qué manera su profesor de clarinete promueve la investigación sobre la interpretación de géneros musicales ecuatorianos. La mayoría de los encuestados manifiesta que el trabajo grupal es la técnica más usada para este fin, seguida por el trabajo individual. El resultado arrojado en esta pregunta es curioso, ya que un porcentaje menor dice llevar a cabo otro tipo de actividades, pero al pedirles que señale cuáles son, no fueron capaces de explicarlas. Esto definitivamente nos hace pensar que los estudiantes no están aptos para desarrollar el tipo de actividad investigativa que realizan. Probablemente han llevado a cabo algunas o más, pero no son capaces de nombrarlas ni aplicarlas.
5. Para desarrollar las habilidades de lectura e interpretación musical, hemos podido constatar que se lo hace a través de actividades prácticas y ejemplos dados por el instructor de clarinete. En ciertos momentos se observa que debido a las características mismas de la música, el profesor de clarinete debe dejar la clase tradicional donde muestra su habilidad al alumno, para optar por maneras alternativas de enseñanza y aprendizaje. Así el estudiante se sienta motivado a experimentar nuevos métodos.
6. Algo similar sucede cuando solicitamos a los estudiantes detallar el tipo de actividad que el maestro realiza para motivarlos. Observamos que las actividades de carácter teórico ocupan un espacio importante, por otra parte hacen “poco uso” de actividades

creativas o alternativas; esto se puede hacer posiblemente con aquellos maestros que comprenden la importancia del desarrollo de la creatividad en el ámbito musical.

7. Una de las preguntas más importantes que se lleva a cabo, es aquella relacionada con la frecuencia que el maestro de clarinete dedica tiempo de su clase para la enseñanza-aprendizaje de la formación en el instrumento dirigido a la interpretación de los géneros musicales ecuatorianos con el clarinete. Los resultados hablan de períodos demasiado distantes; al parecer los estudiantes solo lo hacen una vez por mes, cuando son convidados y motivados al respecto. Este dato es alarmante, puesto que va en contra de la posibilidad de cultivar los valores musicales de nuestra patria, mediante un aprendizaje significativo y rico de nuestro folklore, dejando así poco espacio para la creatividad, el razonamiento y desarrollo del gusto por nuestra música. Para confirmar lo antes expuesto, se llevó a cabo una pregunta en la que se solicitó a los encuestados mencionar las actividades que el maestro de clarinete realiza con el objetivo de dinamizar su clase, a lo que la mayor parte de estudiantes respondió que el educador pretende dinamizarlas a través de su propia clase demostrativa. Los estudiantes manifestaron al responder de esta forma, que actividades o técnicas activas como: debates, mesas redondas, etc., quedan relegadas a un segundo plano, dando paso que el maestro sea la única base en este aprendizaje, sin sustento bibliográfico.
8. Respecto a la existencia o no de material didáctico, (partituras) hechas para clarinete y piano, los encuestados respondieron conocer muy poco de estos, para sus prácticas, utilizando partituras escritas para otros instrumentos, que nada o poco tienen que ver con este instrumento de viento.
9. Al hacer un sondeo respecto a la existencia de repertorio escrito (partituras) de obras con arreglos para clarinete y piano de los géneros musicales ecuatorianos, el resultado obtenido marca un gran desconocimiento al respecto.
10. Sobre la existencia de repertorio grabado en audio para clarinete y piano, de igual manera, los encuestados en su gran mayoría manifestaron desconocer del particular.

De la información obtenida con los estudiantes, se yuxtapone lo que hemos recabado en las encuestas hechas a docentes. Éstos asumen que el material didáctico que utilizan en la enseñanza-aprendizaje del clarinete para la interpretación de los géneros musicales nacionales, son partituras de música ecuatoriana escrita para otros instrumentos. Además, de audiciones o ejecuciones demostrativas del maestro de clarinete en clase, debido a que existen muy pocas partituras escritas para clarinete y piano. La aplicación del material didáctico responde a una forma tradicional de enseñanza.

- a) En la pregunta sobre las técnicas metodológicas que utilizan los docentes en la enseñanza-aprendizaje del clarinete para la interpretación de los géneros nacionales, no ha sido una sorpresa el observar que la técnica más conocida y por tanto la más aplicada es la teórica. Si relacionamos este resultado con el obtenido de parte de los estudiantes, podemos decir que probablemente la razón por la que los alumnos están más familiarizados con lo teórico, es debido a que los maestros de clarinete conocen más sobre ésta técnica; y por tanto la aplican en los espacios de enseñanza-aprendizaje. Si bien es cierto, que lo teórico-práctico es un recurso valioso para desarrollar una cátedra, especialmente si se hace uso eficiente de esto; el maestro de clarinete, al centrar su desempeño en el uso de sólo teoría, está dejando de lado otros potenciales recursos como son: los Mapas mentales, Mentefactos y otras herramientas metodológicas importantes desarrolladas en la actualidad y poco aplicadas en nuestro medio.
- b) A la hora de evaluar, sin embargo, lo teórico no es utilizado. Los resultados en la encuesta sobre el tipo de indicadores que los maestros de clarinete utilizan en sus evaluaciones, coincidiendo con las respuestas de los estudiantes, quienes afirman que la evaluación se basa en actividades teórico- prácticas, es decir de la manera tradicional. Sin considerar los parámetros de interpretación, los cuales están ausentes al ser evaluados.
- c) Para promover la investigación, los profesores de clarinete emplean el trabajo grupal en los géneros musicales ecuatorianos, haciendo énfasis en este método como la técnica más usada para este fin, seguida por el trabajo individual, algo que puede tener conexión con la necesidad de desarrollar capacidades

individuales y potencialidades innatas. El resultado curioso dentro de esta pregunta, es que un porcentaje menor dice llevar a cabo otro tipo de actividades, pero al pedir que se las señale no son capaces de hacerlo.

- d) Así mismo, tal como se observó en los resultados obtenidos con los estudiantes, se ha podido constatar que las actividades prácticas de fragmentos musicales, son las que el maestro de clarinete prefiere a la hora de desarrollar habilidades de lectura musical, pues lo hace mediante actividades más participativas, haciendo uso del clarinete. De tal manera esta respuesta afirma que por las características mismas de la temática, el maestro de clarinete debe dejar lo teórico a un lado para optar por actividades participativas y dinámicas.

- e) Algo curioso que se observa al contrastar los resultados de la pregunta sobre el tipo de actividades que el profesor de clarinete lleva a cabo para motivar a sus alumnos, en el estudio e interpretación de los géneros musicales ecuatorianos, los maestros coinciden en exponer que las actividades creativas no son las más empleadas para este fin.

- f) Uno de los datos más interesantes y que confirma la información obtenida por parte de los estudiantes, es aquél relacionado con la frecuencia que el maestro de clarinete dedica parte de su clase para trabajar sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, el mayor porcentaje manifiesta que lo hace una sola vez por mes, seguido del porcentaje que lo hace cuando se acercan los exámenes o grados.

- g) Una pregunta que tiene total relación con lo antes mencionado es aquella en la que se refiere a las técnicas que el docente utiliza para dinamizar sus clases. Los porcentajes más amplios hablan de la preferencia que tienen los maestros de clarinete por llevar a cabo exposiciones, mismas que son impartidas por ellos a sus alumnos. Mediante este dato se confirmó la limitación que demuestran los maestros de clarinete en cuanto a recursos, capacitación e interés por mejorar y diversificar el tipo de actividades en los espacios de aprendizaje. Al respecto mencionan los encuestados que para esto acuden a lo que la mayor parte de estudiantes responde, que el maestro de clarinete lo hace a través de su propia clase demostrativa.

Quedando claro de esta forma, que actividades o técnicas activas como son: debates, mesas redondas, etc., quedan relegadas a un segundo plano.

- h) Respecto a la existencia o no de material didáctico hecho para clarinete y piano, los encuestados respondieron conocer muy poco, ya que para su práctica generalmente utilizan partituras escritas para otros instrumentos, así como textos de música ecuatoriana de varios autores.
- i) Sobre la existencia de repertorio escrito (partituras) para clarinete y piano, se manifestó por parte de los encuestados, desconocer el particular.
- j) Sobre la existencia de repertorio en audio para clarinete y piano, se manifestó por parte de los encuestados, desconocer el particular.
- k) Cabe señalar que todos estos señalamientos se dan por el desconocimiento del profesor de clarinete en:
 - Planificación anual / Macro / Planes y programas.
 - Planificación por unidades / Mezzo / por bloques o por trimestres
 - Planificación / Micro / por hora clase

PARTE III: MANUAL DIDÁCTICO

Este Manual Didáctico está basado en una investigación científica y de campo cuya proyección es la metodización de enseñar el instrumento con géneros musicales nacionales, sin embargo se consideró que existe una literatura internacional para la formación de un clarinetista, este manual contiene un soporte de la técnica usada universalmente para el nivel medio de aprendizaje.

Los ejercicios a continuación son parte de la técnica mundial del clarinete, muchos de ellos no están escritos en libro alguno, sino que se transmiten de generación en generación, a viva voz en las prácticas masivas realizadas en: Cursos, Seminarios, Festivales y demás actividades de formación y difusión del clarinete.

1. TÉCNICA BÁSICA DEL CLARINETE PARA NIVEL MEDIO

Los siguientes ejercicios, se utilizan como base fundamental de la escuela ecuatoriana de clarinete, en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Estos son parte del material didáctico que el maestro Luís Rossi utilizó, en el Curso de Clarinete dictado por él, en San José de Costa Rica, en el año 1991, al que asistí en calidad de invitado.

1.1. Duodécimas

Esta técnica sirve para el calentamiento del instrumento, fijación de la embocadura, afinación y mejoramiento del sonido.

EJERCICIO N° 1

The musical score for Exercise No. 1 is written in 4/4 time and consists of five staves. Each staff contains three measures of music. The notes are half notes with accents, and they are connected by a slur across the three measures. The dynamic markings are *p* (piano) and *f* (forte), with hairpins indicating crescendos and decrescendos. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4; Staff 2: G4, A4, B4; Staff 3: F4, G4, A4; Staff 4: G4, A4, B4; Staff 5: G4, A4, B4.

1.2. Porta voz 1 - pedal de si bemol

Su práctica sirve para fijar la embocadura, la posición de la lengua para la articulación y balancear la sonoridad del Si bemol de la tercera línea del pentagrama en clave de sol, con las demás notas del instrumento, tanto del registro grave, como del agudo. Se practica en forma descendente y ascendente (en legato y staccato).

EJERCICIO N° 2

Descendente - Porta voz 1

7

14

EJERCICIO N°3

Ascendente - Porta voz 1

mf

7

1.2.1. Porta voz 2

Se llama así a los intervallos de sexta mayor ascendente a partir del Mi natural correspondiente al 4º espacio en clave de Sol con el Do#, hasta las notas La, Fa#. Estos ejercicios se realizan deslizando y levantando el dedo índice izquierdo y nos permite mejorar el balance, la sonoridad y afinación del instrumento en el registro agudo, en legato.

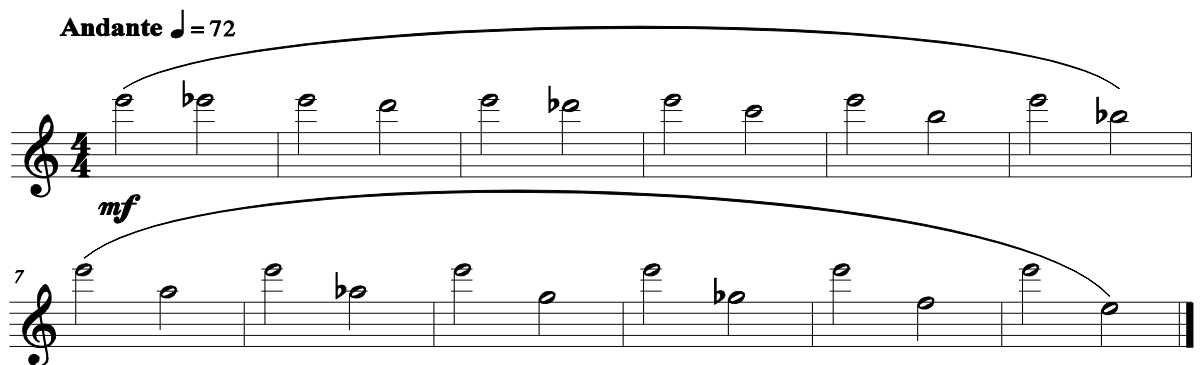
EJERCICIO N° 4

Ascendente - Porta voz 2



EJERCICIO N° 5

Descendente - Porta voz 2



1.3. Escala cromática: ascendente y descendente

Este ejercicio se utiliza para fijar la embocadura y desarrolla la resistencia de la misma. Mi grave a mi sobre agudo.

EJERCICIO N° 6

Adagio ♩ = 60

13

25

33

43

55

67

1.4. Articulaciones

La articulación, es un recurso interpretativo, que se basa la manera de tocar las notas o grupo de notas separadas o ligadas entre sí, a las notas que se atacan separadamente se conocen con el nombre de notas destacadas con staccato, mientras que a las notas ligadas entre sí, se les llama notas en legato.

Tipos de articulación.

Este recurso se utiliza para el estudio de: escalas, intervalos, arpeggios y pasajes en semicorcheas. Ejemplos:

The image displays 12 examples of articulation exercises for eighth notes in 2/4 time, arranged in three rows of four. Each example is numbered 1 through 12. The exercises are as follows:

- 1. Four eighth notes with staccato marks.
- 2. Four eighth notes with slurs.
- 3. Four eighth notes with slurs and staccato marks.
- 4. Four eighth notes with slurs.
- 5. Four eighth notes with slurs.
- 6. Four eighth notes with slurs.
- 7. Four eighth notes with slurs.
- 8. Four eighth notes with slurs.
- 9. Four eighth notes with a slur.
- 10. Four eighth notes with a slur.
- 11. Four eighth notes with a slur.
- 12. Four eighth notes with a slur.

Formulas rítmicas

Se utilizan para el estudio de pasajes en semicorcheas, apropiado para resolver dificultades técnicas, su aplicación es en velocidad progresiva de menos a más.

Saltillo

The image shows a musical notation for a Saltillo exercise. It consists of a single staff with a treble clef. The exercise is written in 2/4 time and consists of two measures. The first measure contains four eighth notes with slurs. The second measure contains a quarter rest followed by a quarter note.

Saltillo inverso



Corchea tresillo



Tresillo corchea



1.4.1. *Staccato*

El staccato, lo produce la interrupción de la vibración de la caña y la interrupción del paso del aire hacia la boquilla con el toque que hace la punta de la lengua un poco más abajo de la punta de la caña, manteniendo siempre el soporte de la columna de aire, las notas articuladas en el staccato, pueden ser desde muy largas, hasta muy cortas, recordemos que en ningún momento se debe mover: la embocadura, la garganta, los músculos de la cara, la barbilla, ni ninguna otra parte; tampoco emitir impulsos de aire para cada nota.

Para el estudio del staccato, primero realizaremos un ejercicio que nos va a permitir coordinar los dedos con la lengua:

1. Primero producimos un sonido.
2. Interrumpimos el sonido con la lengua, produciéndose un silencio.
3. Durante el silencio, movemos el dedo para la nota siguiente.
4. Retiramos la lengua y se producirá el siguiente sonido.

EJERCICIO N°7



Es importante que durante el silencio, mantengamos la presión del diafragma; con una recomendación general, en todos los pasajes en staccato, los dedos siempre deben estar colocados antes de retirar la lengua y no simultáneamente.

Las tres formas básicas de staccato-picado: largo, mediano (medio) y corto.

EJERCICIO N° 8

Valdemar Rodriguez
(DVD "Teletaller de clarinetes". Ed. Fesnojiv. Caracas, Venezuela, 2004)

Picado largo:

Andante ♩ = 72



EJERCICIO N° 9

Valdemar Rodriguez
(DVD "Teletaller de clarinetes". Ed. Fesnojiv. Caracas, Venezuela, 2004)

Picado mediano:

Andante ♩ = 72



EJERCICIO N° 10

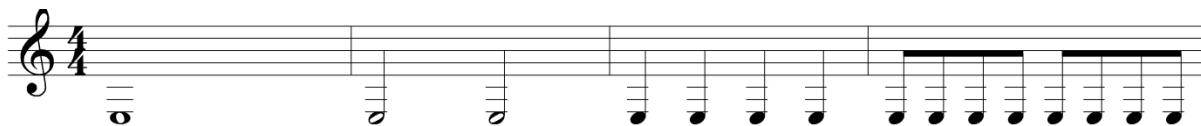
Valdemar Rodriguez
(DVD "Teletaller de clarinetes". Ed. Fesnojiv. Caracas, Venezuela, 2004)

Picado corto:

Andante ♩ = 72



EJERCICIO N° 11



Ejercicios de staccato con figuras y ritmos progresivos en forma ascendente sobre la escala cromática. Su práctica se realiza de forma progresiva y su velocidad en el Metrónomo (de 66 hasta 120, dependiendo de la capacidad del estudiante).

EJERCICIO N° 12

Ejercicios en semicorcheas sobre la escala cromática, acentuando en la primera nota de cada tiempo y con respiración en el cuarto tiempo del cuarto compás. El tempo sugerido para este ejercicio es la Negra = 92, en forma progresiva.

4

7

ETC.

EJERCICIO N° 13

Este ejercicio se utiliza para que la lengua se sitúe en el mismo lugar de la caña, a pesar del cambio de registro.

4

ETC.

EJERCICIO N° 14

La práctica de este ejercicio nos permite entrenar a la lengua en el rebote que se produce al realizar el staccato.

4 ETC.

EJERCICIO N° 15

La práctica de este ejercicio al igual que los anteriores, sirve para reforzar el desarrollo del staccato, recurso que merece especial atención en la formación del clarinetista.

4 ETC.

EJERCICIO N° 16

Ejercicio de staccato en cuartinas sobre las escalas diatónicas y arpeggios en sentido ascendente y cromático.

The image displays five staves of musical notation for Exercise 16, each featuring staccato sixteenth-note patterns. The first staff is in G major (one sharp) and shows an ascending diatonic scale. The second staff is in G major and shows a descending chromatic scale. The third staff is in G major and shows an ascending diatonic scale. The fourth staff is in F major (one flat) and shows a descending chromatic scale. The fifth staff is in F major and shows an ascending diatonic scale, ending with the text "ETC.".

1.4.2. Legato

EJERCICIO N°17

Intervalos justos.- Este ejercicio tiene como finalidad corregir la afinación en los intervalos de quintas, cuartas y octavas. Para su estudio se recomienda ejecutarlo en Forte cuidando que no se baje la afinación y en Piano que no se suba, se hará también combinaciones de crescendo y diminuendo.

Danny Gallegos

♩ = 85

9

17

25

33

41

49

57

EJERCICIO N°18

Escala cromática interrumpida, utilizada para desarrollar agilidad y solvencia en la digitación.

$\text{♩} = 85$

1

3

5

7

9

11

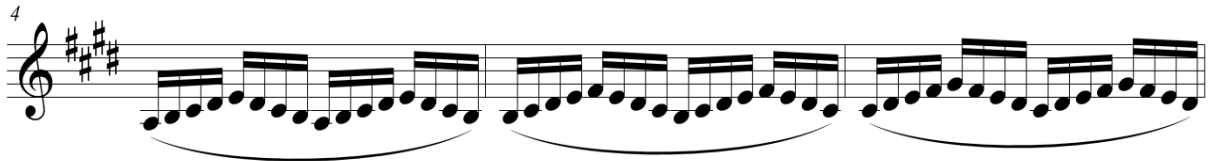
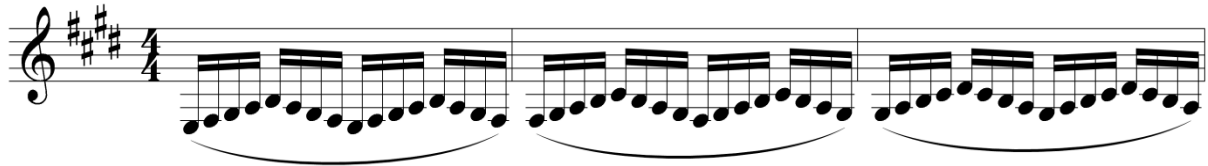
13

15



EJERCICIO N°19

Escala repetida, el estudio de esta escala desarrolla la velocidad de ejecución. Debe realizarse en todas las tonalidades.



A esto se deberá sumar el estudio de literatura del clarinete como las escalas de: Luís Rossi, Carl Bearmman, Dydier; los Estudios de: Carl Rosé, Paul Jaen Jaen (vade-mecum) etc.

2. GÉNEROS MUSICALES DEL ECUADOR

REPERTORIO PARA CLARINETE Y PIANO

Lo esencial de este trabajo es incluir la música ecuatoriana, para lo cual exponemos una parte del repertorio tradicional basado en los ocho géneros fundamentales de la música nacional, y de este modo iniciar un proceso de revalorización cultural de estos ritmos, mediante la práctica instrumental y el conocimiento teórico. Cultivando en los intérpretes y formadores la promoción y la difusión de esta, dentro del Ecuador y del mundo.

Son Manifestaciones populares expresadas en composiciones musicales ecuatorianas.

Según el Dr. Gustavo Lovato (entrevista: Quito, 14-11-2012).

Para hacer un estudio detenido de los Géneros musicales del Ecuador, es necesario referirnos a sus antecedentes:

Aquí tenemos una prehistoria larga, de miles de años. Se han encontrado muchos silbatos:

Bifónicos, Trifónicos y Pentafónicos:

- La Bifonía se basa en la emisión solamente de dos sonidos
- La Trifonía de la cual tenemos ejemplos en la música Shuar y Achuar en el oriente ecuatoriano.
- La Pentafonía que es la base de nuestra música andina, es también la base de la música de todos los países del mundo, pero dependiendo del desarrollo histórico de cada nación; por eso nos revisamos sobre este sistema más adelante.

El lenguaje aborigen es un lenguaje micro tonal, a partir de diversas microtonalidades se van amplificando, ya que por los diferentes temperamentos se producen diversas afinaciones.

La guitarra y todos los instrumentos europeos, fueron temperados a partir de la teoría de Johan Sebastián Bach, se los agrupó en un sistema estable de regulación de las afinaciones, limitando su mundo sonoro a un solo sistema, esto consistió en reducir la resonancia natural a un solo temperamento, dividiendo todo en escalas con una máxima distancia que es el semitono; en cambio el indígena no se limita a eso, ellos utilizan distancias menores: cuartos de tono, octavos de tono y más.

En el oriente ecuatoriano se utiliza la trifonía mayor (3 tonos): Do, Mi, Sol, que equivale a una triada europea, misma que proviene del fenómeno de la resonancia, en la que los primeros sonidos que aparecen son la fundamental, quinta y luego la tercera; lo que hacen los indígenas es trabajar con esa resonancia natural, (triadas o trifonías mayores) acompañadas de ritmos indígenas

Los compositores como: Luís H. Salgado, Sixto María Durán, Corcino Durán; han mezclado el sistema de pensamiento melódico indígena con el sistema armónico europeo, entonces una melodía indígena es acompañado armónicamente por el pensamiento o sistema europeo. Ej. En “La Leyenda Incásica” de Sixto María Durán, la melodía que toca la Flauta es completamente pentafónica, mientras que el acompañamiento en estilo de la música Clásica. Aquí se evidencia claramente que es una mezcla de estilos de la música Indígena y la música Europea.

De la “Leyenda Incásica”, escrita originalmente para Flauta y Piano, existe una versión para Clarinete Si bemol y Piano; transcripción hecha por el joven clarinetista ecuatoriano Danny Gallegos (descendiente de la familia Gallegos, muy famosa en el Ecuador), quien lo ha interpretado exitosamente en recitales durante los años 1995 – 2012 en el Ecuador y en otros países como: Alemania, Francia, Chile, Venezuela entre otros.

Gerardo Guevara, en mi entrevista realizada en Diciembre de 2012, manifiesta que: A Segundo Luís Moreno Andrade y Francisco Salgado (compositores e investigadores musicales más importantes de la primera parte del siglo XX en el Ecuador), se les atribuye el hecho de incluir la pentafonía (base de la música folklórica) en la música profesional Ecuatoriana y Europea, cuyo resultado se refleja en sus obras muy famosas como: Zuite N° 1 + 2 etc. Esto hecho se da durante la época de grandes cambios en: la Música, Pintura, Arquitectura, Literatura etc. como “arte” y que en la actualidad se está dando en el aspecto “político universal”, actualmente llamada “globalización”.

PENTAFÓNIA.

Sistema de modo y escala musical constituida de cinco tonos. (muy importante para cualquier arte musical en el mundo).

Para la música Indígena ecuatoriana los dos modos que este sistema pentafónico tiene: Menor - aquella escala que posee una distancia de tercera menor entre su primer y segundo

sonido, y Mayor - a la que tiene una distancia de tercera mayor entre su primer y segundo sonido.

Escala pentafónica y sus inversiones en una octava en modo menor y menor.



2.1. Géneros

ORDEN CRONOLÓGICO DE LOS GÉNEROS MUSICALES ECUATORIANOS

Según la teoría de varios compositores (investigadores) como: Segundo Luís Moreno, Luís Humberto Salgado, Sixto María Durán, Corcino Durán, Claudio Aizaga, Gerardo Guevara; cronológicamente los ritmos vernáculos originarios de nuestro país, tendrían el siguiente orden:

Ritmos auténticos ecuatorianos, Según Gerardo Guevara:

- **Danzante**
- **Yumbo**

Ritmos de influencia incásica (peruano):

- **Yaraví**
- **Sanjuanito**

Luego vienen los ritmos que se producen con la fusión-mezcla de lo indígena o vernáculo (Danzante, Yumbo, Yaraví, Sanjuanito), con lo español y todo lo que vino de afuera; con la guitarra como instrumento de interpretación, a partir de aquí, nacen los ritmos mestizos, así tenemos:

- **Albazo**
- **Aire Típico**
- **Pasillo**
- **Pasacalle**

y todo un bagaje de ritmos que a partir de estos, se desarrollan posteriormente.

Los géneros de la música ecuatoriana tienen sus características propias, tanto en lo rítmico, melódico, como en lo armónico; a continuación tenemos detalles y ejemplos de cada uno de ellos.

2.1.1. Danzante

Según Nelson Carvajal: “Es una composición musical escrita en compás de seis octavos 6/8, en formato instrumental y vocal, en movimiento lento, con carácter triste-romántico”.⁽⁴⁾

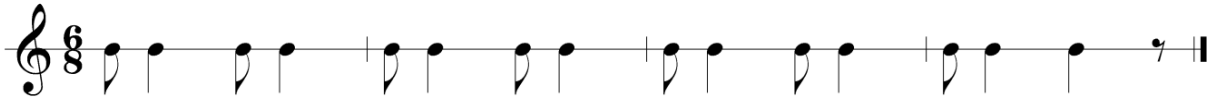
El danzante es auténtica música indígena, por ende es el género menos trabajado. Es de destacar que el Padre Agustín de Askúnaga fue uno de los precursores y el creador de un modelo de danzante cuyo ejemplo es la composición llamada “Taita Quishpe” cuyo texto es de Fray Valentín Pérez.

El danzante es interpretado con el pingullo y el tambor grande por un solo hombre. El pingullo está construido de carrizo y lengüeta simple por donde se introduce una columna delgada de aire, tiene tres orificios en la parte inferior: dos en la parte frontal y uno en la parte posterior y se interpreta con la mano izquierda. El tambor se percute con un palillo, utilizando la mano derecha. Este instrumento está construido de tronco de árbol vaciado, cuyos extremos están forrados con parches de piel de cabra que se amoldan al casco, sujetos con cabrestos.

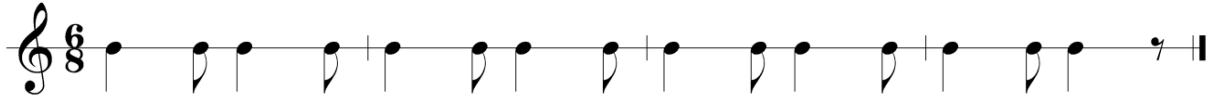
(4). Carvajal, Nelson: *Suminel N° 9*, Quito, Ed. .2011.pág.

El ritmo del danzante se funde con la danza, especialmente en las provincias de: Cotopaxi, Chimborazo, Tungurahua, Pichincha e Imbabura, el danzante es un personaje que baila al ritmo de la música de este género, con un disfraz muy colorido, llevando una vestimenta grande, pesada en la cabeza.

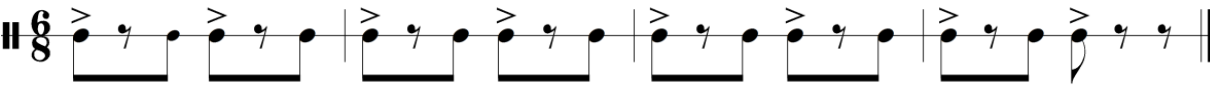
DANZANTE INDIGENA, RITMO BASE



DANZANTE MESTIZO (actual), RITMO BASE



VARIANTE



Maria Manuela

Danzante

Tradicional de Chimborazo

Musical score for Clarinet in Bb and Percussion. The score is in 6/8 time and G minor. The tempo is marked as quarter note = 76. The Clarinet part features a melody with two endings. The Percussion part provides a rhythmic accompaniment with accents. Chords are indicated below the notes: Em, E7, Am, and F.

(Ver partitura completa en Anexo)

2.1.2. Yumbo

Es una composición musical escrita en compás de 6/8, en tonalidad menor triste y alegre, cuyo canto expresa los hechos de los antepasados y los sucesos tradicionales del pueblo.

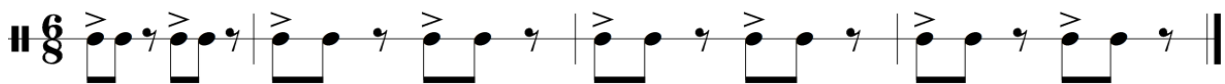
En el Ecuador existen grupos autóctonos que visten diferentes trajes y bailan al son de estas composiciones, en diversas festividades.

Es propio de los yumbos bailar al ritmo de la melodía entonada por un pingullo y un tambor, ejecutado por un solo artista, de la misma manera que en el danzante, donde la melodía varía de acuerdo a cada festividad.

YUMBO, RITMO BASE 1

Rhythmic base for Yumbo in 6/8 time. The notation shows a sequence of eighth notes with accents, representing the basic rhythm of the dance.

YUMBO, RITMO BASE 2



El Yumbo es de influencia oriental, es decir del oriente ecuatoriano, se localizan también yumbos en Quito y sus alrededores, como producto de la migración de las etnias hacia las ciudades. Su ritmo es yámbico, por el acento que va directamente en el primer tiempo. (Entrevista: Gerardo Guevara V.).

Apamuy Shungo

Yumbo

Arr. Gerardo Guevara

♩ = 96

Clarinet in B \flat

Percussion

B \flat Cl.

Perc.

(Ver partitura completa en Anexo)

2.1.3. Yarabí

Su denominación es mestiza. Es una canción triste. El yarabí es música precolombina que carece de reglas musicales. Es resultado de la monotonía, por la repetición de dos o tres frases melódicas en un solo tiempo y sin más que unas pocas notas que se alternan para variar la expresión.

No se conoce el origen del yarabí, pero la versión más acertada es la que afirma que es la deformación del quichua HARAWI, que significa: cualquier aire o recitación cantada pero también triste.

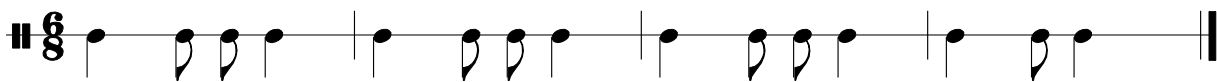
En la interpretación de esta melodía, se utilizan: la guitarra, dulzaina, ocarinas y el arpa, que le dan a la composición el carácter mestizo y permiten producir cambios rítmicos necesarios. Música y canto indígena de origen precolombino. Asimilado por los mestizos por la época colonial se lo puede escuchar aún entre ecuatorianos, peruanos y bolivianos. La dicción ha sido escrita de diversos modos a través de los tiempos. El cronista de raigambre india Felipe Guamán Puma Ayala escribe la palabra así: Harauí (=harabi), y dice es un canto de amor; Diego González Holguín escribe haráhuy: canto funeral, música triste; el cronista Bernabé Cobo, quién coincide con González Holguín en su significado: arab.

Para el compositor ecuatoriano Sixto María Duran (1875 – 1947): “El yarabí era una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición, constituida por uno o dos períodos, repetibles cada uno y con una melodía pentátona en su mayor parte”.⁽⁵⁾ Refiere que para aquella época 1928 era un género evolucionado.

En 1856 el literato Juan León Mera Martínez (1832 – 1894) solicitó que la voz yarabí se incluya en el diccionario de autoridades, en el cual llevó a constar como un canto dulce y melancólico de los indios. El mismo autor asevera que las tonadas llamadas yarabíes son popularísimas en el Perú y Ecuador.

(5). Guerrero, Pablo: *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito. Ed. Conmúsica. 2002. Pág. 1463

RITMO BASE 1



RITMO BASE 2



Puñales

Yaraví

Lento ♩ = 48

Ulpiano Venitez

Clarinet in B \flat

Percussion

Em B Em

B \flat Cl.

Perc.

C G B Em G B Em

(Ver partitura completa en anexo)

2.1.4. *Sanjuanito*

Es un género musical popular que invita al baile, a pesar de lo melancólico de su melodía; se escribe en compás de 2/4 y en tonalidad menor. La segunda parte está en tonalidad mayor, para poder regresar a la primera parte.

Estos ritmos existieron aquí y son los que han estado aquí por siempre, antes de la llegada de los españoles y que han sido parte de las tradiciones de nuestro pueblo.

Los diversos tipos de Sanjuanitos, son propios de los diferentes sitios donde se los practica, a más de ser descendientes directos del Huainito boliviano y peruano. (Entrevista, Gerardo Guevara)

Existen tres clases de SANJUANES:

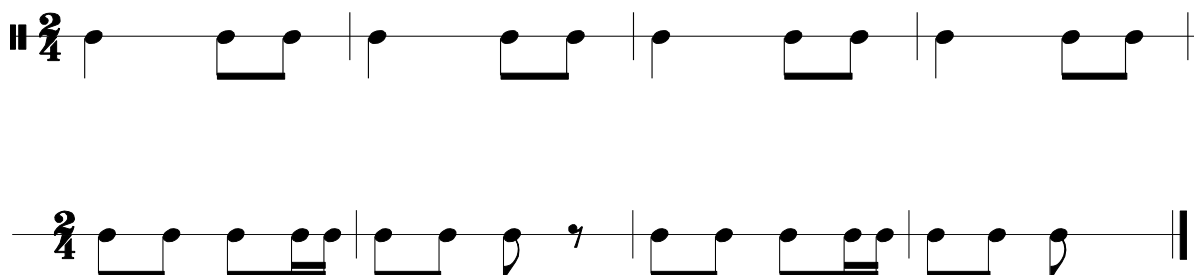
El Indígena, que se interpreta con flauta de carrizo y tambor.

El Mestizo, que interpretan con bandas, orquestas populares y sinfónicas.

El afro-ecuatoriano, que se interpreta con la bomba y la marimba.

SAN JUAN - SANJUANITO, RITMO BASE

a)



Pobre Corazón

Sanjuanito

Luis María Gavilanes Díaz
Adj. Guillermo Garzón

Allegro ♩ = 120

Clarinet in B \flat

Percussion

7

7

Perc.

(Ver partitura completa en anexo)

2.1.5. Albazo

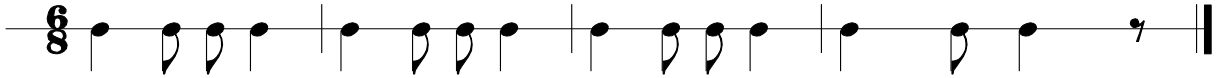
Es una manifestación musical que nace en la Colonia. Se interpreta en las vísperas de una celebración religiosa o fiesta patria y a la madrugada del siguiente día, acompañada de la algarabía de los priostes e invitados, los mismos que en las vísperas acostumbran realizar una fogata con hoja y ramas secas de eucalipto, quemando juegos artificiales y vacas locas. Al amanecer (en el alba), se ofrece el tradicional chocolate con pan acompañado de un canelazo. Al Vivar de la gente que acompaña a los priostes, las bandas de música interpretan los tradicionales albazos que invitan al baile.

El albazo es una composición de carácter melancólico, caprichoso y alegre, que incita al baile. Tiene un ritmo sincopado en compás compuesto de seis octavos y se interpreta en tonalidad menor.

ALBAZO, RITMOS DE BASE

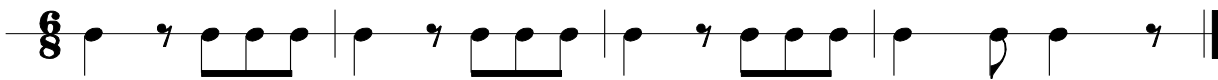
a)

b)



VARIANTES

a)



Vida mía Corazón

Ricardo Mendoza

Albazo

Allegretto $\text{♩} = 84$

Clarinet in B \flat

Percussion

Perc.

A

6

E m E m G G

1. 2.

Musical score for 'Vida mía Corazón' featuring Clarinet in B \flat , Percussion, and Perc. parts with chord markings and first/second endings.

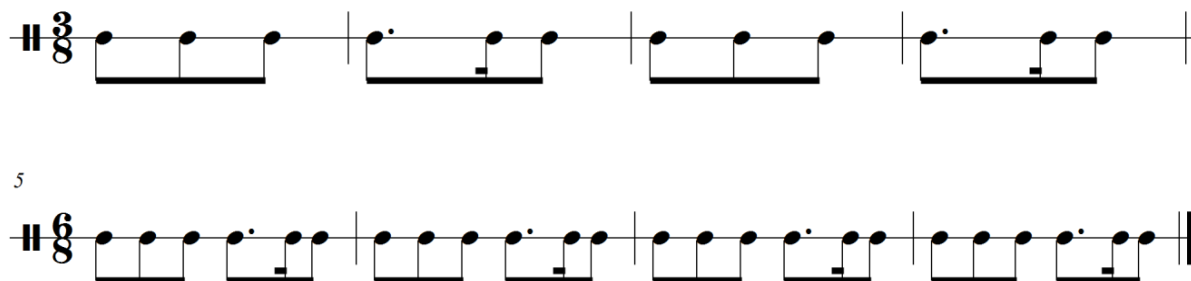
(Ver partitura completa en anexo)

2.1.6. Aire típico y Chilena

AIRE TÍPICO

El origen del aire típico parece localizarse especialmente en el callejón interandino, el aire típico se desprendió directamente del Albazo. Si al ritmo binario compuesto en compás 6/8 usado por el Albazo, lo trasladamos al ternario observamos que se trata del mismo patrón en el cual cambian sus acentos, esto se observa en la versión que presentamos sobre los temas: La manzanita y Viva la comadre.

RITMO BASE



CHILENA

La Zamacueca, danza que trascendió del Perú a las regiones: Andina y litoral del Ecuador y probablemente de aquel mismo país a Chile, esta danza cuyo acondicionamiento de sincretismo musical (en Ecuador se acondiciona algunos géneros según la cultura local donde se ejecuta, por ejemplo: Chilena puede ser un aire-típico o alza) tomó el nombre de chilena y aun que se ha repetido que este ritmo se originó en la calle La chilena. Pág. 445 Tomo 1, Pablo Guerrero, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, (Extracto).

Al Amanecer

Aire Típico

Gerardo Obando

A

Clarinet in B \flat

Percussion

B \flat Cl.

Perc.

6

6

D F#7 B m B m B m D

1. 2.

(Ver partitura completa en anexo)

2.1.7. Pasillo

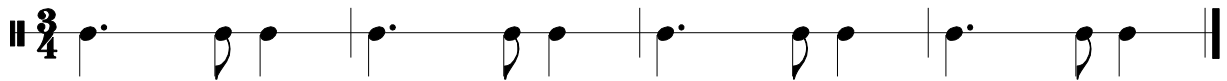
Su origen, de acuerdo a investigadores y folkloristas, se atribuye al vals europeo, cuya diferencia radica en la acentuación de cada uno de sus tiempos; su nombre se puede traducir cómo un baile de pasos cortos; se popularizó a fines del siglo XIX en Venezuela. Luego de pasar por Colombia, llegó a Ecuador, para cantar diversas vivencias de sus pueblos.

Cabe destacar que el pasillo costeño es alegre y rápido, mientras que el pasillo de la sierra se caracteriza por ser triste y melancólico, sin embargo existen pasillos donde se fusionan los dos caracteres perfectamente.

BASE RÍTMICA DEL PASILLO Y SUS VARIANTES:

3/4

3/4



Para el maestro Gerardo Guevara, “El pasillo es un ritmo quebrado a diferencia de lo regular y continuado como es el vals”⁽⁶⁾.

Romance de mi destino

Pasillo

Gonzalo Vera S.

Allegro ♩ = 120

Clarinet in B \flat

Percussion

Perc.

A 7

D m

5

A 7

D m

D m

(Ver partitura completa en anexo)

2.1.8. El pasacalle

Se escribe en compás de 2/4, en tonalidad menor. Su origen proviene del pasodoble español, sólo que un poco más rápido, que; con el pasar del tiempo fue adquiriendo sus propias características en las diferentes regiones de la conquista.

El pasacalle está considerado como un canto alegre de los pueblos, cuyos textos exaltan las cualidades y virtudes de cada lugar, convirtiéndose en verdaderos himnos.

2.2. Repertorio en audio

Este repertorio está elaborado académicamente para clarinete y piano, contiene obras nuevas, así como arreglos del repertorio ya existente. La selección del este material se lo consideró en forma cronológica y con un grado considerable de dificultad para ser interpretado por clarinetistas de nivel medio y posterior.

La finalidad de este trabajo es documentar metodológica y académicamente las obras nacionales para ser difundidas en salas de conciertos, recitales y otras actividades de orden profesional.

Su interpretación está a cargo del clarinetista Sixto Gallegos C. (autor del presente trabajo) con colaboración de sus hijos Diana y Danny, también profesionales del clarinete, y los aportes del pianista ruso Alexander Akhanin, y el maestro Wilson Haro, arreglista y compositor.

Este CD está dirigido a los estudiantes de clarinete y a todos los amantes de la música.

2.2.1. DANZANTE DEL DESTINO. Compositor: Gerardo Guevara Viteri (nac. 1932)

Escrito para ser incluido en un disco grabado por el maestro Guevara durante su residencia en París. Plasma la tranquilidad propia del hombre de la serranía (el hombre del danzante), siendo feliz con su ritmo, música y forma de vida.

Originalmente escrito en 3/8, pero al resultar muy corto el espacio para expresar la fórmula rítmica de este género, se lo adaptó a 6/8 para cumplir con este objetivo; se lo debe interpretar en un tiempo moderado, al ritmo de un hombre caminando (similar a la forma de siciliana), muy importante en la música europea y universal.

Ritmo ternario, el apoyo principal está en el primer tiempo, el segundo es libre y el tercero, sirve de impulso para generar una dinámica de avance, la melodía está en modo pentafónico que comienza a partir de las notas agudas y se dirige hacia la zona central del registro sonoro.

a. *Análisis.*

- Forma ternaria, es decir: A – B – A₁, pero la A₁ (tercera parte) comprimida. Tonalidad de Do# menor. Compás 6/8. Tempo Lento.
- Introducción - 11 compases (ver compases 1 – 9 en la partitura), a cargo del piano. Armónicamente, está en I y II grado bajado, característica de la música italiana, también con rítmica de siciliana, forma musical muy popular de Italia; y luego música académica instrumental europea. Muchos ejemplos de esto tenemos en la música de compositores europeos (por ej. J.S. Bach, A. Vivaldi, W. Mozart, L. Beethoven, C. Debussy, A. Casella, entre otros).
- Tema A (1ra parte) consta de 34 compases con repeticiones (ver compases 10 – 26). Es aquí donde el clarinete toma la melodía principal en modalidad pentafónica y piano lleva el contrapunto. Armónicamente reviste importancia el enlace de los grados: I-VI-III-II-I; este esquema como reemplazo del tradicional que es: I-IV-V-I, porque esquema principal es muy importante para la música folklórica, por eso el compositor utiliza este esquema de acordes. Pero también como en la introducción, tenemos enlaces armónicos como t-II bajado – este enlace es muy importante para todas las partes de esta obra, es como enlace principal igual que melodía principal.
- Tema B (2da parte) tiene 31 compases (ver compases 27 - 50). Esta parte es muy importante, es el clímax de la obra. Antes de este tema tenemos la introducción por 9 compases, al igual que la primera introducción, y siempre con enlaces armónicos como I-II bajado. Pero a diferencia de la primera introducción y ésta, es que aquí tenemos preparación en estructura melódica con intervalos de cuarta – esto es una parte del desarrollo del tema B. también la estructura de la parte del clarinete se diferencia por los arpeggios e intervalos de dificultad técnica considerable para el clarinetista. La estructura armónica de esta parte es igual a la primera parte (t-s como VI – d, como la tercera) pero en otro nivel de altura - en sol# menor – V grado de la tonalidad principal, esto es de mucha importancia para el desarrollo de esta obra como efecto de contraste de melodía, armonía y ritmo; también es típico en la música Folklórica.
- A₁ (3ra parte) de 10 compases, comprimida (ver compases 51 - 60), tiene 6 compases del tema A, que enlaza con los últimos 4 compases a cargo del piano. El

carácter de esta parte es similar al de las partes A y B, y conservando la estructura y la armonía de toda la obra.

b. Partitura.

DANZANTE DEL DESTINO (Version: Piano, Clarinete A)

Gerardo Guevara

Lento
♩. = 48

Cl. in A

Piano

mf

Cl. A

Pno.

mf

Cl. A

Pno.

dim.

Cl. A ¹⁷

Pno.

Musical notation for Clarinet A and Piano from measure 17 to 21. The Clarinet A part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Cl. A ²²

Pno.

Musical notation for Clarinet A and Piano from measure 22 to 26. This system includes first endings for both parts, indicated by a '1.' above the final measure of each system. The piano part features a melodic line in the right hand and the eighth-note bass line in the left hand.

Cl. A ²⁷

Pno.

Musical notation for Clarinet A and Piano from measure 27 to 31. This system includes second endings for both parts, indicated by a 'II' above the first measure of each system. The piano part includes dynamic markings: *p.* (piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the middle, and *mp* (mezzo-piano) at the end. The Clarinet A part has a melodic line with a fermata over the final measure.

DANZANTE DEL DESTINO

3

Cl. A ³² *mf*

Pno. ³² *f*

Cl. A ³⁶

Pno. ³⁶

Cl. A ³⁹

Pno. ³⁹ *mf*

The musical score is arranged in three systems, each with a Clarinet in A (Cl. A) on the top staff and Piano (Pno.) on the bottom staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 45, 49, and 55 are indicated at the start of each system. The first system (measures 45-48) features a first ending bracket labeled 'I' over measures 47-48. The second system (measures 49-54) features a second ending bracket labeled 'II' over measures 50-51. The third system (measures 55-58) includes performance markings: 'rit.' (ritardando) above the Cl. A staff in measure 55 and 'dim.' (diminuendo) below the Pno. staff in measure 55. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef. The clarinet part has melodic lines with some rests in the later measures.

DANZANTE DEL DESTINO

(Version: Piano, Clarinete A)

Gerardo Guevara

Cl. in A **Lento** $\text{♩} = 48$

mf

10

15

20

25 1. II 4

33 *mf*

38

43

48 I II *mf*

53 *rit.* 3

2.2.2. “FÉLIX CUSHCAGUA” Yumbo (tema tradicional del cantón Cotacachi – Ecuador).

Arreglo: Wilson Haro.

Este yumbo pertenece a la tradición oral de la provincia de Imbabura.

Este Yumbo es la danza del séptimo día de la fiesta de la cosecha, (día domingo) originalmente este yumbo estuvo en compás de 2/4, pero su uso en el mestizaje musical fue adoptando al compas de 6/8. La versión de esta obra es del compositor Wilson Haro López.

Consta de 3 partes, donde la melodía es pentáfono-angemitónico, que significa que esta obra está compuesta de tonos y no existen semitonos. Entrevista W. Haro.

a. Análisis.

Forma – Tema con Variaciones, con pequeño interludio y coda: INTERLUDIO 1 – tema A (tema principal) – INTER 2 – tema B (var. 1) – INTR 3 – tema C (variación 2) – IRTER 4 – tema D (var. 3) – CODA. Tonalidad principal La menor. Compas 6/8. Tempo Moderato.

INTERLUDIO 1 – cinco compases (ver compases 1-5 en la partitura) – la función de este interludio es la exposición de la base rítmica de esta obra y de este género.

Tema A (tema principal) – 25 compases (ver compases 6-30). La melodía es típica del Yumbo: aquí es muy importante los acentos en la última negra del compás o también en la segunda y última negra (por ej. ver compases: 7,8,12,13, 20-30 etc.); la estructura de esta melodía se basa en el modo pentafónico, tenemos también adornos (aciacatura: simple y doble) como imitación de los instrumentos folklórico de Ecuador, por ej. Flautas-Quenas, rondadores, ocarinas, entre otros. Estos recursos en el clarinete, suenan con mucha naturalidad y expresión. En la parte de piano tenemos una continuidad del ritmo base de este género, en la mano izquierda; y la derecha dobla la melodía del clarinete en octava baja, produciéndose un color especial como en la pintura se da el efecto de “perspectiva” o un efecto de “aire”. Armónicamente, la función principal está en tónica; solamente en los cuatro últimos compases, aparece la función subdominante y dominante natural (ver compases 27-30).

INTERLUDIO 2 – cuatro compases (ver compases 31-34), a diferencia del primer interludio, éste es más corto.

Tema B (variación 1) – 26 compases (ver compases 35-60), es la primera variación del tema principal, en tonalidad de La menor, cuya melodía está a cargo del piano en contrapunto con el clarinete; también en esta parte, el piano desarrolla el aspecto rítmico y armónico; por ej. la factura en la parte de piano en las voces graves tiene un desarrollo rítmico al estilo Clásico y Romántico del repertorio para piano (por ej. música de Beethoven, Chopin y Liszt) además la parte de la mano derecha del piano, tiene un desarrollo al estilo de yumbo, iniciado en el Interludio 1 y parte A. sobre todo esto, se puede decir que esta parte tiene características de poli-estilismo. Armónicamente también tenemos una combinación de diferentes estilos: si en los primeros compases de ésta variación tenemos la armonía típica Folklórica que tiene la función de tónica en su base, al contrario en el desarrollo armónico tenemos una estructura de acordes del estilo Clásico y Romántico: por ej. acorde disminuido con séptima del VI grado de la tonalidad de La menor (VI^{dis}_7 , ver compases 44, 46 y similares); también tenemos elementos de armonía mayor-menor: (ver compases 56,57)

INTERLUDIO 3 – tres compases (ver compases 61-63), a diferencia de los Interludios anteriores, éste tiene menos compases – solo tres.

Tema C (variación 2) – 24 compases (ver compases 64-87) esta variación tiene en su desarrollo: la melodía en el registro agudo del clarinete como tema principal A. en la parte de piano tenemos otra variante de acompañamiento: la parte de piano mano derecha tiene el ritmo base de Yumbo y en la parte de la mano izquierda, tenemos ritmo de corcheas.

INTERLUDIO 4 – dos compases (ver compases 88-89), menos que todos sus similares anteriores..

Tema D (variación 3) - 29 compases (ver compases 90-118), es también una variante del desarrollo de toda la obra. En la parte de piano tenemos el desarrollo del tema principal con ausencia del clarinete, es un desarrollo de esta variación que está basada en contraste de factura. Armónicamente aquí tenemos más acordes con estructura mayor, rítmicamente aquí tenemos un estilo de vals, importante de los compositores Románticos europeos – también aquí tenemos un ej. poli-estilístico como en la variación anterior. Luego entra el clarinete con una variación basada en intervalos abiertos en el registro agudo de dificultad considerable, que además representa la parte culminante de la obra. En la parte de piano mano izquierda se presenta la fórmula rítmica de la variación anterior – fórmula del ritmo europeo” La Tarantella “en la parte de la mano derecha tenemos fórmula de rítmica de vals. Todo esto es

igual como en las variaciones anteriores tiene su base poli-estilista: Yumbo, Vals y Tarantella. Armónicamente se ratifica la tonalidad principal La menor con sus funciones principales t – s – d.

CODA – 13 compases (ver compases 119-131 en la partitura) es el resultado de toda la obra. En esta sección el clarinete interpreta elementos del tema principal con sus elementos importantes: acentos en el segunda y última negra, intervalos de tercera, adornos en grupos de cuatro fusas; también en registro agudo. La escala cromática del final en la parte clarinete es como una “sonrisa” del compositor. Y los últimos cinco acordes son como los últimas cinco destellos de la obra,

b. Partitura.

YUMBO

(Variaciones para clarinete Bb y piano sobre una versión musical del yumbo de la comunidad de Cumbas - Conde en Cotacachi - Ecuador)

Wilson Orlando Haro Lopez

Moderato
♩. = 68

Clarinet in B \flat

Piano

f

6

B \flat Cl.

mf

Pno.

mf

mp

11

B \flat Cl.

mf

Pno.

mf

mp

16

B♭ Cl.

Pno.

21

B♭ Cl.

Pno.

26

B♭ Cl.

Pno.

YUMBO

31

B♭ Cl.

Pno.

f

mf

mp

36

B♭ Cl.

Pno.

40

B♭ Cl.

Pno.

44

B \flat Cl.

f

Pno.

47

B \flat Cl.

Pno.

50

B \flat Cl.

Pno.

YUMBO

53

B \flat Cl.

Pno.

56

B \flat Cl.

Pno.

59

B \flat Cl.

Pno.

64

B♭ Cl. *f*

Pno. *mf*

68

B♭ Cl. *mf*

Pno.

73

B♭ Cl.

Pno.

Detailed description: The image shows a page of musical notation for the piece 'YUMBO'. It consists of three systems of music. Each system has two staves: a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff and a Piano (Pno.) staff. The first system starts at measure 64. The B♭ Cl. staff has a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with some grace notes and accents. The piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked *mf*. The second system starts at measure 68. The B♭ Cl. staff continues the melody, marked *mf*. The piano part continues with similar accompaniment. The third system starts at measure 73. The B♭ Cl. staff continues the melody. The piano part continues with similar accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

YUMBO

77

B♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 77 to 81. The B♭ Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The Piano part (bottom two staves) consists of a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with accents.

82

B♭ Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 82 to 86. The B♭ Clarinet part continues with a similar melodic pattern. The Piano accompaniment remains consistent with the previous system, featuring dense chordal textures and rhythmic movement.

87

B♭ Cl.

Pno.

rit. *a tempo* ♩ = 68

ff

f *

Red.

Detailed description: This system covers measures 87 to 91. At measure 87, the B♭ Clarinet part has a fermata. The Piano part continues with its accompaniment. At measure 90, the tempo changes from *rit.* to *a tempo* with a tempo marking of ♩ = 68. The piano part features a dynamic shift to *ff* and a *Red.* (ritardando) marking. At the end of the system, there is a *f* marking with a star symbol.

91

B \flat Cl.

Pno.

95

B \flat Cl.

Pno.

mf

mp

99

B \flat Cl.

Pno.

104

B♭ Cl.

mf *ff*

Pno.

p *f*

ff

108

B♭ Cl.

Pno.

111

B♭ Cl.

Pno.

This musical score is for a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.) ensemble. It consists of three systems of music, each with a B♭ Cl. staff on top and a Pno. grand staff (treble and bass clefs) on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 114 to 116. The second system covers measures 117 to 120. The third system covers measures 121 to 124. The B♭ Cl. part features melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano), with a *cresc.* (crescendo) marking in the third system. Performance markings include *Leg.* (legato) and a star symbol. The page number 10 is at the top left, and the title YUMBO is at the top center.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 125 to 128. The B♭ Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, starting at measure 125. The Piano part (bottom staff) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, marked with *fff* (fortissimo) in measure 127. The second system covers measures 129 to 130. The B♭ Clarinet part has a more complex melodic line with slurs and accents, marked with *fff* in measure 129. The Piano part continues with chords and eighth notes, marked with *ff* (fortissimo) in measure 129. The score concludes with a double bar line at the end of measure 130.

Clarinet in B \flat

YUMBO

(Variaciones para clarinete B \flat y piano sobre una versión musical del yumbo de la comunidad de Cumbas - Conde en Cotacachi - Ecuador)

Wilson Orlando Haro Lopez

Moderato $\text{♩} = 68$

5

mf

11

mf

17

23

29

4

f

37

42

f

47

52

58 *f*

66 *mf*

73

79

86 *rit.* *a tempo* ♩ = 68 **16** *mf*

107 *ff*

111

Detailed description: This page contains eight staves of musical notation for the piece 'YUMBO'. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 52-57) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with 'v' marks. The second staff (measures 58-65) includes a double bar line with a '2' above it, indicating a second ending, and a dynamic marking of 'f'. The third staff (measures 66-72) has a dynamic marking of 'mf'. The fourth staff (measures 73-78) continues the melodic development. The fifth staff (measures 79-85) shows a more rhythmic pattern with eighth notes. The sixth staff (measures 86-95) begins with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a double bar line with 'a tempo' and a tempo marking of '♩ = 68'. A large number '16' is placed above the staff, and the dynamic 'mf' is indicated below. The seventh staff (measures 107-110) is marked with 'ff' (fortissimo). The eighth staff (measures 111-114) concludes the page with a melodic flourish.

YUMBO

3

115

120

p *cresc.*

125

129

fff

2.2.3. IBARAYARAB, Yaraví. Compositor: Panchi Willams.

a. Análisis.

Forma binaria, “en forma de espejo” con introducción y coda: INTRO - ||:A-B:|| - CODA.

Tonalidad principal: Re menor. Compás: 6/8.

La introducción, 13 compases (ver compases del 1 al 13 en la partitura), conformada de dos partes. Primera parte, su Tempo es Lento (primeros cinco compases de la obra), tiene carácter libre y cadencioso, con elementos de improvisación; es imitación de la flauta indígena tradicional (pingullo) basada en la pentafonía y como contraste la parte de piano tiene armonía basada en poli-acordes, con elementos de armonía de Jazz: por Ej. Primer acorde del primer compás, es un acorde típico de armonía de jazz – t^9_7 ; segundo compás – también con estructura de armonía de jazz – $V^{b1b/1n}_{5\#/6/9b}$, que en armonía de Jazz se llama “dominante sustituida” (ver compas 2); también otros acordes de esta parte de la introducción, en su estructura tienen poli-acordes. La segunda parte de la introducción – ocho compases (ver compases 6-3) también escrita en Tempo Lento, pero organizada rítmicamente: piano tiene ritmo típico de Yarabí, pero la parte de clarinete tiene también carácter libre y cadencioso. Armónicamente, esta parte de la introducción como la parte

anterior está basada en poli-acordes; Ej. El primer compás de esta parte (ver compas 6)

tiene una cadena de los siguientes acordes: $t^9_7 - d^7/t - III^9_7 - d^9_7 - VI^9_7$; o pro Ej. Una cadena de poli- acordes en el compás 12: $d^9/t - VII^7/t - II^{5\#}/d$; también otros acordes de la segunda parte de la introducción, en su estructura tienen poli-acordes.

Primera parte A, tiene 36 compases (ver compases 14-46) y está construida de tres períodos basados en un solo tema; primer período (ver compases 14-18, en la partitura letra A) el tema que lleva el clarinete, tiene el carácter triste y melancólico propio del Yaraví, Melódicamente está en modo pentafónico de estilo vocal (con intervalos de 3° y de 6°). Rítmicamente también conserva elementos típicos del Yarabí (ver formula rítmica en la segunda parte de la introducción). Armónicamente, este periodo está basado en poli-acordes de función subdominante (VI, S, IIb) en esta sección hay más acordes en modo mayor, que sirven de contraste con la sección anterior.

b. Partitura.

IBARAYARAB

Ecuadorian Yaravi -1996

Willams Panchi C.

Lento ♩. =47

Clarinet in B \flat

mf *f*

Piano

p *f*

5

B \flat Cl

p

5

Pno

f

10

B \flat Cl

mf

10

Pno

p

12

B♭ Cl

Pno

tr

f

mf

A

15

B♭ Cl

Pno

1.

2.

1.

2.

Leg.

19

B♭ Cl

Pno

p

cresc.

f

p

mf

B

23

B♭ Cl

Pno

26

B♭ Cl

Pno

29

B♭ Cl

Pno

p

mf

f

ped.

*

C

The musical score is divided into three systems, each with a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part on top and a Piano (Pno.) part below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 33, 38, and 42 are indicated at the start of each system. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. Performance markings include *rit.* and *ped.*. A box labeled 'C' is positioned above the first system. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns, including a *ped.* marking in measure 38 and a *rit.* marking in measure 42. The clarinet part has melodic lines with slurs and accents.

$\text{♩} = 150$
Allegro

D

The musical score consists of three systems, each with a Bb Clarinet (Bb Cl) part and a Piano (Pno) part. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 150 beats per minute. The time signature is 3/4. A dynamic marking 'mf' is present at the start of the first system, and 'f' is present in the piano part of the first system. The second system features a '3' (triple) marking in the Bb Cl part. The third system also features a '3' (triple) marking in the Bb Cl part. The piano part of the first system includes a '7' (seventh) marking. The score is numbered 47, 51, and 55 at the beginning of each system.

59

B♭ Cl

Pno

E

63

B♭ Cl

Pno

f

mf

67

B♭ Cl

Pno

f

1.

Lento ♩ = 47

71 2.

B♭ Cl

Pno

mf *ff*

75

B♭ Cl

Pno

mf *p*

Allegro ♩ = 150 F

80

B♭ Cl

Pno

p *p*

85

B♭ Cl

p

Pno

89

B♭ Cl

f

Pno

mf

2.

94

B♭ Cl

Pno

98

B♭ Cl

Pno

103

B♭ Cl

Pno

107

B♭ Cl

Pno

Lento
♩ = 47

112 1. 2. *mf* *p*

Musical score for measures 112-114. The B♭ Clarinet part (top) has two first endings and a second ending. The Piano part (bottom) has two first endings and a second ending. Dynamics include *mf* and *p*.

115 *f* *tr* *sffz* *f*

Musical score for measures 115-118. The B♭ Clarinet part (top) features a trill in measure 118. The Piano part (bottom) has complex chordal textures. Dynamics include *f*, *sffz*, and *f*.

119 *tr* *rit.* *ppp*

Musical score for measures 119-122. The B♭ Clarinet part (top) has a trill and a ritardando. The Piano part (bottom) has sustained chords and a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ppp*.

Clarinet in B \flat

IBARAYARAB

Ecuadorian Yaravi - 1996

Willams Panchi C.

Lento $\text{♩} = 47$

mf *f* *p*

6 $\text{♩} = 47$
4 *mf*

12 *tr* *f* **A**

16 *p*

B *cresc.* *f*

25 *p*

C *p* *mf*

30 *p* *mf*

38 *p*

44 *mf* *rit.* *f* **D** Allegro ♩=150 *mf*

50 *f* 3 3

55 3 3 3 3

61 **E** *f*

66 *f*

71 **F** Lento ♩=47 *mf* Allegro ♩=150 *p* *p*

87 *f*

92

98

104

Lento
♩. = 47 3

112

mf *f*

117

tr *tr* *rit.*
ppp

2.2.4. EL MOLINO Y EL MAÍZ, Sanjuanito. Compositor: Wilson Haro.

a Análisis.

Es un sanjuanito que se expone en frases cuadradas de temas poli-modales, con poli-acordes (acordes en cuartas y otras modificaciones) y temas y acordes tradicionales en tonal funcional (es decir son melodías iguales superpuestas).

La forma de esta obra es un periodo con repetición: A+A¹; con introducción y pequeña coda. Tonalidad principal - re menor, en compás de 2/4

Introducción – 9 compases (ver compases 1 – 9 en la partitura) – es el modelo rítmico de toda la obra. Armónicamente predomina los acordes con séptima, también utiliza acordes con cuartas (ver compas 2 y 6). Acorde de primer grado - tónica con séptima (t₇) – aparece en primer tiempo de la mayoría de compases de la introducción. Los últimos dos compases enlazan los acordes cromáticos (IV₃⁴-IVb₃⁴-III₃⁴ con 3b y 7b -II₃⁴ (melod) -Iib₃⁴ (con 4)) y terminan en función clásica (D₇ – t).

Período A (40 compases, ver comp. 10 – 40), contenida en 10 frases cuadrados de 4 o 8 compases, cada una: es un dialogo de secciones musicales cuya armonía son secciones tonales funcionales, contra secciones poli-tonales. Entrevista al Maestro Wilson Haro. Muy importante para cada período (A y A¹) – primera frase (en A ver compases 10 – 13 y en A¹ ver compases 50 – 57), sólo estas frases son diferentes en esta obra: si es primera vez, en A, esta frase escrita en tonalidad principal de Re menor y tiene 4 compases; contrario, en A¹, esta misma frase escrita en tonalidad de sol menor, tonalidad de subdominante, y tiene 8 compases – esta es la única diferencia de períodos A y A¹, y solamente esto contrasta en esta forma; todas las otras frases son iguales en los períodos A y A¹.

Armónicamente, tenemos cosas muy interesantes: acordes en cuartas (ver compases: 13, 17, 27, 31, 38 y 41) y cadenas de acordes en cuartas (ver compases: 34-37 y 42-45). También tenemos aquí acordes de quintas aumentadas y disminuidas (ver compases 13, 21 y 39); también tenemos acordes con de novena, sexta bemol, sexta aumentada y algunas otras modificaciones. Finaliza la obra con una pequeña coda de 4 compases (ver compases 82-85) contraída sobre acordes cromáticos y terminan en función clásica (D₉ – t).

b. Partitura.

EL MOLINO Y EL MAIZ

San Juanito
(para clarinete Bb y piano)

Wilson Orlando Haro Lopez

Allegro
♩ = 102

Clarinet in B \flat

Piano

6 *rit.* *a tempo*

B \flat Cl

Pno.

11

The musical score is written for Clarinet in B \flat and Piano. It begins with a tempo marking of **Allegro** and a metronome marking of $\text{♩} = 102$. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part starts with a forte (**f**) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The clarinet part enters at measure 6 with a forte (**f**) dynamic. The score includes a *rit.* (ritardando) section followed by a return to *a tempo*. Dynamic markings include **f**, **mf**, and **f**. Measure numbers 6 and 11 are indicated at the start of their respective systems.

15

B \flat Cl

Pno.

f

Detailed description: This system covers measures 15 to 18. The Bb Clarinet part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The Piano part (bottom two staves) has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. A forte (*f*) dynamic marking is present in the piano part at measure 18.

19

B \flat Cl

Pno.

p *mf*

p

Detailed description: This system covers measures 19 to 23. The Bb Clarinet part (top staff) has rests in measures 19 and 20, followed by a melodic line starting in measure 21. The Piano part (bottom two staves) continues with accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) markings.

24

B \flat Cl

Pno.

mp

mp

Detailed description: This system covers measures 24 to 27. The Bb Clarinet part (top staff) has a melodic line with eighth-note patterns. The Piano part (bottom two staves) has a steady accompaniment. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is used throughout.

29

B \flat Cl

Pno.

33

B \flat Cl

Pno.

ff *p* *dim.*

ff

37

B \flat Cl

Pno.

p

Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.) for the piece "EL MOLINO Y EL MAIZ". The score is divided into three systems, each containing two staves.

System 1 (Measures 41-43):
Measures 41-43: B♭ Cl. and Pno. play a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano).
Measures 44-46: B♭ Cl. and Pno. play a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

System 2 (Measures 44-46):
Measures 44-46: B♭ Cl. and Pno. play a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

System 3 (Measures 47-49):
Measures 47-49: B♭ Cl. and Pno. play a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).
Measures 50-52: B♭ Cl. and Pno. play a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

EL MOLINO Y EL MAIZ

5

51

B♭ Cl

Pno.

pp

57

B♭ Cl

Pno.

f

62

B♭ Cl

Pno.

f

p

66

B \flat Cl

mp

Pno.

mp

71

B \flat Cl

ff *p* *dim.*

Pno.

ff

75

B \flat Cl

Pno.

EL MOLINO Y EL MAIZ

78

B \flat Cl

mf

ff

Pno.

mf

ff

82

B \flat Cl

82

Pno.

EL MOLINO Y EL MAIZ

San Juanito
(para clarinete Bb y piano)

Clarinet in B \flat

Wilson Orlando Haro Lopez

Allegro $\text{♩} = 102$

3 3 *rit.* *a tempo*

f 6 *mf*

11 *f*

17 *p* *mf*

26 *mp*

32 *ff* *p* *dim.*

37 *p* 4

44 *mf*

50 *mp*

58 *f* *p* **3**

66 *mp*

72 *ff* *p* *dim.*

77 *mf* *ff*

82

Detailed description: This musical score is for the piece 'EL MOLINO Y EL MAIZ'. It consists of five staves of music in G major. The first staff (measures 58-65) begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. It concludes with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff (measures 66-71) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and continues the eighth-note pattern with slurs and accents. The third staff (measures 72-76) features a dynamic range from fortissimo (*ff*) to piano (*p*) and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth staff (measures 77-81) shows dynamics of mezzo-forte (*mf*) and fortissimo (*ff*). The fifth staff (measures 82) concludes the piece with a final cadence.

2.2.5.1 CAMINO A PILCHIBUELA, Albazo. Compositor: Wilson Haro.

Versión para Clarinete y Piano escrito en frases cuadradas, con un desplazamiento del acento del sexto tiempo al primero, por lo general llevando al albazo tradicional a un confrontamiento con el extinguido género de la rondeña, además a diferencia del albazo tradicional que es muy alegre, el tempo de este tema musical es bastante moderado (andante).

a. Análisis.

La forma de esta obra es de 4 PERIODOS, con INTRODUCCION y COCA. También podemos decir que es una variante de la forma vocal – forma de 4 estrofas. Esquema: INTR. (4 partes) – A (1ra estrofa) – A₁ (2da estrofa) – A₂ (3ra estrofa) – INTR (2 partes) – A₃ (4ta estrofa) – CODA (2 partes). Tonalidad principal Re menor, compas 6/8. Tempo Andante.

INTRODUCCION – 20 compases (ver compases 1-20 en la partitura) construida de 4 partes. 1ra parte – In₁ – 6 compases (ver compases 1-6), esta sección está a cargo del piano. Rítmica y armónicamente tiene elementos del jazz (sincopas y 7-acordes, 7/4-acordes). La segunda parte – In₂ – 4 compases (ver compases 7-10): en las partes de clarinete piano tenemos 4 figuras rítmicas similares, en estilo propio del albazo. La tercera parte – In₃ – 6 compases (ver compases 11-16): aquí tenemos en las partes de clarinete y piano, 3 fórmulas rítmicas de 2 compases c/u similares, con una variante de acordes en la parte de piano (comparar compases 11-12 y 13-14 en la parte de piano). La cuarta parte - In₄ – 4 compases (ver compases 17-20), aquí tenemos en las partes del piano, 2 fórmulas rítmicas de 2 compases c/u similares.

Parte A (1ra estrofa) – 12 compases (ver compases 21-32), en su estructura es un periodo de 3 frases (a + b + b, donde b se repite); esquema: a (4 compases) + ||: b :|| (8 compases). En carácter de esta melodía es melancólico y agitado, cada frase está construida de 3 pequeños motivos en contratiempo, la dirección melódica de la primera frase (a) esta en dirección ascendente, seguido de 2 frases (b) que están en dirección descendente, es como las olas del mar. Armónicamente la primera frase está en tonalidad de Re menor y los primeros compases de las siguientes frases están en tonalidad de VI grado – Si bemol mayor y terminan en la tonalidad principal – Re menor.

A₁ (estrofa 2) - 12 compases – (ver compases 43-44), esta sección es similar a la primera estrofa A, con la diferencia de las primeras frases (a): en la parte de piano tenemos el tema de la primera frase en octava alta y en la parte del clarinete tenemos contrapunto en escala ascendente (comparar compases 21.24 y 33-36).

A₂ (estrofa 3) – 20 compases (ver compases 45-56), en su estructura es también un periodo de 3 frases (a +b +b₁, donde “b” y “b₁” son similares a “b” de los periodos A y A₁). Esquema: ||: a (4 comp) + b (4 comp) :|| + b₁ – transpuesto a Do menor (4 comp). Las frases a y b en esta sección están a cargo del piano. Melódicamente la frase a es el desarrollo de la frase a de los periodos anteriores A y A₁: escrita en octavas en registro agudo y rítmicamente construida en una línea de corcheas en dirección ascendente. La frase b rítmica y melódicamente es similar a “b” de los periodos A y A₁ a cargo del piano. La frase b₁ a cargo del piano y del clarinete. Causa un efecto interesante por estar escrito un tono más abajo – en tonalidad de Do menor – el efecto que se crea es un juego de colores como en la pintura. La factura de esta frase tiene un carácter de tutty de orquesta: el clarinete y el piano tocan a la misma melodía a la vez.

INTRODUCCION (variante) – 12 compases (ver compases 57-68), en su estructura esta construida de 2 partes: la primera parte es la repetición de la 3ra frase de la primera INTR (comparar compases 11-14 y 57 -60). La segunda parte de esta INTR desarrolla motivos de la tercera frase de la primera INTR (In₃) y de la parte A (1ra estrofa). Armónicamente la segunda parte aquí tiene también un juego de “tonalidades”: Sol menor-Re menor.

A₃ (4ta estrofa) – 8 compases (ver compases 69-76), en su estructura es un periodo de 2 frases similares a la frase b de la parte A (1ra estrofa): b (4 comp) + b₁ (4 comp). La primera frase de esta sección está a cargo del piano y la 2da frase de esta sección es una copia de la frase b de la parte A.

De este lugar, la obra se repite al comienzo y para finalizar tenemos la CODA que está construida de 2 partes: la primera se repite 2 frases (b) de la parte A y la segunda repite la segunda frase de la primera INTR. Concluye la obra con un movimiento contrario entre el clarinete y el piano.

b. Partitura.

CAMINO A PILCHIBUELA (albazo)

Wilson Orlando Haro Lopez

Andante
♩ = 85

The score is written for Clarinet in Bb and Piano. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of quarter note = 85. The music is in 3/4 time. The piano part features a complex harmonic texture with many chords and some melodic lines. The clarinet part has several rests in the first system, followed by a melodic line in the second system. The score is divided into systems, with measures 5, 10, and 15 marked. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Clarinet in B \flat

Piano

B \flat Cl.

Pno.

B \flat Cl.

Pno.

mf

mf

p *mf*

p

The musical score consists of three systems, each with a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated at the start of each system. The piano part features complex textures with chords and moving lines in both hands, often marked with accents (>) and dynamic markings. The B♭ Clarinet part has melodic lines with some rests and dynamic markings.

System 1 (Measures 15-19):
B♭ Cl. starts at measure 15 with a melodic line. Pno. starts at measure 15 with chords and moving lines. Dynamic marking *mf* is present in the piano part.

System 2 (Measures 20-24):
B♭ Cl. starts at measure 20 with a melodic line. Pno. starts at measure 20 with chords and moving lines. Dynamic markings *p* and *f* are present in the piano part.

System 3 (Measures 25-29):
B♭ Cl. starts at measure 25 with a melodic line. Pno. starts at measure 25 with chords and moving lines. Dynamic marking *mf* is present in the piano part.

CAMINO A PILCHIBUELA

29

B♭ Cl.

Pno.

33

B♭ Cl.

Pno.

37

B♭ Cl.

Pno.

p

mf

mf

Detailed description: This page of a musical score is titled 'CAMINO A PILCHIBUELA' and is page 3. It contains three systems of music for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The first system covers measures 29-32, the second covers measures 33-36, and the third covers measures 37-39. The B♭ Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Piano part is written in a grand staff with a key signature of one flat (Bb). Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The score features various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

41

B♭ Cl.

Pno.

p

45

B♭ Cl.

Pno.

f *ff*

49

B♭ Cl.

Pno.

mf

53

B♭ Cl.

Pno.

f *ff*

57

B♭ Cl.

Pno.

mf

61

B♭ Cl.

Pno.

mf

Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.) for the piece "CAMINO A PILCHIBUELA". The score is divided into three systems, each containing two staves.

System 1 (Measures 65-69):
The B♭ Cl. staff begins at measure 65 with a melody marked *mf*. The piano accompaniment also starts at measure 65, with the right hand marked *mf* and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The system concludes at measure 69 with a *mp* dynamic marking in the B♭ Cl. staff.

System 2 (Measures 70-73):
The B♭ Cl. staff begins at measure 70 with a melodic line. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The system concludes at measure 73.

System 3 (Measures 74-77):
The B♭ Cl. staff begins at measure 74 with a melodic line. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The system concludes at measure 77 with a *mf* dynamic marking in the piano accompaniment.

CAMINO A PILCHIBUELA

78

B♭ Cl.

Pno.

f

82

B♭ Cl.

Pno.

f

86

B♭ Cl.

Pno.

f

90

B \flat Cl.

Pno.

p *f*

95

B \flat Cl.

Pno.

rit.

rit.

CAMINO A PILCHIBUELA (albazo)

Clarinet in B \flat

Wilson Orlando Haro Lopez

Andante
♩. = 85

6 *mf* *p* *mf*

12 *mf* *f* 4

21 *mf* *f*

26 *mf* *f*

32 *p* *mf* *mf*

38 *p* *mf*

44 16 *p* *mf*

64 *mf* *mp*

CAMINO A PILCHIBUELA

Musical score for 'CAMINO A PILCHIBUELA' in G major, 2/4 time. The score consists of five staves of music. Measure 70 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 75 includes a measure rest for four measures, followed by a forte (*f*) dynamic. Measure 84 features a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. Measure 89 includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. Measure 95 begins with a *rit.* (ritardando) marking and ends with a double bar line.

2.2.6. MOSAICO: LA MANZANITA / VIVA LA COMADRE. Compositores: Mesías Carrera /

Atrib. Manuel Mantilla Cerón.

a. Análisis.

Forma – binaria, tenemos dos temas diferentes en su estilo (primera parte A – es un tema basado en estilo Chilena y la segunda parte B – basado en un tema al estilo de Aire Típico); cada una de estas partes tiene en su estructura la fórmula: estrofa + coro, con elementos de variaciones en su desarrollo. Esquema: A (a – a₁) – (b – b₁) – (a) – (b₂) – (||: a₂ :||) – (2 compases de modulación) + B (a – a₁) – (b – b₁ - b₂) – (||: a₁ variante :||) – (c) – (b variante) – (c₁ variante). La tonalidad principal: primera parte - Re menor, segunda parte - Mi menor. En compás de 3/4.

Primera parte A – 66 compases (ver compases 1-66 en la partitura).

Tema principal (estrofa 1) 16 compases (ver compases 1-16), en su estructura tiene 2 períodos cuadrados – a (8 compases) + a₁ (8 compases). Esta melodía se presenta en dialogo entre el clarinete y el piano, tiene un carácter ligero, liviano que insita a bailar; su estructura de intervalos es simple: intervalos de segunda, tercera y cuarta. Rítmicamente es también simple: cada motivo se inicia con corcheas que al final se enlaza con una síncopa, este aspecto es típico de la música popularailable latinoamericana, al igual que es importante en la música popular europea (por ej.: Minueto, Mazurca, Zardas etc.). Armónicamente es también fácil: la melodía se basa en dos funciones armónicas principales – t y D (por ej.: t – t₆ – t₄⁶ – t – D – D₅⁶ – D₃⁴ – D₇ – t, ver compases 13 - 16).

Segundo tema (coro 1) 16 compases (ver compases 17-32 en la), en su estructura, en la estrofa 1, también tiene dos períodos cuadrados – b (8 compases) + b₁ (8 compases), En ésta sección la melodía se desarrolla: el clarinete en registro agudo y la parte de piano tiene elementos polifónicos como el contrapunto en registro alto y registro bajo (ver compases 17-24). El segundo período (b₁) se presenta al igual que en la estrofa 1, en dialogo entre el clarinete y el piano. Armónicamente esta sección tiene 2 funciones: t – D; pero aquí la función de dominante presenta los acordes de III grado (por ej.: t – t₃⁴ – D – III – III_{con 4} – III₆ – t etc., ver compases 17-20).

Estrofa 2, (a_2) - 8 compases (ver compases 33-40), en su estructura este tema es un período cuadrado; armónicamente, rítmicamente y melódicamente, este período es similar al segundo período del tema principal (a_1 , ver compases 9-16) (comparar compases 9-16 / a_1 / y 33-40 / a_2 /).

Coro 2 (b_2) – 8 compases (ver compases 41-48). Este tema es una variante del tema b del Coro 1 (ver compases 17-24). En la melodía, al contrario del tema b del Coro 1, el tema de esta sección tiene otra estructura interválica, es decir es más compacto. En contraste con el tema b del Coro 1, aquí tenemos otra tonalidad – Si bemol mayor. Armónicamente no hay diferencia con los temas anteriores – también aquí tenemos 2 funciones principales T – D.

Estrofa 3 (a_3) 16 compases (ver compases 49-64), en su estructura tiene 2 períodos cuadrados similares – a_3 (8 compases) + a_4 (8 compases): Melódicamente, armónicamente y rítmicamente esta estrofa es similar a la primera estrofa ($a + a_1$ comparar compases 1-16 y 49-64). Seguido de esto tenemos un pequeño puente de dos compases (ver compases 65-66) cuya función es de modulación hacia la II parte de la obra.

Segunda parte B – 51 compases (ver compases 67-117); tonalidad principal Mi menor, compas 3/4.

Primer tema A 10 compases (ver compases 67-77), en su estructura es un período de dos frases: a (4 compases) + a_1 (10 compases). Su estilo es de Aire típico, muy propio de la música andina ecuatoriana. La melodía tiene carácter de danza, con elementos de la música vocal, la estructura de la forma de esta sección tiene elementos polifónicos; la melodía lleva el clarinete y el contrapunto bajo esta en la parte de piano, es como el estilo de invención a 2 voces.

Tema B 12 compases (ver compases 77-89), en su estructura es período de 3 frases: b (4 compases) + b_1 (4 compases) + b_2 (4 compases). La melodía del clarinete se repite 3 veces, la parte de piano desarrolla el estilo polifónico expuesto en la sección anterior, tema A. pero aquí tenemos una factura de 3 voces diferentes (como en invención o fuga).

En estos 2 temas: A y B, el compositor utiliza elementos de la técnica de composición polifónica que influye en el desarrollo de esta obra y para destacar el contraste entre las 2 partes – Chilena y Aire Típico.

Tema A₁ - 8 compases (ver compases 89-96), en su estructura es un periodo cuadrado de 2 frases similares: a₁ (4 compases) + a₁ (4 compases). Esta sección es una variante del tema A en diferente altura y variaciones rítmicas, en la parte de piano en esta sección, se utiliza factura de acordes más clara. La armonía está basada en función subdominante (aquí se destaca la presencia de acordes de la tonalidad La menor y Do mayor).

Tema C – 8 compases (ver compases 97-104), en su estructura es un periodo cuadrado de 2 frases: c₁ (4 compases) + c₂ (4 compases). Esta sección está a cargo del piano y en su función es también el desarrollo de los temas principales, que rítmicamente están en estilo propio de Aire Típico (ritmo alternado de 3 contra 2), expuesto en la mano izquierda del piano. Armónicamente en esta parte se fija la tonalidad principal – Mi menor, al final de cada frase tenemos el acorde de tónica pura (estado fundamental).

Tema B₁ - 4 compases (ver compases 105-108), en su estructura es solamente un frase, variante de la primera frase Tema B. pero la parte de piano tiene un factura diferente que en el Tema B: es un fusión de elementos de dos estilos - Aire Típico y Pasillo.

Tema C₁ – 9 compases (ver compases 109-117), en su estructura es también un periodo de 2 frases similares: c₁ (4 compases) + c₁ (4 compases) + 1 compas de CODETTA. Entre los Tema C y C₁, la diferencia que se observa es que en C, toca solamente el piano y en C₁ tocan el piano y clarinete juntos el mismo tema a distancia de 2 octavas cuyo efecto sonoro de timbre; es como en la pintura el efecto de “perspectiva” o “aire”. Los últimos 5 acordes están en tónica / fundamental (CODETTA) son la conclusión de toda la obra.

b. Partitura.

MOSAICO MANZANITA y VIVA LA COMADRE

Manzanita Chilena de: Manuel Mesias Carrera
Viva la Comadre. Aire Tipico atribuido Manuel Mantilla Ceron

Arreglo: Wilson Haro L.

♩=165 (♩=172)

Clarinete Bb

Piano

5

5

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 2 -

The image displays a musical score for the piece "Manzanita. Viva la Comadre - 2 -". It is organized into three systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 10-14) features a vocal line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth notes and chords, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 15-19) shows the vocal line continuing with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment includes a section marked *mf* (mezzo-forte) and features a more complex rhythmic texture with sixteenth notes. The third system (measures 20-24) continues the vocal melody with quarter and eighth notes, while the piano accompaniment maintains a steady eighth-note bass line with chords. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth measure of the third system.

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 3 -

The image displays a musical score for three systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 25. The vocal line has rests for the first four measures, followed by a melodic phrase starting with a quarter note G4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamics include *f* (forte) in the vocal line and *f* in the piano accompaniment. The second system starts at measure 30. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes chords marked *mf* (mezzo-forte). The third system starts at measure 35. The vocal line has rests for the first two measures, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern and chords, with a dynamic marking of *f* in the piano accompaniment.

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 4 -

This musical score is for the piece "Manzanita. Viva la Comadre - 4 -". It is written for voice and piano. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 40, the second at measure 45, and the third at measure 50. The vocal line features a melody with eighth and quarter notes, often with slurs. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

40 *f*

40 *mf*

45 *mf*

45

50 *mf*

50

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 5 -

This musical score is for the fifth system of the piece 'Manzanita. Viva la Comadre'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 55. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass line, with chords in the treble. The second system starts at measure 60. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system starts at measure 65 and includes dynamic markings: a forte (*f*) marking in the vocal line and a mezzo-forte (*mf*) marking in the piano accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat signs.

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 6 -

71

Musical notation for measures 71-75. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes with slurs. The piano accompaniment is in bass clef and consists of a steady eighth-note bass line.

76

Musical notation for measures 76-79. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a half note with a dynamic marking of *f* (forte). The piano accompaniment starts with a quarter rest, followed by a half note with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte), and then continues with a more active eighth-note accompaniment.

80

Musical notation for measures 80-83. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a half note, and then continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment is more active, featuring eighth-note patterns in both hands.

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 7 -

84

Musical score for measures 84-87. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

88

f

Musical score for measures 88-91. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

92

Musical score for measures 92-95. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 8 -

96

96

mf

This system covers measures 96 to 99. The vocal line begins at measure 96 with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. A dynamic marking of *mf* is placed above the piano part at measure 97. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some chords and melodic lines in both hands.

100

100

This system covers measures 100 to 103. The vocal line is mostly silent, with a few notes appearing in measure 103. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring chords and melodic lines in both hands.

104

104

f

104

mf

This system covers measures 104 to 107. The vocal line begins at measure 104 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A dynamic marking of *f* is placed below the vocal line at measure 104. The piano accompaniment starts at measure 104 with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. A dynamic marking of *mf* is placed above the piano part at measure 105. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some chords and melodic lines in both hands.

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 9 -

108

Musical score for measures 108-111. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line features a melody with eighth and quarter notes, including rests. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line with eighth and quarter notes in the left hand.

112

Musical score for measures 112-115. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line continues the melody from the previous system. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note patterns and a steady bass line.

116

Musical score for measures 116-119. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has a short melodic phrase with accents. The piano accompaniment features a rhythmic pattern with accents in both hands, including a sixteenth-note run in the right hand.

MOSAICO MANZANITA y VIVA LA COMADRE

Clarinete
Bb

Manzanita Chilena de: Manuel Mesias Carrera
Viva la Comadre. Aire Tipico atribuido Manuel Mantilla Ceron

Arreglo: Wilson Haro L.

$\text{♩} = 165$ ($\text{♩} = 172$)

f

9 *f* *f*

18

24 *f*

33 *f* *f*

42

48 *mf*

54 *mf*

MANZANITA. VIVA LA COMADRE - 2 -

61

67

73

79

85

91

97

109

114

2.2.7. LA MELCOCHA, Pasillo. Compositor: Wilson Haro.

a. Análisis.

Forma Ternaria compuesta con elementos de forma Variaciones, donde cada parte es un nuevo tema, pero todos estos temas melódicamente cercanos entre sí. Tonalidad principal Do mayor. Compas 3/4.

Esquema: INTRODUCCIÓN (1 compás) + ||: A || + ||: B + C :|| + CODA

INTRODUCCIÓN solamente 1 compás - 3 acordes de T perfecta fundamental.

A – 1ra PARTE – 19 compases (ver compases 2-20 en la partitura), en su estructura es una forma binaria simple que se repite.

Esquema: ||: a (8 compases, periodo cuadrado de 2 frases 4 +4) + b (10 compases, período asimétrico de 2 frases – 4 + 6) :||. La melodía a cargo del clarinete tiene un carácter alegre y dinámico, en su estructura esta melodía es totalmente instrumental con un “juego” de intervalos abiertos, de considerable dificultad técnica. Rítmicamente y armónicamente la parte de piano no lleva elementos tradicionales del pasillo, sino que expone formulas rítmicas y armónicas del estilo Jazz–Rock. La 2da frase (“b”) en su desarrollo armónico tiene modulaciones que realimentan la presencia de elementos de Jazz-Rock. ($D_7 \rightarrow IV - DD_7^9 \rightarrow D_7 - S - II - VII^{des}_7 \rightarrow III^{con2\#} - III_{||} - II - D - T$).

B – 2da PARTE – 24 compases (ver compases 21-44), en su estructura es un período de 3 frases con elementos de variaciones.

Esquema: ||: a (8 compases - 2+2+2+2) + a₁ (8 compases - 2+2+2+2) :|| + a² (8 compases – 2+3+3). La melodía a cargo del clarinete en esta parte es de carácter vocal, con figuras rítmicas instrumentales. Este tema está más cercano a estilo tradicional del Pasillo. La estructura de este tema de esta sección esta construida con una secuencia de 3 eslabones de 2 compases cada uno, la factura de esta sección tiene elementos de estilo polifónico – melodía en la parte del clarinete y contrapunto en la parte de piano. Armónicamente, aquí la estructura de las funciones es igual que en la 1ra parte de la parte A. En la segunda frase (“a₁”) la melodía está a cargo del piano en contrapunto en la parte del clarinete. En la parte de piano se presenta el ritmo auténtico del pasillo. Las funciones armónicas de esta frase

son similares a las de la frase “a”. La 3ra frase (“a₂”) es una variante de la 1ra frase, la parte del clarinete es igual a la de la 1ra frase y en la parte del piano presenta un desarrollo contrapuntístico similar a la 1ra frase. Las funciones armónicas de esta frase son similares a las de las frases “a” y “a₁”.

C – 3ra PARTE – 35 compases (ver compases 45-79), en su estructura es un período de 4 frases con elementos de variaciones.

Esquema: a (8 compases - 2+2+2+2) + a₁ 10 compases - 2+2+2+4) + a (8 compases - 2+2+2+2) + a² (compases – 2+2+2+3). La 1ra frase (“a”) en su carácter tiene claramente el aire de pasillo. En su estructura esta construida como una secuencia 3 eslabones de 2 compases cada uno. Los primeros 6 compases a cargo del piano y los 2 últimos en tutty con el clarinete con figuraciones de semicorcheas agrupadas de 6 en 6 y de 4 en 4 al estilo instrumental. Existe también un contraste: “pregunta” como una secuencia a cargo del piano y “respuesta” en tutty por los dos instrumentos con apoyo de una cadena de acordes que descienden cromáticamente. La estructura de las demás frases son similares – la “pregunta” es común, pero la respuesta diferente en todas ellas. Las funciones armónicas de todas las frases son similares. Las partes B y C se repiten.

CODA – 5 compases (ver compases 82-86) construida con elementos de “respuestas” anteriores en la parte del clarinete y con acordes “corales” en la parte de piano. La armonía de esta parte tiene una cadena de acordes alterados: T – VI^b – III – III^{3#} - I[#] (= enarm. II^b) – T. En la CODA se utilizan elementos de estilo impresionista tanto en lo melódico como en lo armónico.

b. Partitura.

LA MELCOCHA

Pasillo imbabureno (vercion p-no y clarinete Bb)

Wilson Orlando Haro Lopez

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 108. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 5, 8) at the beginning of the first staff.

- System 1 (Measures 1-4):** Clarinet in Bb starts with a *mf* dynamic. Piano accompaniment starts with *mf* and changes to *p* in measure 3.
- System 2 (Measures 5-8):** Clarinet in Bb continues. Piano accompaniment starts with *f* and changes to *mp* in measure 6.
- System 3 (Measures 8-11):** Clarinet in Bb continues. Piano accompaniment starts with *f* and changes to *mp* in measure 9.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*mf*, *p*, *f*, *mp*).

Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems of music.

System 1 (Measures 11-13): The B♭ Cl. part begins with a melodic line starting on G4. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

System 2 (Measures 14-17): The B♭ Cl. part has a rest in measure 14, followed by a melodic line starting on G4 in measure 15. The Piano accompaniment continues with chords and eighth-note patterns. Dynamics include *f* (forte).

System 3 (Measures 18-21): The B♭ Cl. part has a rest in measure 18, followed by a melodic line starting on G4 in measure 19. The Piano accompaniment continues with chords and eighth-note patterns. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). A repeat sign with a first ending bracket is present in measure 20, and a second ending bracket is in measure 21.

LA MELCOCHA

3

22

B \flat Cl

Pno.

24

B \flat Cl

Pno.

mf

26

B \flat Cl

Pno.

f

B \flat Cl *mp*

Pno.

B \flat Cl *f*

Pno.

B \flat Cl **C**

Pno. *mp*

LA MELCOCHA

40

B \flat Cl

Pno.

42

B \flat Cl

Pno.

mf

D

B \flat Cl

Pno.

mf

45

49

B♭ Cl

Pno.

mf

52

B♭ Cl

Pno.

mf

55

B♭ Cl

Pno.

59

B♭ Cl. *mf*

Pno. *mf*

63

B♭ Cl. **D1**

Pno. *mf*

67

B♭ Cl. *mf*

Pno. *mf*

70

B♭ Cl

Pno.

mp

73

B♭ Cl

Pno.

77

B♭ Cl

Pno.

LA MELCOCHA

9

The musical score consists of two staves. The upper staff is for B♭ Clarinet (B♭ Cl) and the lower staff is for Piano (Pno.). Both staves begin with a dynamic marking of *81* and a fermata over the first measure. The B♭ Cl part features a melodic line with eighth-note runs and a final measure with a fermata. The Pno. part provides harmonic support with chords and a bass line. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a final chord in the piano part.

LA MELCOCHA

Pasillo imbabureno (version p-no y clarinete Bb)

Wilson Orlando Haro Lopez

$\text{♩} = 108$

A

mf

6

11

16

B C

f *mf*

22

26

mp

32

f

C

41

D 6

mf

54

mf

D1 6

mf

72

82

rit.

2.2.8. *EL MÚSICO ALEGRE, Pasacalle. Compositor: Luciano Carrera G.*

Arreglo: Wilson Haro.

a. *Análisis.*

Forma Binaria compuesta: A + B (donde cada de 2 partes está construida en forma Binaria simple) con INTRODUCCIONES similares en cada parte. Tonalidad principal Sol menor. Compás 2/4. Tempo Allegro.

A, 1ra PARTE – 26 compases (ver compases 1-26 en la partitura). En su estructura es una forma Binaria simple con Introducción.

Esquema: ||: INTRODUCCIÓN: || + ||: a :|| + ||: b :||.

INTRO – 7 compases (ver compases 1-8), es un periodo asimétrico de 2 frases: 4+3. El carácter en esta parte es alegre, construida en base a la escala cromática de factura instrumental. Armónicamente tiene 2 funciones principales: t – D – t.

Tema “a” – 8 compases (ver compases 9-17), es un periodo cuadrado de 2 frases: 4 + 4. El carácter es similar al de la Introducción. La melodía en su estructura rítmica tiene en su inicio una sincopa seguido de una parte de una escala descendente. Este ritmo es típico del estilo de baile europeo de la época Romántica (por ej. Polka, Charadas). La parte de piano tiene un contrapunto respecto a la melodía del clarinete. Armónicamente es similar a Introducción.

Tema “b” – 8 compases (ver compases 18-26) es un periodo cuadrado de 2 frases: 4 + 4. Este tema rítmicamente tiene un contraste con el tema anterior (“a”); en su inicio tiene una fórmula: corchea – tresillo – 2 corcheas seguido de un fragmento de una escala descendente. Aquí también tenemos una variante de formulas rítmicas propias del baile europeo, por ejemplo Pilonáis. En su estructura este tema construido en dialogo: el primer motivo expuesto por el clarinete es imitado por el piano. Armónicamente aquí tenemos modulación directa a Si bemol mayor (1er motivo) y regresa a la tonalidad principal (segundo motivo).

B, 2da PARTE –31 compases (ver compases 27-39). En su estructura es una forma Binaria simple con Introducción similar a la 1ra PARTE (“A”).

Esquema: ||: INTRODUCCIÓN: || + a + ||: b :||.

INTRO – 7 compases (ver compases 27.34), es un periodo asimétrico de 2 frases: 4+3. Este fragmento es idéntico a la 1ra INTRO.

Tema “a” –14 compases (ver compases 35-48), es un periodo asimétrico de 4 frases: 4 + 4 + 3 + 3. Aquí tenemos un cambio de modo y tonalidad (Sol-mayor). La melodía en su estructura tiene un desarrollo en dirección ascendente con elementos de variaciones. Este tema construido también en dialogo: los primeros motivos expuestos por el clarinete son imitados por el piano. Armónicamente aquí tenemos un desarrollo: modulaciones a diferentes tonalidades.

Tema “b” – 8 compases (ver compases 49-57) es un periodo cuadrado de 2 frases: 4 + 4. Este tema es una variante del tema “b” de la 1ra PARTE. Estas partes: A y B se repiten 2 veces y concluye en 2 acordes: D – T.

b. Partitura.

EL MUSICO ALEGRE

Pasacalle de Luciano Carrera , 1974

Allegro
♩ = 120

Arreglo: Wilson Haro L.

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-4) features a Clarinet Bb and Piano. The Clarinet Bb part begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. It starts with a forte (*f*) dynamic and a melodic line of eighth notes. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and a bass line. The second system (measures 5-8) continues the Clarinet Bb and Piano parts. The Clarinet Bb part has a first ending bracket labeled 'I' at the end. The Piano part continues with its accompaniment. The third system (measures 9-11) shows the Clarinet Bb part with a second ending bracket labeled 'II' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part continues with its accompaniment, including a triplet of eighth notes in measure 11.

EL MUSICO ALEGRE

Cl. Bb

Pno.

12

5

Cl. Bb

Pno.

16

I II

f

3 3

Pno.

16

I II

mf

Cl. Bb

Pno.

20

20

f

3 3

The musical score is arranged in three systems, each featuring a Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Piano (Pno.) parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes first and second endings (I and II) for both instruments in each system. The first system (measures 24-27) features a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 28-31) continues the piece. The third system (measures 32-35) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part in the third system includes a *mf* dynamic marking.

36

Cl. Bb

Pno.

40

Cl. Bb

Pno.

f

44

Cl. Bb

Pno.

pp

48

Cl. Bb

f

Pno.

mf

52

Cl. Bb

Pno.

56

Cl. Bb

I II D.C. al Coda Θ //CODA

Pno.

I II D.C. al Coda Θ //CODA

EL MUSICO ALEGRE
Pasacalle de Luciano Carrera , 1974

Arreglo: Wilson Haro L.

Cl. Bb

f

5 *mf*

13 *f*

19 *f*

27

41 *f*

48 *pp* *f*

59 *Φ* *Φ* CODA

D.C. al Coda

2.2.9. EL ESPANTA PÁJAROS, Pasillo. Compositor: Gerardo Guevara.

a. Análisis.

Forma vocal: estrofa + coro (A, estrofa + B, 1er coro + A, estrofa + C, 2do coro), que se repite; también podemos decir que es una forma binario con elementos de forma Variaciones (“poliforma”): A (tema) + B (1er episodio, o 2da parte) + A (tema) + C (2do episodio o 2do tema – nuevo tema), que se repite. Tonalidad principal Re menor; compás 3/4: tempo Moderato – Allegretto - Moderato

INTRODUCCIÓN – 4 compases (ver compases 1-4 en la partitura). Periodo cuadrado de 2 frases: a (2 compases) + a₁ (2 compases); tonalidad de re menor; tiempo Rubato. La melodía de la introducción tiene un carácter nostálgico, expresivo y un poco triste; en la parte de piano tenemos un acompañamiento al estilo de Balada. Armónicamente tenemos 3 funciones principales: t, s, D. En este fragmento se torna interesante la cadena de acordes principales que desembocan en acorde subdominante. Esquema: t – DD₇ - D₇ – t – DD₇ – s.

I PARTE – tema A (tema principal, o 1ra estrofa) – 8 compases (ver compases 5-12 en la partitura), periodo cuadrado de 2 frases similares: a (4 compases) + a₁ (4 compases); tonalidad de Re menor; tempo Moderato. El carácter de la melodía a cargo del clarinete, es nostálgico expresivo con un aire de tristeza, al estilo instrumental; construido como una secuencia descendente a distancia de un tono. El acompañamiento de piano se basa en el ritmo típico de pasillo con contrapunto (en mano derecha) a la melodía del clarinete. Armónicamente aquí se presentan las funciones principales: t – s – D. Esquíeme: s – t₆ – DD_{men} - D_{6/5} - t – s – t₆ - DD_{men} - D₇⁹ - t.

II PARTE – tema B (primer coro, o primer episodio), 16 compases (ver compases 13-28) – periodo cuadrado de 2 frases; tonalidad de Re menor; Tempo Allegretto. Esquema: a – (8 compases – 1er motivo, 4 compases + 2do motivo, 4 compases) + b (8 compases – 1er motivo, 4 compases + 2do motivo, 4 compases). La melodía de este fragmento en su carácter presenta un contraste con el tema anterior (tema A) – más alegre y más vivo; con la factura más instrumental que vocal. Su construcción se basa en pequeños motivos de las escalas en sentido ascendente y descendente. El acompañamiento de piano se basa en el ritmo típico del pasillo, como en las partes anteriores; armónicamente tenemos 3 funciones

principales: t – s – D – t, con modulaciones a través de la cadencia dominante. Esquema: s – D₇ → III – III – II₆ – DD – D₇ – D_{6/5} – D_{4/3} – t.

El a siguiente sección se presenta nuevamente I PARTE – tema A (tema principal o 1ra estrofa) – 8 compases (ver compases 29-36 en la partitura), periodo cuadrado de 2 frases similares. Esta sección es una réplica del 1er tema A de la I PARTE, pero con variantes de la factura de la parte de piano. Tonalidad de re menor; Tempo I – Moderato.

II PARTE – tema C (2do coro, o 2do episodio) – 8 compases (ver compases 37-44); tonalidad de Re menor; tiempo Moderato. Periodo de 2 frase similares – a +a₁. Esquema: a (4 compases) + a₁ (4 compases). En esta parte tenemos una nueva melodía. Esta melodía tiene el mismo carácter de la I PARTE y en su estructura también está construida como una secuencia, pero con dirección ascendente; rítmicamente melodía está construida como una variante del tema principal A de la 1ra PARTE. Armónicamente se conserva la cadena de los acordes que se presentan en las partes anteriores.

Para finaliza esta obra se utiliza una pequeña Codetta de 2 compases (ver compases 46-47). La factura de este fragmento en la parte de piano se presenta una línea ascendente construida de intervalos de segunda y termina en un acorde de tónica es estado fundamental.

b. Partitura.

EL ESPANTAPAJAROS

Pasillo
(para clarinete Bb y piano)

Gerardo Guevara Viteri (1955)
Arreglo: Leonardo Cardenas P.

Clarinet in B \flat

Rubato $\text{♩} = 72$

Piano

B \flat Cl.

cantabile
Moderato $\text{♩} = 80-82$

Pno.

B \flat Cl.

rit. Allegretto $\text{♩} = 146-152$

Pno.

15

B♭ Cl.

Pno.

mf

20

B♭ Cl.

Pno.

mf

26

B♭ Cl.

Pno.

rit.

Tempo II
♩=80-82 *cantabile*

mp

p

EL ESPANTAPAJAROS

31

B \flat Cl.

Pno.

36

B \flat Cl.

Pno.

accel.

42

B \flat Cl.

Pno.

a tempo

accel.

a tempo rit.

pp

EL ESPANTAPAJAROS

Pasillo
(para clarinete Bb y piano)

Gerardo Guevara Viteri (1955)

Arreglo: Leonardo Cardenas P.

Clarinet in B \flat

The musical score is written for Clarinet in B \flat and consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and dynamics.

Staff 1: Starts with a *Rubato* tempo, marked $\text{♩} = 72$. It features a triplet of eighth notes, followed by a half note, and another triplet. Dynamics include *f* and *mp*. The section ends with a *rit.* marking and a *cantabile* tempo change to *Moderato*, marked $\text{♩} = 80-82$.

Staff 2: Continues the *Moderato* tempo. It features a triplet of eighth notes and a half note. Dynamics include *f*.

Staff 3: Starts with a *rit.* marking, followed by an *Allegretto* tempo, marked $\text{♩} = 146-152$. Dynamics include *mf*.

Staff 4: Continues the *Allegretto* tempo.

Staff 5: Continues the *Allegretto* tempo. Dynamics include *rit.*.

Staff 6: Starts with a **Tempo II** marking, marked $\text{♩} = 80-82$ *cantabile*. Dynamics include *mp* and *rit.*.

Staff 7: Continues the *cantabile* tempo. Dynamics include *accel.*.

Staff 8: Continues the *cantabile* tempo. Dynamics include *a tempo*, *rit.*, and *pp*.

2.2.10. LA COQUETA, Rondeña. Compositor: Segundo Luis Moreno.

Arreglo: Wilson Haro.

a. Análisis.

Forma: Binaria compuesta con introducción y elementos de variaciones.

Esquema: INTRODUCCION₁ + 1 Parte, A (a+b+a₁) + INTRODUCCION₂ + 2 Parte, B (a+b+b₁+a₁+a₁)

Tonalidad principal Do Mayor – do menor. Compás 6/8. Tempo alegre.

INTRODUCCION₁ – 9 compases (ver compases 1-9 en la partitura) período de dos frases: a (4 compases) + b (5 compases). Su carácter es alegre, bailable, como el nombre de la obra lo indica coqueta y cantabile. Todo el tema a excepción del último compás está a cargo del piano solo, y en este compás entra el clarinete con una factura tutti con el piano. Rítmicamente utiliza emiolas en el bajo y en la mano derecha síncopas. Los siguientes dos compases son rítmicos y se realiza una modulación directa a do menor.

A, 1ra Parte – 20 compases (ver compases 10-29). Forma ternaria simple donde la tercera parte está recortada.

Esquema: a (8 compases: 4+4) + b (8 compases 4+4) + a₁ (4 compases, recortada);

Tonalidad: do menor.

El carácter de la melodía de esta parte está a cargo del clarinete, es bailable, cantabile pero con un color de melancolía debido al modo menor, la parte de piano al igual que en la introducción ejecuta emiolas y la articulación de algunos acordes están escritas en staccato para dar ligereza a la obra. En la parte “a” la melodía tiene características vocales, en la parte “b” la melodía tiene características de factura instrumental como arpeggios y la parte “a₁” tiene solo dos motivos de la parte “a”. Armónicamente la parte “a” tiene dos funciones principales: t-D; la parte “b” presenta un desarrollo armónico: D₇→s - DD→D₇; y la parte “a₁” es igual a la parte “a”.

INTRODUCCION₂ . 9 compases (ver compases 30-38) período de dos frases: a (4 compases) + b (5 compases). A diferencia de la INTRODUCCION₁, los dos últimos dos compases tenemos en la tonalidad Do Mayor.

B, 2da Parte – 20 compases (ver compases 39-58). En su estructura esta parte es un período compuesto de cuatro frases organizadas en posición de espejo. Tonalidad Do Mayor

Esquema: a (4 compases) + b (4 compases) + a₁ (4 compases) + a₁ (4 compases).

Esta parte mantiene el carácter de la Introducción y 1ra parte, en Do Mayor y sin melancolía, el tema es un desarrollo con elementos de variaciones.

Armónicamente comprime las funciones que se presentan en las partes anteriores.

Toda obra se repite dos veces.

La última Introducción₃ finaliza toda la obra (ver compases 59-66), en su estructura es igual que la 1ra Introducción₁, donde segunda frase tiene función de Codetta.

a. Partitura.

LA COQUETA

Rondena de: Segundo Luis Moreno

Allegro

♩. = 102

Vesion Piano / Clarinete: Wilson Haro L.

The musical score is arranged in three systems. The first system shows the Clarinet Bb (top staff) and Piano (bottom two staves). The Clarinet part begins with a whole rest, while the Piano part starts with a forte (*f*) chord. The second system continues the Piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and introduces the Clarinet Bb part, which begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system shows the Clarinet Bb part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the Piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is in 6/8 time and features a key signature of one sharp (F#).

LA COQUETA 2

Cl. Bb

14

Pno.

Cl. Bb

18

Pno.

p <

Cl. Bb

22

Pno.

ff *f*

p *ff*

LA COQUETA 3

Cl. Bb

26

Pno.

f

Cl. Bb

30

Pno.

Cl. Bb

35

Pno.

ff

mp

mf

LA COQUETA 4

Cl. Bb

Pno.

mf

Cl. Bb

Pno.

p

pp

Cl. Bb

Pno.

f

ff

f

LA COQUETA 5

Cl. Bb

52

mf

Pno.

Cl. Bb

57

Pno.

f

Cl. Bb

62

mf

Pno.

f

LA COQUETA

Rondena de: Segundo Luis Moreno

Vesion Piano / Clarinete: Wilson Haro L.

Allegro
♩. = 102

Cl. Bb

5

mf *mf*

10

16

p

22

ff *f*

28

8

mf

41

p

47

f *f*

53

mf

59

5

mf

2.2.11. ESTEFANIA, Pasillo. Compositor: Eduardo Florencia.

a. Análisis.

Forma Ternaria con Introducción y Coda, donde primera y segunda parte se repiten con elementos de variaciones. Tonalidad re menor. Compás $\frac{3}{4}$. Tempo Moderato – Vivo – Moderato.

Esquema: INTRODUCCION – A + B – (A₁ + B₁) + A + CODA.

INTRODUCCION – 24 compases (ver compases 1-24 en la partitura), período cuadrado de 2 frases.

Esquema: a (8 compases: 4 + 4) + b (16 compases: 4 + 12). El carácter toda la introducción es como un preludio. La melodía es un poco triste y cantáble. Su estilo se acerca al vals. La primera frase presenta elementos de improvisación a cargo del clarinete, luego el piano continúa en la segunda frase. Armónicamente presente tres funciones: s, D, y t.

A, 1ra Parte – 16 compases (ver compases 25-40), período cuadrado de 2 frases.

Esquema: a (8 compases: 4 + 4) + b (8 compases: 4 + 4).

La melodía es de carácter triste y cantáble, en su estilo evoca la Chanson francesa con elementos del Vals europeo. La segunda frase permuta el primer motivo a la octava y el segundo motivo es el mismo. La parte del piano tiene un acompañamiento típico del pasillo ecuatoriano. Armónicamente tenemos funciones principales: t – s – D con acordes alterados de otros grados (por ejemplo: II^b, dd⁴₇ o VII^{nat/5#}₉ etc.)

B, 2da Parte – 19 compases (ver compases 41-59), período asimétrico de 2 frases.

Esquema: a (8 compases: 4 + 4) + b (11 compases: 4 + 7). El tempo cambia a Vivo.

El carácter de la melodía del clarinete es contrastante en modo y tonalidad Fa Mayor. Es alegre cantáble, combinando motivos en legato con motivos staccato. En su estilo la melodía tiene elementos del Vals. El piano mantiene el acompañamiento del pasillo.

Luego se repiten las partes A y B con pequeñas variaciones en la parte A.

A₁, 1ra Parte, variante – 16 compases (ver compases 60-75), período cuadrado de 2 frases.

Esquema: a (8 compases: 4 + 4) + b (8 compases: 4 + 4).

En esta sección el piano lleva la melodía mientras el clarinete permanece acompañando con motivos propios del Vals. Armónicamente se mantiene el mismo esquema que el Tema “A”.

B, 2da Parte repetida – 19 compases (ver compases 76-94), período asimétrico de 2 frases.

Esquema: a (8 compases: 4 + 4) + b (11 compases: 4 + 7). El tempo cambia a Vivo.

Es sección es una copia textual de la parte “B”

A₃, 3ra Parte – 16 compases (ver compases 95-110), período cuadrado de 2 frases.

Esquema: a (8 compases: 4 + 4) + b (8 compases: 4 + 4).

Esta sección es una copia textual de Tema “A”.

CODA – 18 compases (ver compases: 111-128), período asimétrico de 2 frases.

Esquema: a (8 compases) + b (10 compases).

La coda utiliza el material melódico de la Introducción, construida como un diálogo de clarinete y piano, en la primera frase la melodía está a cargo del clarinete y la segunda a cargo del piano. Los últimos dos compases son un acorde de t Fundamental.

b. Partitura.

ESTEFANIA

Pasillo (version para clarinete y piano)

Eduardo Florencia

Moderato
♩ = 104

Clarinete Bb
(Notas reales)

mf molto espressivo *f*

Piano

mf molto espressivo *f*

9

Cl.

p

9

pno.

p

17

Cl.

17

pno.

8vb - - - - -

2

Con moto

ESTEFANIA - PASILLO

$\text{♩} = 116$

25

Cl. *f*

Pno. *f*

31

Cl. *più f*

Pno. *più f*

Vivo $\text{♩} = 144$

38

Cl. *poco rit...* *f*

Pno. *f*

ESTEFANIA - PASILLO

45

Cl.

Pno.

52

Cl.

Pno.

58

poco rit...

Con moto ♩ = 116

Cl.

p dolce

Pno.

p dolce

ESTEFANIA - PASILLO

65

Cl.

Pno.

65

mf

71

Cl.

Pno.

poco rit...

Vivo ♩ = 144

f

71

f

78

Cl.

Pno.

78

84

Cl.

Pno.

90

Cl.

Pno.

poco rit... **Con moto** ♩ = 116

f

97

Cl.

Pno.

ESTEFANIA - PASILLO

103 *poco rit...*

Cl. *rit. f*

Pno. *rit. f*

Moderato ♩ = 104

110 *mf*

Cl. *mf*

Pno. *mf*

119 *pp* *diminuendo e perdendosi*

Cl. *mp* *p* *8va*

Pno. *mf* *p* *pp* *diminuendo e perdendosi*

Compuesto en Febrero de 2010
Eduardo Florencia

ESTEFANIA

Pasillo (version para clarinete y piano)

Eduardo Florencia

Cl. Bb

Moderato ♩ = 104

mf *molto espressivo* *f*

8 *p* **Con moto** ♩ = 116 *f* 12

27 *più f*

35 *poco rit...* **Vivo** ♩ = 144 *f*

42

49

56 *poco rit...* **Con moto** ♩ = 116 *p dolce*

64 *f* **Vivo** ♩ = 144 8

ESTEFANIA - PASILLO

78

85

92 *poco rit...* **Con moto** ♩ = 116
f

100 *più f*

107 *poco rit...* **Moderato** ♩ = 104
mf

115 *mp*

123 *diminuendo e perdendosi*
p *pp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Estefania - Pasillo". The score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is divided into measures, with measure numbers 78, 85, 92, 100, 107, 115, and 123 marked at the beginning of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as *f* (forte), *più f* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are used throughout. Performance instructions include "poco rit..." (slightly ritardando), "Con moto" (with motion), "Moderato" (moderate), and "diminuendo e perdendosi" (diminishing and fading). A tempo marking of ♩ = 116 is given for the "Con moto" section, and ♩ = 104 for the "Moderato" section. The score concludes with a double bar line at measure 123.

2.2.12.. *La Venada, Capishca.*

Pieza indígena que ha sido adaptada por los mestizos. De acuerdo a los investigadores Riobambeños afirman que la pieza es del antiguo repertorio de vaquerías de los indios del Chimborazo. Existen varias versiones de su texto en quichua Venada es taruca o taruga. Pg. 1436 Tomo 2 Pablo Guerrero, Enciclopedia de la Música, (extracto).

a. *Análisis.*

Forma binaria (forma vocal que se llama “estrofa y coro”), con introducción, que se repite dos veces con algunas variaciones en la segunda vez. INTRODUCCIÓN - A+B con variante A₁ +B₁. Tonalidad principal Re menor, con modulaciones súbitas; compás 6/8; Tempo Moderato.

INTRODUCCIÓN – 6 compases (ver compases 1-6 en la partitura), a cargo del piano cuya función es de preparar rítmica y armónicamente los tema principales. Armónicamente aquí tenemos acordes típicos del estilo de Jazz: b₇ - VI₇ - t₃⁴ - s^{con4}₇ - t₂ - d₇ - d₇⁴ - t (ver compases 1-6).

A + B (1ra estrofa + coro) – 48 compases (ver compases 7-51), en su estructura es un período asimétrico de dos frases: ||: a :|| (22 compases - ||: 6 comp +5 comp :||) + ||: b :|| (26 compases - ||: 8 comp + 5 comp :||). Estrofa A (ver compases 7-17) – la melodía de esta sección es de carácter instrumental que se basa el intervalo de 4ta, Rítmicamente sincopada. En su estructura esta frase es asimétrica 6 comp + 5 comp: en los primeros 6 compases la melodía está a cargo del clarinete y en los 5 últimos compases da paso al estribillo en la parte de piano. Armónicamente aquí un ejemplo de modulación súbita: el 1er motivo (primeros 6 compases) – Sol menor – y el 2do motivo (últimos 5 compases de esta frase) – Re menor, tonalidad principal; con una cadena de acordes que se repite dos veces en el 1er motivo y el acorde t₇ que se repite por cinco veces en el segundo motivo: (g-moll) t – D – t – III₇ – VI₇ - t – D – t – III₇ – VI₇ – t – D – t – t₆ – S₇ = VII₇ (d-moll) – t₇ - t₇ - t₇ - t₇ - t₇ (ver compases 7-17). Coro B - 26 compases (ver compases 18-31) – la melodía en esta sección no tiene mucha diferencia de la estrofa A, solamente en su altura se escribe más arriba. Igual como la estrofa A en los primeros 8 compases la melodía está a cargo del clarinete y en los 5 últimos compases es igual a la estrofa A - estribillo en la parte de piano. Armónicamente aquí también tenemos una modulación súbita: 1er motivo (8 compases) – Si bemol mayor y 2do motivo (últimos 5 compases del Coro) – tonalidad principal, Re menor. La cadena de

acordes del 1er motivo en esta sección es un poco diferente que la cadena de acordes de la estrofa A: (B-dur) T² – D₇ – T² – T²_{6/4} – VI²–T² – D₇ T² – II¹³ = VII (g-moll) – D₇ – t²– D₇– t₉ – III^{5#} – IV⁶₉ t⁴ – D⁶– D₇–t₉ III^{5#} – IV⁶₉ = VII (d-moll) – t₇ – t₇ –t₇ – t₇ – t₇.

A₁ + B₁ (2da estrofa y coro – variante de la 1ra estrofa) – 48 compases (ver compases 32-69), en su estructura es un período asimétrico de dos frases: ||: a₁ :|| (22 compases - ||: 6 comp +5 comp :||) + ||: b₁ :|| (26 compases - ||: 8 comp + 5 comp :||). En esta sección el clarinete desarrolla una variante melódica y rítmica. Armónicamente en la parte de piano no hay diferencia con la 1ra estrofa (A + B). Para concluir el ultimo motivo dela obra (últimos 5 compases) el clarinete junto con el piano tocan esta melodía en efecto orquestal “tutty” en tres octavas.

b. Partitura.

LA VENADA

(para clarinete Bb y piano)

Tradicional indigena ecuatoriano
Arreglo: Leonardo Cardenas Palacios

♩. = 96

Clarinet in B \flat

Piano

mf

6 A

B \flat Cl.

Pno.

f

mf

12

B \flat Cl.

Pno.

f

The musical score is arranged in three systems, each featuring a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.) part. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4.

System 1 (Measures 18-23): The B♭ Cl. part begins with a boxed section labeled 'B'. The piano accompaniment starts at measure 18 with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line.

System 2 (Measures 24-29): The B♭ Cl. part continues with a melodic line that includes a long note with a fermata. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

System 3 (Measures 30-35): The B♭ Cl. part has a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a boxed section labeled 'A1'. The piano accompaniment also has first and second endings. Dynamics include *f* and *mf*.

LA VENADA

34

B♭ Cl.

Pno.

39

B♭ Cl.

Pno.

1.

mf

43

B♭ Cl.

Pno.

2.

mf

f

B1

47

B♭ Cl.

Pno.

51

B♭ Cl.

Pno.

56

B♭ Cl.

Pno.

mf *f* *cresc.* *ff* *rit.*

LA VENADA

(para clarinete Bb y piano)

Clarinet in B \flat

Tradicional indigena ecuatoriano
Arreglo: Leonardo Cardenas Palacios

$\text{♩} = 96$

5

A

f

11

B

f

19

26

1. 2. **A1**

f *mf* *f*

33

38

1. *mf*

43

2. **B1**

mf *f*

48

52 1.

57 2.

f *cresc.* *mf* *ff* *rit.*

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled '52 1.', begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth notes with accents, followed by a melodic phrase ending with a double bar line. The dynamic marking *mf* is placed below the final notes. The second staff, labeled '57 2.', also starts with a treble clef and the same key signature. It begins with a *f* dynamic marking and contains a sequence of eighth notes, some with slurs and accents. A *cresc.* marking is positioned below the middle of the staff. The staff concludes with a *ff* dynamic marking and a *rit.* (ritardando) instruction, accompanied by three accented eighth notes.

2.2.13. *ANDARELE. Tradicional esmeraldeño. Arreglo: Wilson Haro.*

a. *Análisis.*

Forma: Tema y Variaciones con Introducción. Tonalidad principal Re menor. Compás 2/4.
Tempo Andante.

Esquema:

INTRODUCCIÓN + Tema (A) + 1er Var (B) + 2da Var (C) + 3ra Var (D) + 4ta Var (E).

Introducción – 9 compases (ver compases 1-9 en la partitura), período de dos frases: 5 + 4.
Esta sección está a cargo del piano, tiene carácter alegre bailable con elementos típicos de éste género. Aquí tenemos una figura rítmica característica del Andarele.

A, Tema – 16 compases (ver compases 10-25), Período cuadrado de 2 frases.

Esquema:

a (8 compases, dos motivos similares. 4 + 4) + b (8 compases, 2 motivos similares. 4 + 4).

El carácter del Tema es bailable, alegre, instrumental, (imitación a la marimba esmeraldeña), la segunda frase tiene otras figuras rítmicas donde aparece la figura rítmica dominante y principal. En su estructura rítmica la parte de piano tiene corcheas que emula también a la marimba. Armónicamente mantiene un círculo simple de dos funciones principales: t – d.

Todas las Variaciones tienen la misma estructura que el Tema A: Período cuadrado de dos frases. Esquema: a (8 compases, dos motivos similares. 4 + 4) + b (8 compases, 2 motivos similares. 4 + 4). Además todas tienen la misma estructura funcional de acordes del Tema A.

B, 1er Variación – 16 compases (ver compases 26-41). En esta variación tenemos elementos de desarrollo de estilo polifónico: En la parte de piano la mano izquierda tiene el tema principal, el clarinete tiene el contrapunto del tema y la mano derecha del piano tiene el acompañamiento con la fórmula rítmica del Andarele. En la segunda frase, la parte del clarinete continúa con el ritmo de Andarele.

C, 2da Variación – 16 compases (ver compases 42-57). Primera frase escrita para piano solo al igual que la anterior la mano izquierda tiene el tema principal y la mano derecha el

acompañamiento con el ritmo de Andarele, en la segunda frase el clarinete presenta una variación en su desarrollo y la mano derecha del piano una variación en la factura – figuras de semicorcheas.

D, 3ra Variación – 16 compases (ver compases 58-73). Esta variación es contrastante en su modo y tonalidad: Re Mayor. En su desarrollo, esta variación tiene en la parte de clarinete intervalos más amplios con una nueva fórmula rítmica “dos semicorcheas, corchea”, la parte de piano mantiene el mismo esquema de las variaciones anteriores, armónicamente los últimos dos compases preparan la modulación a mi menor, tonalidad de la siguiente variación.

E, 4da Variación – 16 compases (ver compases 74-89). Esta variación también es contrastante en su modo y tonalidad: mi menor. La primera frase de esta sección el clarinete presenta una variante de la segunda frase del Tema principal “A”, la parte de piano es la misma que en el Tema principal “A”. Los cuatro últimos compases en la parte de clarinete tenemos un motivo que hace la función de Codetta y termina con la fórmula rítmica del Andarele en el clarinete y piano.

b. Partitura.

ANDARELE
Tradicional esmeraldeño
(para clarinete y piano)

Arreglo: Wilson Haro

Andante ♩=96

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-6) features a clarinet in B-flat (cl. Bb) with a treble clef and a piano with a bass clef. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part begins with a forte (f) dynamic, while the clarinet part is silent. The second system (measures 7-12) shows the clarinet entering with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 13-18) shows the clarinet playing with accents and the piano accompaniment continuing with a mezzo-forte (mf) dynamic.

cl. Bb

Piano

7

cl. Bb

Pno.

13

cl. Bb

Pno.

19

cl. Bb

Pno.

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. The clarinet part (cl. Bb) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents (>) over the notes in measures 20, 22, and 24. The piano accompaniment (Pno.) is in grand staff with a key signature of one flat (Bb). The right hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays a bass line with eighth notes and rests.

25

cl. Bb

mf

Pno.

f

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. The clarinet part (cl. Bb) continues its melodic line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It includes a sixteenth-note run in measure 27. The piano accompaniment (Pno.) is marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the left hand plays a bass line with chords and eighth notes.

31

cl. Bb

f

Pno.

f

Detailed description: This system contains measures 31 through 36. The clarinet part (cl. Bb) is marked with a forte (*f*) dynamic and features a sixteenth-note run in measure 32. The piano accompaniment (Pno.) is also marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with eighth-note accompaniment, and the left hand plays a bass line with chords and eighth notes.

ANDARELE

36

cl. Bb

Pno.

41

cl. Bb

Pno.

mf

47

cl. Bb

Pno.

mf

52

cl. Bb

Pno.

58

cl. Bb

Pno.

64

cl. Bb

Pno.

ANDARELE

70

cl. Bb

Pno.

pp *f*

74

cl. Bb

Pno.

f *mf*

81

cl. Bb

Pno.

mf *mf*

88

cl. Bb

Pno.

96

cl. Bb

Pno.

mf

f

103

cl. Bb

Pno.

f

ANDARELE

110

cl. Bb

Pno.

mf

117

cl. Bb

Pno.

mf

mf

124

cl. Bb

Pno.

128

cl. Bb

Pno.

f

133

cl. Bb

Pno.

139

cl. Bb

Pno.

ANDARELE

146

cl. Bb

pp *f*

Pno.

f

152

cl. Bb

Pno.

159

cl. Bb

Pno.

ANDARELE
Tradicional esmeraldeño
(para clarinete y piano)

Arreglo: Wilson Harc

Andante ♩=96
Cl. in B \flat

f *mf* *mf* *f* *mf* *f* *pp* *f*



ANDARELE

3



2.2.14. SE VA CON ALGO MÍO, Pasillo. Compositor: Gerardo Guevara.

a. Análisis.

Forma: cuatro partes (A+B+C+D) con INTRODUCCIÓN, donde las partes B, C y D se repiten (podemos decir que es una variante de la Forma Vocal, donde cada una de las partes es una estrofa sin partes de coro); tonalidad principal Sol menor; compás 3/4, movimiento Andantino.

Esquema de la forma: INTRODUCCIÓN – A (a+b) - ||: B (a+b) - C (a+b) – D (a+b) :||.

INTRODUCCIÓN – 8 compases (ver compases 1-8 en la partitura), tonalidad Sol menor. La melodía tiene un carácter nostálgico, triste, melancólico propio de este género; en su estructura, este es un período de 8 compases construido como una secuencia melódica de tres secciones de 2 compases cada uno, que desciende por intervalo de tercera menor y que termina con una cadencia clásica auténtica: s (VI) – D – t. Armónicamente también tenemos una secuencia que desciende por intervalos de tercera menor: (1) VI – III₆ + (2) s – t₆ + (3) VII₆ – t y cadencia: s (VI) – D – t.

Tema A (1ra estrofa) – 17 compases (ver compases 9-25), tonalidad de Sol menor, período asimétrico de 2 frases. Esquema: a - 1er motivo (8 compases, 4+4) + b - 2do motivo (9 compases, 5+4). La melodía de este tema contiene el mismo carácter de la introducción – melancólico, triste. La factura de esta parte está construida con elementos de estilo polifónico: la melodía principal del clarinete va en contrapunto con la parte de piano. El ritmo de esta sección depende del texto de la canción, que empieza con una anacrusa larga que reposa en el 2do tiempo del siguiente compás. Armónicamente se presentan las funciones principales: t-s-D; muy interesante son las modulaciones que se dan a través de acordes comunes (ver compas 18) y de la cadencia de dominante (ver compases 14-16), concluye esta parte con una modulación directa a Sol mayor. Esquema armónico: t – s – D – t – VII → s₆ – VII_{nat} = D → III – D – T_{mayor}.

Tema B (2da estrofa) – 14 compases (ver compases 26-39), período de 2 frases. Tonalidad de Sol mayor. Esquema: a – 1er motivo (7 compases, 3+4) + b – 2do motivo (7 compases, 3+4). Esta sección está escrita en modo mayor y con un cambio de tiempo a piú mosso,

como Tempo Allegro. Esta sección está en contraste con la parte anterior en su tiempo, modo, tonalidad y carácter. La melodía en esta parte a diferencia de la 1ra, es alegre, dinámica y ligera; construida en pequeñas olas en dirección ascendente. La factura de esta parte, como en la 1ra parte, está construida con elementos de estilo polifónico: la melodía principal del clarinete va en contrapunto con la parte de piano. Armónicamente, aquí prevalecen 2 funciones principales: T – D con modulaciones pequeñas a través de la cadencia dominante ($D \rightarrow II$, ver compases 31-34).

Tema C (3ra estrofa) – 9 compases (ver compases 40-48), período asimétrico de 2 frases; tonalidad de Sol mayor. En esta sección regresa al Tempo Primo – Andante. Esquema: a – 1er motivo (3 compases) + b – 2do motivo (6 compases, 2 + 4). La melodía en esta sección es diferente a las anteriores, ya que el texto difiere de igual manera, la factura del primer motivo de esta sección tiene en su estructura el estilo típico tanto la melodía como el acompañamiento, sin elementos polifónicos y luego en el motivo B se retorna a la factura polifónica. Armónicamente, como en la parte A prevalecen 3 funciones principales: T – S (II) – D – T; también aquí tenemos una modulación a través de la cadencia dominante. Esquema armónico: $T - II_2 - D_7 - T - (1) D_7 \rightarrow S - (2) D_7 \rightarrow III^b - (3) D_7 \rightarrow T$.

Tema D (4ta estrofa) – 8 compases- (ver compases 49- 56), periodo cuadrado de 2 frases. Tonalidad Sol menor, modulación directa. Esquema: a - 1er motivo (4 compases) + b – 2do motivo (4 compases). Melódicamente, esta sección es un pequeño desarrollo de la INTRO y los últimos 4 compases del 1er tema A y también el desarrollo del ritmo de los primeros 2 compases del tema C. En su estructura la melodía tiene un carácter igual al de la introducción y del tema A – melancólico y un poco triste. Se construye como secuencia de 2 secciones (1ra sección - motivo “a” y 2da sección - motivo “b”) que desciende por intervalo de tercera menor y que termina con una cadencia clásica auténtica. La factura del primer motivo de esta sección como en el tema C, tiene en su estructura el estilo típico tanto la melodía como el acompañamiento, sin elementos polifónicos y luego en el motivo B se retorna a la factura polifónica. Armónicamente esta sección se basa en el material de los últimos 6 compases de la INTRO (esquema: $s^{con6} - t_6 - II_7 - D_7 - t - s^{con6} - t_6 - D - T_{mayor}$).

Las últimas 3 partes B, C y D se repiten 2 veces de acuerdo al texto de la canción.

b. Partitura.

SE VA CON ALGO MIO

Pasillo
(para clarinete Bb y piano)

Gerardo Guevara

Andantino ♩=96

Clarinet in B \flat

Piano

mf

5

B \flat Cl.

Pno.

rit.

ten.

10

B \flat Cl.

Pno.

a tempo

15

B♭ Cl.

Pno.

20

B♭ Cl.

Pno.

25

rit.

$\text{♩} = 144$
piu mosso

B♭ Cl.

Pno.

mf

30

B♭ Cl.

Pno.

35

B♭ Cl.

Pno.

poco rit. **Tempo I** ♩=96

f *rit.* *a tempo* *mp* *rit.*

40

B♭ Cl.

Pno.

Tempo I ♩=96

a tempo

SE VA CON ALGO MIO

45 *rit.* *a tempo*

B \flat Cl.

mf *mp*

Pno.

mf *mp*

49

B \flat Cl.

Pno.

54 $\text{♩} = 144$ *piu mosso*

B \flat Cl.

mf

Pno.

59

B♭ Cl.

Pno.

64

B♭ Cl.

Pno.

rit.

69

B♭ Cl.

Pno.

Tempo I ♩=96

mp

74 *rit.* *a tempo*

B \flat Cl.

Pno.

mf

Detailed description: This system covers measures 74 to 78. The B♭ Clarinet part (top staff) begins with a rest in measure 74, followed by a melodic line of eighth and quarter notes. The Piano part (bottom staff) features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and quarter-note patterns in the left hand. A crescendo hairpin is present over measures 74-75, and a decrescendo hairpin is present over measures 76-78. The dynamic marking *mf* is placed above the piano staff in measure 75.

79

B \flat Cl.

Pno.

mp

Detailed description: This system covers measures 79 to 82. The B♭ Clarinet part (top staff) has a melodic line with a fermata over the final note of measure 80. The Piano part (bottom staff) continues with its accompaniment, featuring a change in the right-hand pattern in measure 80. The dynamic marking *mp* is placed above the piano staff in measure 79.

83 *rit.*

B \flat Cl.

Pno.

rit.

Detailed description: This system covers measures 83 to 86. The B♭ Clarinet part (top staff) has a melodic line with a fermata over the final note of measure 84. The Piano part (bottom staff) continues with its accompaniment, featuring a change in the right-hand pattern in measure 84. The dynamic marking *rit.* is placed above the piano staff in measure 83.

Clarinet in B \flat

SE VA CON ALGO MIO

Pasillo
(para clarinete B \flat y piano)

Gerardo Guevara

Andantino $\text{♩}=96$

8 *ten.* *a tempo*

14

22 *rit.* $\text{♩}=144$
piu mosso

29 *f*

36 *poco rit.* **Tempo I** $\text{♩}=96$ *rit.* **Tempo I** $\text{♩}=96$
mp

43 *rit.* *a tempo*
mf *mp*

50

57 *piu mosso* $\text{♩}=144$
12 **Tempo I** $\text{♩}=96$

Musical score for the piece "SE VA CON ALGO MIO". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo markings are *rit.* (ritardando), *a tempo* (return to original tempo), and *rit.* (ritardando). The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The score consists of two staves of music. The first staff begins at measure 75 and ends at measure 81. The second staff begins at measure 82 and ends at measure 88. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A fermata is placed over a note in measure 81. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 88.

2.2.15. DESPERTAR, Sanjuanito. Stalín Pucha.

a. Análisis.

Forma mixta: Rondó – Variaciones con pequeña introducción.

Esquema:

INTRODUCCIÓN

||: A :|| + ||: B :|| + A + ||: C – 1er Episodio :||

||: A :|| + ||: B₁ :|| + ||: C₁ – 2do Episodio :||

[A₁ + B₂] + ||: D - 3er Episodio :|| + Intermedio

[A₂ + B₃]

Tonalidad Mi menor. Compás 2/4. Tempo Allegretto.

INTRODUCCIÓN – 4 compases (ver compases 1 – 4 en la partitura), a cargo de la parte de piano y en su estructura rítmica tiene la fórmula tradicional de Sanjuanito. Armonía: t – d_{nat} – III – D → III – t.

||: A :|| - 8 compases (ver compases 5 – 13), 1er tema principal. Período cuadrado de 2 frases (4+4). La melodía a cargo del clarinete tiene un carácter alegre, liviano y bailable. La primera frase está construida en intervalos de octavas en staccato con estilo instrumental y la 2da frase es más cantada y en Legato. El acompañamiento de piano lleva el ritmo propio del Sanjuanito. En su armonía lleva una cadena de acordes principales: t – D⁶₅ - d_{nat} - DD⁴₃ – III - D⁶₅ - t.

||: B :|| - 8 compases (ver compases 14–21), 2do tema principal. Período cuadrado de 2 frases (4+4). La melodía a cargo del clarinete cantada y en Legato. La parte de piano está construida en intervalos de octavas en staccato. En su factura el 2do tema está construido en estilo polifónico.

A – 8 compases (ver compases 22- 29). Esta parte es una copia del tema principal A.

||: C – 1er Episodio :|| - 16 compases (ver compases 30-45). Tonalidad Do mayor – Mi menor. Periodo cuadrado de 2 frases. (“a” 8 compases + “b” 8 compases). Tonalidad de Mi menor - Do mayor. Mi menor Este episodio contrasta con los temas principales. La melodía tiene un carácter alegre, festivo y bailable.

||: A :|| – 8 compases (ver compases 46-54). Esta parte es una copia del tema principal A.

||: B₁ :|| - 8 compases (ver compases 55-70). Período cuadrado de 2 frases (4+4). Esto es una Variación del tema B principal.

||: C₁ – 2do Episodio :|| - 16 compases (ver compases 71–86). Tonalidad Do mayor – Mi menor. Periodo cuadrado de 2 frases. (“a” 8 compases + “b” 8 compases). Tonalidad de Mi menor - Do mayor. Mi menor. La melodía tiene un carácter alegre, festivo y bailable. En su desarrollo este episodio tiene elementos de Variaciones. Construida como un dialogo de clarinete y piano: la primera frase la melodía lleva clarinete y en la segunda frase lleva el piano.

A₁ - 9 compases (ver compases 87 – 95). Esta sección es una variante del tema principal A. La melodía está a cargo de la parte de clarinete y en su estructura rítmica está construida como síncopa de corchea negra corchea. La parte de piano tiene un contrapunto de escala cromática.

B₂ - 12 compases (ver compases 96-107). Período de 2 frases (8+4). Esto es una Variación del tema B principal. El tema de la parte de clarinete está construida como una línea de semicorcheas con articulación non legato, utilizando una gran parte del registro. El piano tiene un contrapunto melódico de característica vocal.

D - 3er Episodio, 20 compases (ver compases 108-127). Tonalidad la menor. En su estructura período de 2 frases: 8 + 12. Este episodio también contrasta con los temas principales. En su factura este episodio está construido como un diálogo entre el clarinete y el piano: en la frase a, el clarinete tiene la melodía y el piano un contrapunto de una línea de semicorcheas y en la frase b al contrario el piano tiene una melodía y el clarinete un contrapunto de línea de semicorcheas. Los últimos 5 compases de este episodio son como una cascada de arpeggios que prepara la modulación a la tonalidad mi menor de la segunda parte.

A₂ - 9 compases (ver compases 128–136). Esta sección es una copia textual de A₁.

B₃ – 19 compases (ver compases 137-155). Período de dos frases: 8 + 11 en su estructura es una variante del tema B principal, la segunda frase de esta sección cumple la función de una Coda.

b. Partitura.

DESPERTAR
San juanito para violin y piano
(adaptacion para clarinete y piano)

Stalin E. Pucha T.

The musical score is for Clarinet in B \flat and Piano. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano part marked *ff* and a clarinet part marked *f*. The second system shows measures 7-12, with first endings in both parts. The third system shows measures 13-18, with a piano part marked *ff* and a clarinet part marked *ff*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and repeat signs.

B♭ Cl. *f*

Pno. *mf*

B♭ Cl.

Pno.

B♭ Cl.

Pno.

DESPERTAR

3

37

B♭ Cl.

Pno.

43

B♭ Cl.

Pno.

f

mf

49

B♭ Cl.

Pno.

1. 2.

B♭ Cl. *ff*

Pno. *f*

B♭ Cl. *ff*

Pno. *f*

B♭ Cl.

Pno.

DESPERTAR

73

B♭ Cl.

Pno.

mp

mf

mp

80

B♭ Cl.

Pno.

85

B♭ Cl.

Pno.

f

B♭ Cl. *mf*

Pno. *ff*

B♭ Cl.

Pno.

B♭ Cl.

Pno.

DESPERTAR

7

107

B♭ Cl.

f

Pno.

mf

111

B♭ Cl.

Pno.

116

B♭ Cl.

mf

Pno.

f

mf

121

B♭ Cl.

Pno.

f

125

B♭ Cl.

Pno.

f

f

130

B♭ Cl.

Pno.

DESPERTAR

136

B♭ Cl.

ff

Pno.

f

143

B♭ Cl.

ff

Pno.

f

150

B♭ Cl.

rit.

Pno.

DESPERTAR
San Juanito para violin y piano
(adaptacion para clarinete y piano)

Stalin E. Pucha T.

Clarinet in B \flat

$\text{♩} = 100$ 4

f

11 1. 2. *ff*

19 *f*

27

34

42 *f*

50 1. 2. *ff*

58 *ff*

66

73

83

93

100

107

114

120

mp

f

mf

f

mf

f

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'DESPERTAR' contains eight staves of music, numbered 66 through 120. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) at measure 73, *f* (forte) at measures 83 and 107, and *mf* (mezzo-forte) at measures 93 and 114. The piece concludes at measure 120 with a final *f* dynamic marking.

DESPERTAR

3

127

f

136

ff

144

ff

152

rit.

2.2.16. ALEGRÍA DE VIVIR, Pasillo. Compositor: Floresmilo Viteri O.

a. Análisis.

Forma ternaria: I PARTE – II PARTE – III PARTE, donde la 3ra Parte se presenta comprimida – tiene solo Introducción y una variante del tema de la 1ra Parte. También podemos decir que la forma de esta obra es una variante de la forma vocal: “estrofa + coro”, con elementos de forma de variaciones. O sea, es una mezcla de las formas vocal e instrumental – en otras palabras es una “poliforma”. Tonalidad principal Do mayor, compás de 3/4, movimiento: Moderato.

I PARTE. En su estructura está incluida: INTRODUCCIÓN, tema A (1ra estrofa) y tema B (2da estrofa): también podemos decir que la 1ra PARTE es una variante de la forma binaria – A+B, que significa una mezcla de las formas: vocal e instrumental. Tonalidad de Do mayor.

INTRODUCCIÓN - 8 compases (ver compases 1-8 en la partitura), es un período cuadrado de 2 frases similares: a (4 compases)+a₁ (4 compases) la INTRO presenta el ritmo base del pasillo. Armónicamente: funciones principales T-S-D. esquema: T – VII₇ – D⁹ – III_{||} – II₆ – D⁹₇ – T – VII₇ – D⁹ – III_{||} – II₆ – D⁹₇ – T.

Tema A (o 1ra sección de la 1ra PARTE o 1ra estrofa) – 16 compases (ver compases 9-25), es un período cuadrado 2 frases que repite, tonalidad Do mayor. Esquema |: a (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases) + b (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases) :|. La melodía a cargo del clarinete se expone con un carácter alegre. Esta melodía en su base tiene una mezcla del estilo vocal e instrumental. El desarrollo de este tema se basa en “tipo de olas” en dirección ascendente. La parte de piano rítmicamente contiene la fórmula típica del pasillo, que se presenta en la introducción. Armónicamente en esta parte se presentan solo 2 funciones principales: T – D con algunos acordes alterados y una modulación a través de la cadencia dominante. Esquema: T – T₆ - T₆^{b3/b5} – D – D_{4/3} – D₇ - D_{4/3} – D₇ - D_{4/3} – D₇ - T – D → S – S – T – DD_{VII}^{dis} – II₇^{sus4} - D₇ – T.

Tema B (o 2da sección de la 1ra parte o 2da estrofa) – 16 compases (ver compases 26-42), es un período cuadrado 2 frases que repite, tonalidad Do mayor. Esquema |: a (8

compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 2 compases + 3er motivo 2 compases) + b (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases) :||. La melodía a cargo del clarinete expone el desarrollo del tema A: igualmente construido en “tipo de olas” pero en dirección descendente, con variantes rítmicas, especialmente en el motivo “b”, donde prevalecen figuraciones rítmicas en semicorcheas. En la parte de piano, se mantiene los mismos elementos rítmicos y armónicos del tema anterior.

II PARTE. En su estructura está incluida: INTRODUCCIÓN, tema C (o 3ra estrofa) y una variante de este tema – C₁ (4ta estrofa). También podemos decir que la 2da parte es una variante de la forma Variaciones, que significa una mezcla de las formas: vocal e instrumental. Tonalidad de Do menor. Esta parte es un contraste de la PARTE I.

INTRODUCCIÓN - 8 compases (ver compases 43-50), es un período de una frase de 8 compases, en la que se presenta una nueva melodía en la parte de piano, voz grave – mano izquierda. La factura de la introducción esta construida como una mezcla de 2 estilos: Vals y Pasillo, con elementos de música vocal – Romanza. Armónicamente, tenemos 2 funciones principales. t – D. Esquema: t – t_{6/4} – t – t₆ – D_{4/3} – D_{6/5} – D₇ – D⁹ – D – D_{4/3} – t – t₆ – t.

Tema C (o 1ra sección de la 2ra PARTE o 3ra estrofa) – 16 compases (ver compases 51-66), es un período cuadrado 2 frases, tonalidad Do menor. Esquema: a (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases) + b (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases). La melodía es una variante del tema B de la 1ra PARTE, que consiste en el uso de intervalos grandes que son característicos del estilo instrumental y con variantes rítmicas considerables. La parte de piano - es un acompañamiento al estilo de música Clásica y Romántica, por ejemplo Lieder, Romanza o Vals. Armónicamente, tenemos 2 funciones principales. t – D. Esquema: t – D₇ - t – D₇ → s – t – D₇ - t.

Tema C₁ – es una variante del tema C (o 2da sección de la 2ra PARTE o 4ta estrofa) – 15 compases (ver compases 67-81 en la partitura), es un período asimétrico de 2 frases, tonalidad Do menor. Esquema: a (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases) + b (7 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 3 compases). En su estructura este tema es cercano a la 2da frase del tema B de la 1ra PARTE. La parte de piano conserva el ritmo típico del pasillo, al contrario del tema C. El aspecto armónico es similar al de los temas anteriores.

III PARTE - se presenta comprimida. En su estructura está incluida: INTRODUCCIÓN (es la misma que la 1ra INTRO) y el tema D (5ta estrofa) – una variante de la tema A de la 1ra PARTE. Tonalidad de Do mayor. . Esta parte es un contraste de la PARTE II en su tonalidad y modo, regresando al carácter de la 1ra PARTE.

INTRODUCCIÓN, es la misma que la 1ra INTRO (comparar compases: 1-8 y 82-89) – 8 compases (ver compases 82-89), es un período cuadrado de 2 frases similares ($a+a_1$).

Tema D (o 5ta estrofa) – 17 compases (ver compases 90-106), es un período cuadrado 2 frases, tonalidad Do mayor. Esquema: a (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases) + b (8 compases – 1er motivo 4 compases + 2do motivo 4 compases). + un compás para finalizar la obra. La melodía a cargo del clarinete se expone igual que en la 1ra PARTE (Tema A) con un carácter alegre. El desarrollo de este tema se basa en “tipo de olas” en dirección descendente. La parte de piano conserva el ritmo típico del pasillo, es igual que la 1ra parte. El aspecto armónico es similar al de los temas anteriores. La obra finaliza con un acorde de tónica fundamental de Do mayor.

b. Partitura.

ALEGRIA DE VIVIR

Pasillo
(para Clarinete y Piano)

Floresmilo Viteri Ojeda

Moderato ♩ = 120

Clarinet in B \flat

Piano

B \flat Cl.

Pno.

5

10

mf

f

mf

15

B♭ Cl. *f*

Pno. *f* *mf*

20

B♭ Cl. *f* *p*

Pno. *f* *p* *mf*

25

B♭ Cl. *p* *mf* *p*

Pno. *p* *mf* *p*

ALEGRIA DE VIVIR

3

30

B♭ Cl. *mf* *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf*

35

B♭ Cl.

Pno.

38

B♭ Cl. *cresc.*

Pno. *mf*

4 ALEGRIA DE VIVIR

B♭ Cl. 41 *f* 1. 2. *f*

Pno. 41 *f* *p*

B♭ Cl. 46

Pno. 46 *p* *p*

B♭ Cl. 51 *p* *p*

Pno. 51 *p*

ALEGRIA DE VIVIR

56

B♭ Cl.

Pno.

p *mp*

p

61

B♭ Cl.

Pno.

mf *f* *dim.*

f

66

B♭ Cl.

Pno.

p *p*

p

6

ALEGRIA DE VIVIR

70

B♭ Cl.

Pno.

73

B♭ Cl.

Pno.

76

B♭ Cl.

mp *mf*

Pno.

ALEGRIA DE VIVIR

79

B♭ Cl.

Pno.

f *p* *mf*

83

B♭ Cl.

Pno.

mf

88

B♭ Cl.

Pno.

mf *mf*

93

B♭ Cl.

mf

Pno.

98

B♭ Cl.

mf *cresc.* *f*

Pno.

mf *f*

102

B♭ Cl.

mp *mf* *f*

Pno.

p *f*

ALEGRIA DE VIVIR

Clarinet in B \flat

Pasillo
(para Clarinete y Piano)

Floresmilo Viteri Ojeda

Moderato $\text{♩} = 120$

8

mf

mf

14

f

f

21

1. *p* *p* *mf* *p*

2. *p* *mf* *p*

27

mf *p*

33

mf

38

cresc. *f*

42

2. *f* *p*

7

54

p *p*

60 *mp* *mf* *f* *dim.*

66 *p* *p*

70

74 *mp* *mf*

78 *f* *p*

82 *mf*

94 *mf* *mf* *cresc.*

100 *f* *mp* *mf* *f*

2.2.17. *RAPSODIA ECUATORIANA*. Compositor: *Luis Humberto Salgado Torres*.

Arreglo: Wilson Haro.

El maestro Luis H. Salgado ha compuesto la rapsodia N| 3 original para piano, construida en forma libre y es la sucesión de algunas canciones de géneros ecuatorianos: la 1ra parte de esta obra es un Yarabí, la 2da parte que es una Tonada y termina con un Sanjuanito.

a. *Análisis*.

Forma: Fantasía sobre 3 temas que están en contraste: I PARTE, tema A (en estilo de Yarabí) – II PARTE, tema B (en estilo de Tonada) - III PARTE tema C (en estilo de Sanjuanito). Tonalidades: mi menor – do# menor – si menor. Compás – 6/8 - 2/4. Tempo Andante – Allegretto – Scherzando.

PARTE I – $A_1 + \text{Interludio}_1 + A_2 + B + A_3 + \text{Interludio}_2$. Podemos decir que es un forma ternaria compuesta. Tonalidad de Mi menor. Tempo Andante.

A_1 - este tema está escrito en estilo de Yarabí, 20 compases (ver compases 1 – 21 en la partitura). En su estructura está construido como forma binaria simple (“a” 8 compases - 4 + 4 y “b” 12 compases – 8 + 4). El carácter de esta melodía es enérgico, majestuoso y marcato. La 1ra parte (“a”) está a cargo del piano y la segunda parte (“b”) está en Tutty con el clarinete. Los últimos 4 compases de la melodía a cargo del clarinete está escrito en escala cromática descendente, este tipo de desarrollo en la melodía también se presenta en las otras partes de esta obra. Armónicamente aquí tenemos 3 funciones principales: t – s – D - t. en su factura esta parte tiene un desarrollo en estilo polifónico.

INTERLUDIO₁ – 12 compases (ver compases 22-33). Tempo Alegro. En su estructura es una pequeña improvisación a cargo del piano, y en la parte de clarinete corcheas que afirman y consolidan el tempo.

A_2 – 18 compases (ver compases 34-51). Los primeros 2 compases de esta sección es como una pequeña entrada escrita en la parte de piano con formula rítmica de Yarabí. Es un período de 2 frases (“a” 8 compases + “b” 8 compases). El tema de esta sección es similar al tema principal A_1 y está a cargo del clarinete. Esta parte también tiene en su desarrollo elementos de estilo polifónico.

B – 8 compases (ver compases 52-59). La melodía tiene un contraste con el tema anterior – carácter triunfal; construido como un dialogo entre el piano y el clarinete con elementos de improvisación: los acordes del piano y la melodía del clarinete que está escrita en sentido descendente. Armónicamente en esta sección tiene modulaciones a: Do mayor, La menor y Si menor.

A₃ – 16 compases (ver compases 60-75). Esta sección también es una variante del tema principal A₁. La 1ra frase (“a”) – el tema principal está a cargo del piano y el clarinete lleva el contrapunto; en la 2da frase (“b”) la melodía está en la parte de clarinete y el piano lleva el contrapunto.

INTERLUDIO₂ – 12 compases (ver compases 76-87). Tempo Allegro. En su estructura es una pequeña improvisación a cargo del piano similar al INTERLUDIO₁. Los últimos compases de este interludio son como una preparación de la 2da PARTE.

PARTE II – A + B + Interludio. Podemos decir que es una forma binaria compuesta. Tonalidad do # menor – Fa mayor – re menor. Tempo Allegretto.

A - este tema está escrito en estilo de Tonada, 16 compases (ver compases 88-103). En su estructura está construido como un período cuadrado de 2 fases (“a” 8 compases + “b” 8 compases). El carácter de este tema es liviano pero con un color melancólico. La 1ra frase de este tema está a cargo del piano y la 2da en el clarinete. La factura de la parte de piano está escrita en estilo de la música académica Romántica (por ej. Los Nocturnos de Chopin, Rapsodias de Liszt y Brahms). Armónicamente tiene 2 funciones principales: t – D.

B, 2da parte – 10 compases (ver compases 104 -113). Tonalidad Fa mayor. El carácter de este tema es similar al carácter del tema anterior, con una similitud al tema B de la I PARTE (comparar compases 52-59 y 104-113). Armónicamente tiene 3 funciones principales: T – S – D. En los 2 últimos compases se realiza una cadena de acordes en sentido descendente que a su vez sirven para modular a la tonalidad de re menor. Los siguientes 2 compases es una reminiscencia del Yarabí (la segunda frase los tema A₁ de la I PARTE, ver compases 10-11qq).

INTERLUDIO – 14 compases (ver compases 116-129). Tempo Allegro. En su estructura es una pequeña improvisación a cargo del clarinete y en el piano se tocan acordes de corcheas que afirman y consolidan el tempo de este motivo y concluye en un Tutti. El 2do motivo está

de una cadena de 4 acordes arpegiados y termina con una escala cromática en movimiento contrario. Los siguientes 4 compases de este Interludio son la preparación de la III PARTE: rítmicamente en la parte de piano se presenta el ritmo o formula Base del Sanjuanito.

PARTE III - (A + B) + (A₁ + B₁) + (A₂ + B₂) + CODA. Podemos decir que es forma Variaciones sobre 2 temas en estilo de Sanjuanito, donde cada variación esta construida en forma binaria (a + b). Tonalidad si menor. Tempo Scherzando.

(A + B), tema principal - 48 compases (ver compases 130-176 en la partitura). Forma binaria compuesta. A – 1er tema (“a” 8 compases + “b” 8 compases) a cargo de la parte de piano. El carácter de este tema es alegre, festivo, bailable en estilo instrumental. Este tema es semejante a los temas de las Rapsodias de F. Liszt. Armónicamente está construida de modulaciones a través de cadencia dominante (D → s, D → t). B - 2do tema (construido como un período de 4 frases: “a” 8 compases + “b” 8 compases + “c” 9 compases + “d” 7 compases). Este tema tiene el mismo carácter que el tema A, pero con una diferencia de rítmica en su estructura. Armónicamente tenemos 2 funciones principales: t – d_{nat} (utilizado en la música Folklorica),

(A₁ + B₁), 1ra Variación - 28 compases (ver compases 178 - 205). Aquí tenemos un desarrollo de los temas principales. La Variación del tema A, construido como dialogo de clarinete y piano. Armónicamente en esta sección tenemos también un desarrollo: aquí tenemos más acordes mayores como VI, III. La Variación del tema B se presenta más corto.

(A₂ + B₂), 2da Variación - 28 compases (ver compases 206 - 233). Aquí también tenemos un desarrollo de los temas principales. La Variación del tema A es similar a la variación anterior. La Variación del tema B está construido como un dialogo de piano y clarinete en el primer motivo y tutti en el segundo motivo.

CODA – 4 compases (ver compases 234-238), concluye toda la obra. Construida en escala cromática en movimiento contrario: el clarinete ascendiendo y el piano descendiendo; los 2 compases finales son el “punto” final en el lenguaje musical de esta obra: cadena de los acordes principales t – D – t, con estricto ritmo de Sanjuanito.

b. Partitura.

RAPSODIA ECUATORIANA No.3

Luis Humberto Salgado

Adaptacion clarinete Bb y piano: Wilson Haro

Andante sostenuto
♩. = 50

Clarinet in B \flat

Piano

8^{va}

f *p*

6

B \flat Cl

6

no.

mf

11

B \flat Cl

11

no.

mf

15

B♭ Cl

Pno.

dim. *p*

Detailed description: This system covers measures 15 to 19. The B♭ Clarinet part (top staff) begins with a melodic line in measure 15, marked *dim.* and *p*. The Piano part (bottom staves) features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands, also marked *dim.* and *p*. Pedal points are indicated with 'p.' below the bass line.

20

B♭ Cl

Pno.

rit. **Allegro** ♩=120

con Ped. *accel.*

Detailed description: This system covers measures 20 to 23. The B♭ Clarinet part (top staff) has a melodic line in measure 20, marked *rit.*. The Piano part (bottom staves) continues with a rhythmic accompaniment, marked **Allegro** with a tempo of ♩=120. The piano part includes markings *con Ped.* and *accel.* in measures 22 and 23 respectively. Pedal points are indicated with 'p.' below the bass line.

24

B♭ Cl

Pno.

f *8va-*

Detailed description: This system covers measures 24 to 27. The B♭ Clarinet part (top staff) is silent in measures 24-27. The Piano part (bottom staves) features a powerful melodic line in the right hand, marked *f* and *8va-* (octave up). The left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with a fermata in measure 27.

RAPSODIA ECUATORIANA

28

B \flat Cl

Pno.

8va

f

32

B \flat Cl

Pno.

rit.

Andante sostenuto

$\text{♩} = 50$

dim.

p

36

B \flat Cl

Pno.

dolce

mf

ped.

40

B♭ Cl

p

Pno.

Rec. *

44

B♭ Cl

Pno.

Rec.

48

B♭ Cl

f *mf*

Pno.

Rec. *

RAPSODIA ECUATORIANA

51

B♭ Cl

Pno.

f

54

B♭ Cl

Pno.

57

B♭ Cl

Pno.

f

RAPSODIA ECUATORIANA

69

B \flat Cl

dim.

Pno.

p

74

B \flat Cl

rit.

Allegro ♩=120

Pno.

rit.

mf

accel.

Leg.

78

B \flat Cl

8va

Pno.

f

82

B \flat Cl

Pno.

f

8va

mf

rit.

f

dim.

86

B \flat Cl

Pno.

dim.

mf

3

3

Allegretto (con grazia) ♩. = 72

89

B \flat Cl

Pno.

RAPSODIA ECUATORIANA

The musical score is arranged in three systems, each with a B♭ Clarinet (B♭ Cl) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 93, 96, and 99 are indicated at the start of each system. The piano part includes various rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note patterns. Dynamic markings such as *mf* are present. Some notes in the clarinet part are marked with an 'x', possibly indicating a breath mark or a specific articulation. The piano part features a mix of chords and moving lines, often with slurs and accents.

The musical score is arranged in three systems, each featuring a B♭ Clarinet (B♭ Cl) and Piano (Pno.) parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 102-104) includes markings for *rit.* and *a tempo*. The piano part in this system features a *f* dynamic and the instruction *con brio*. The second system (measures 105-108) includes a *mf* dynamic marking. The third system (measures 109-111) continues the piano part with various articulations and dynamics.

RAPSODIA ECUATORIANA

111 *rit.* **Grave**

B \flat Cl *ff*

Pno. *ff* (*strepitoso*) *rit.* *f*

115 **Allegro** ♩=120

B \flat Cl *p* *cresc.*

Pno. *mf* *morendo* *p*

118 *f*

B \flat Cl *f*

Pno. *f* (*leggiero*)

8va

120

B \flat Cl

sfz

Pno.

sfz

8va - -

Red.

121

B \flat Cl

121

8va - -

sfz

8va - -

sfz

Red.

** Red.*

123

B \flat Cl

123

8va - -

sfz

8va - -

sfz

Red.

125

B \flat Cl

mf *morendo*

Pno.

(Pesante)

sfz mf

8^{va}

Ad.

127

B \flat Cl

Allegro scherzando ♩=112

Pno.

dim.

p

8^{va}

*

131

B \flat Cl

Pno.

8^{va}

137

B \flat Cl

Pno.

mf

8^{va}

Musical score for measures 137-140. The B \flat Clarinet part is silent. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present. An 8^{va} marking is shown above the right hand staff from measure 138 to 140.

141

B \flat Cl

Pno.

Musical score for measures 141-144. The B \flat Clarinet part is silent. The Piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

145

B \flat Cl

Pno.

f

Musical score for measures 145-148. The B \flat Clarinet part is silent. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present. The right hand part includes some complex rhythmic patterns and rests.

165

B \flat Cl *f*

Pno. *mf*

170

B \flat Cl *f* *mf*

Pno. *f* *mf*

175

B \flat Cl

Pno. *f*

180

B♭ Cl

Pno.

f

184

B♭ Cl

Pno.

mf

188

B♭ Cl

Pno.

f

192

B \flat Cl

Pno.

f (pesante)

197

B \flat Cl

Pno.

f (con slancio)

p

202

B \flat Cl

Pno.

f

ff

207

B♭ Cl

Pno.

ff

211

B♭ Cl

Pno.

f

215

B♭ Cl

Pno.

f *mf* *mf*

219

B \flat Cl

Pno.

f

223

B \flat Cl

Pno.

f

228

B \flat Cl

Pno.

f

8va

232 **Vivace** ♩=132

B♭ Cl *mf* *cresc.*

Pno. *mf* *accel.* *Leg.*

236 **ff**

B♭ Cl **ff**

Pno. **ff** *

RAPSODIA ECUATORIANA No.3

Luis Humberto Salgado
Adaptacion clarinete Bb y piano: Wilson Haro

Clarinet in B \flat

Andante sostenuto
♩. = 50 **12**
mf *dim.*

18 *rit.* **Allegro** ♩. = 120 **8**
p *f*

31 *rit.* **Andante sostenuto**
♩. = 50
dolce

38 *p*

44 *f* *mf*

50 *f*

55

RAPSODIA ECUATORIANA

59 *mf*

64 *f* *rit.* *a tempo* ♩ = 50 *mf*

70 *dim.* *rit.*

76 **Allegro** ♩ = 120 **8** *f* *dim.* *rit.*

88 **Allegretto (con grazia)** ♩ = 72 **7** *mf* 3 3

99

102 *rit.* *a tempo* **4**

108 *mf*

111 *ff* *rit.* **Grave**

116 **Allegro** ♩=120 *p* *cresc.* *agitato* *rit.*

119 *f* *sfz* *mf* *morendo*

4 7 6

Allegro scherzando ♩=112

127 *p*

16 11

158 *f* *f*

164 *f*

170 *f* *mf*

177 *f*

3

185 **4** *f*

193 *f* (pesante) *f* (con slancio)

201 *f* **10**

216 *f* *mf*

220 *f* **4**

228 **4** *mf* *cresc.* **Vivace** ♩=132 *accel.*

236 *ff*

Detailed description: This page of a musical score for 'Rapsodia Ecuatoriana' contains seven staves of music, numbered 185 to 236. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including fortissimo (f), fortissimo pesante (f pesante), fortissimo con slancio (f con slancio), mezzo-forte (mf), and fortissimo fortissimo (ff). There are several measures with a '4' above them, likely indicating a four-measure rest or a specific rhythmic pattern. A tempo change to 'Vivace' with a quarter note equal to 132 (♩=132) is indicated at measure 228, along with 'accel.' and 'cresc.' markings. The score includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se sintetizó los puntos más significativos de lo planteado. Se hizo una breve presentación conceptual de la música y de los géneros evolutivos a través de su historia, así como también se focalizó en la estructura teórica una síntesis de la música en nuestro país, su evolución y desarrollo a través de los períodos conocidos y la aparición de diferentes géneros propios de la región, los mismos que han tomado preceptos desde la etapa preincaica, incaica y mestiza con la llegada de los Españoles y el conocimiento de instrumentos modernos, los cuales se sincretizaron con la cultura amerindia de Sudamérica.

Es importante remarcar que este trabajo se proyectó hacia los intérpretes del clarinete, por tal motivo se hizo incapie en el reconocimiento del instrumento en sí, la historia que los antecede hasta su aparición en las orquestas sinfónicas europeas y la importancia de su floritura musical en dichas intervenciones, siendo inspiración de renombrados compositores de la época que se sintieron seducidos por su sonoridad y versatilidad ya que este instrumento de viento les ofrecía amalgamar sonidos creando nuevos ambientes y colores sonoros a tal punto que Mozart revisó algunas de sus grandes obras para incluir al clarinete en ellas.

Además todo clarinetista debe estar familiarizado con el instrumento que interpreta, por ello se mencionó cada una de sus partes y los cuidados que se deben de tomar para su correcta manipulación, de este modo el intérprete se familiariza con cada una de estas para desarmar o desmontar el instrumento, y luego la forma de armar o remontar el conjunto de piezas de la manera más adecuada para su correcto funcionamiento.

El recorrido por cada una de las escuelas europeas donde se desarrollaron métodos y estilos para mejorar la interpretación y desarrollar la técnica, lo que nos dio como resultado una fusión de cada una de ellas en esta era contemporánea, teniendo presente que el sistema más difundido es el francés y en menor proporción el alemán. De estos dos antes mencionados el sistema francés ha sido adoptado globalmente llegando hasta América del norte y también a Latinoamérica.

Se sustentó este trabajo a través de la investigación de campo, utilizando la Encuesta como método estadístico, para apoyar la creación del mismo, ya que la investigación se la dividió

en dos grupos: alumnos y maestros de los conservatorios e instituciones de formación musical del país tales como: Conservatorio Nacional de Música de Quito (19 estudiantes, 3 profesores); Conservatorio Nacional de Música Antonio Neumane, ubicado en la ciudad de Guayaquil (8 estudiantes, 1 profesor); Conservatorio Nacional de Música José María Rodríguez, de la ciudad de Cuenca (12 estudiantes, 1 profesor); Conservatorio Nacional de Música Segundo Cueva Celi, ubicado en la ciudad de Loja (12 estudiantes, 2 profesores); Conservatorio de Música Teatro y Danza La Merced, de la ciudad de Ambato (11 estudiantes, 2 profesores); y, el Instituto Superior Vicente Anda Aguirre de la ciudad de Riobamba (17 estudiantes, 3 profesores).

En base a cada uno de los análisis estadísticos porcentuales, se llegó a la conclusión que este trabajo tenía bases irrefutables para su creación, por los grandes porcentajes de desconocimientos de materiales propios de la región, tanto por parte de los educadores como de los educandos, los mismos que en sus respuesta dejaban claro las falencias de estos y el gran ausentismo de un trabajo técnico que sustentara el aprendizaje del instrumento con música nacional, sin tener que usar materiales escritos para otros instrumentos los cuales eran adaptados empíricamente para tener una guía en sus presentaciones.

Este proyecto está dirigido principalmente a los estudiantes de nivel medio, quiénes ya tienen un conocimiento medianamente avanzado del instrumento, poseen elementos de juicio al respecto, y el estilo global de la interpretación, facilitando la comprensión y ejecución de las obras del repertorio ecuatoriano puestas en consideración en este manual.

En la tercera parte de la tesis se cumplió con el objetivo propuesto en el tema de este trabajo. Se elaboraron partituras y se grabó un CD de audio con una importante selección de obras de géneros musicales ecuatorianos.

Las partituras fueron elaboradas académicamente a partir de material existente, realizándose arreglos y adaptaciones técnicas que se adecuaron a los recursos y diversas sonoridades del clarinete, de esta manera se logró mantener el carácter de la obra, sin afectar el estilo original como fueron concebidas. Se incluye también obras creadas específicamente para clarinete y piano.

La compilación del repertorio consideró obras fácilmente reconocidas por el público, y versiones de música creada para respaldar este trabajo. Con esto se ofrece una variedad de música profesional cuya utilidad se enfoca a todo nivel, tanto en conciertos y recitales profesionales cuanto en compromisos académicos, (recitales de grado, exámenes, audiciones, etc.)

Todo esto concluye en que los compositores nacionales se motiven y retomen la actividad creativa para incrementar el repertorio para clarinete en diferentes formatos de creación (clarinete solo, clarinete y piano, clarinete y orquesta entre otros). Tanto en los estilos tradicionales de géneros musicales ecuatorianos, así como en los estilos contemporáneos donde el clarinete ofrece una gran variedad de: colores, sonidos, timbres, armonías y formas musicales. Con el uso de los efectos antes mencionados, se obtendrá un enriquecimiento en la técnica musical en la interpretación del instrumento.

Es de mucha importancia y motivo de gran satisfacción para el creador de este trabajo, el haber logrado elaborar 17 obras para clarinete y piano y dejar plasmado en la grabación de un Disco Compacto de audio. Con la seguridad de haber aportado de forma única en este campo.

RECOMENDACIONES

Se sugiere que el estudiante que está en estudio constante del clarinete tenga las bases teóricas e históricas del mismo. Así como conocer quiénes fueron aquellos compositores que le dieron la importancia dentro de las orquestas creando el repertorio propio para el instrumento como solista, y dentro de grupos de música de cámara.

Se recomienda a los maestros de clarinete incluir estas obras en el pensum de estudio del instrumento, para fortalecer la identidad con el conocimiento de esta parte importante de la música nacional ecuatoriana y despertar el interés de su estudio y su difusión en las nuevas generaciones de clarinetistas ecuatorianos.

Finalmente hago un llamado a los maestros de las diferentes áreas instrumentales de las Instituciones de formación y difusión musical de país, a que se propongan realizar trabajos similares, muy necesarios para el enriquecimiento y revalorización de nuestra bella música.

BIBLIOGRAFÍA

- Aaron Copland. *Como escuchar música. Fondo de cultura económica.*
- Baines, Anthony. *Historia de los instrumentos musicales.* ciudad, Ed. Taurus, 1989.
- Carvajal, Nelson, *Suminel N° 9 décima segunda edición.* Quito, 2011
- Guerrero, pablo. *Enciclopedia de la música Ecuatoriana, Tomo I.* Quito, Ed. Conmúsica. 2002
- Hemsy de Gainza, Violeta. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa.* Buenos Aires, Ed. Lumen, 2002
- Remnant Mary. *Musical Instruments,* ciudad , Ed. B.T. Batsford Ltd. 1989
- Romero, A. *Método para clarinete,* Madrid, Ed. Unión Musical Española 2008.
- Trías, Egenio. *El canto de las sirenas: argumentos musicales, Ed. Galaxia Gutenberg.* 2007
- Ulrich, Michels. *Atlas de música. Ed. Alianza.* 1985
- Kivy, Peter. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical, Ed. Paidós,* 2001
- Zaragoza, Josep Lluís. *Didáctica de la música en la educación secundaria: Competencias docentes y aprendizaje.* Ed. Graó, 2009

- Impresionante colección de cientos de fotos de clarinetes de todas las épocas y tipos, enlace MUY recomendado:
La antigua dirección para esta página, <http://jerselmer.free.fr/clarib/claribole.html>, ya no existe.
[http://bubli.free.fr/ \(->clarinette->Photo de Famille\)](http://bubli.free.fr/(->clarinette->Photo de Famille))
- Cuestiones variadas sobre el clarinete. En francés.
<http://clarinet.free.fr/>
- The clarinet family. Más sobre la "familia" de los clarinetes. En inglés.
<http://hem.passagen.se/eriah/clarinet.htm>
- Página de Michael Moors. En inglés. Colección de enlaces sobre el clarinete
<http://www.ehhs.cmich.edu/~mmoors/>
- Colección de enlaces sobre clarinete, fabricantes, intérpretes, ...
<http://audio.ya.com/soutelom/Enlaces.html>
- Página muy completa, en inglés, sorry.
<http://www.woodwind.org/clarinet/index.html>
- Otra interesante colección de enlaces relacionados con el clarinete
<http://homepages.ihug.co.nz/~dadlam/page3.html>
- Fantástica página de Daniel Kovacich, clarinetista, saxofonista, arreglista, con mucha información, midis, y humor, muy recomendada.
<http://www.kovacich.com.ar/>
- <http://www.csudh.edu/oliver/clarmusi/clarmusi.htm>
- Clariperu, una gran y completa página en castellano dedicada al clarinete, visita

recomendada <http://www.clariperu.org>

ANEXOS

• FORMULARIOS

ENCUESTA A PROFESORES

Año lectivo: 2011 – 2012

Profesores: De los Conservatorios de Música del Ecuador

Instrucciones Generales: Señale con una X la respuesta correcta

Justificativos: Las respuestas que usted ofrezca, permitirán mejorar el proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales ecuatorianos con el Clarinete, a través de un Manual Didáctico.

N°	Preguntas
1.	Señale el material didáctico que usted utiliza para la enseñanza del clarinete, en la interpretación de los géneros musicales del Ecuador. <input type="checkbox"/> Partituras para clarinete y piano <input type="checkbox"/> Textos sobre música ecuatoriana <input type="checkbox"/> Partituras para otros instrumentos <input type="checkbox"/> Audiciones
2.	Como parte de la didáctica en el aula, para la enseñanza aprendizaje en la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en clarinete, las herramientas que usted utiliza son: <input type="checkbox"/> Mapas mentales <input type="checkbox"/> Mentefactos <input type="checkbox"/> Sin herramientas/Teórico
3.	Sobre que aspecto o actividad, evalúa la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en el clarinete <input type="checkbox"/> Interpretación a primera vista <input type="checkbox"/> Teórico/Práctico <input type="checkbox"/> Ensayos con piano <input type="checkbox"/> Trabajos en ensamble
4.	Mediante qué técnicas activas promueve usted la investigación, sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en clarinete.: <input type="checkbox"/> Trabajos individuales <input type="checkbox"/> Trabajos grupales

	<input type="checkbox"/> Exposiciones <input type="checkbox"/> No se promueve
5.	Para desarrollar la lectura e interpretación con el clarinete, de los géneros musicales del Ecuador, qué técnica utiliza <input type="checkbox"/> Clases magistrales teóricas <input type="checkbox"/> Interpretación de fragmentos con el clarinete <input type="checkbox"/> Vocalización de fragmentos <input type="checkbox"/> Otros Especifique.....
6.	El maestro de clarinete en sus horas de clase sobre los géneros musicales del Ecuador, motiva con actividades de: <input type="checkbox"/> Razonamiento <input type="checkbox"/> Creatividad <input type="checkbox"/> Teórico <input type="checkbox"/> Desarrollo auditivo
7.	Con qué frecuencia el maestro de clarinete dedica parte de sus clases para enseñanza-aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador <input type="checkbox"/> Una vez a la semana <input type="checkbox"/> Una vez al mes <input type="checkbox"/> Cuando se acercan los certámenes/grados
8.	Para dinamizar sus horas clase sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, el maestro de clarinete utiliza técnicas activas como: <input type="checkbox"/> Mesa redonda <input type="checkbox"/> Debates <input type="checkbox"/> Paneles <input type="checkbox"/> Exposiciones <input type="checkbox"/> Interpretaciones magistrales del maestro <input type="checkbox"/> Otros Explique.....
9.	Existe repertorio en audio de obras con arreglos académicos para clarinete y piano sobre los géneros musicales del Ecuador. <input type="checkbox"/> Si existe <input type="checkbox"/> No existe
10.	Existe material didáctico impreso (partituras) de obras académicas para clarinete y piano, para la interpretación de los géneros musicales ecuatorianos

	<input type="checkbox"/> Si existe <input type="checkbox"/> No existe
--	---

ENCUESTA A ESTUDIANTES

Año lectivo: 2011 – 2012

Estudiantes: De los Conservatorios de Música del Ecuador

Instrucciones Generales: Señale con una X la respuesta correcta

Justificativos: Las respuestas que usted ofrezca, permitirán mejorar el proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales ecuatorianos con el Clarinete, a través de un Manual Didáctico.

N°	Preguntas
1.	Señale el material didáctico que usted utiliza para la enseñanza del clarinete, en la interpretación de los géneros musicales del Ecuador. <input type="checkbox"/> Partituras para clarinete y piano <input type="checkbox"/> Textos sobre música ecuatoriana <input type="checkbox"/> Partituras para otros instrumentos <input type="checkbox"/> Audiciones
2.	Como parte de la didáctica en el aula, para la enseñanza aprendizaje en la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en clarinete, las herramientas que usted utiliza son: <input type="checkbox"/> Mapas mentales <input type="checkbox"/> Mentefactos <input type="checkbox"/> Sin herramientas/Teórico
3.	Sobre que aspecto o actividad, evalúa la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en el clarinete <input type="checkbox"/> Interpretación a primera vista <input type="checkbox"/> Teórico/Práctico <input type="checkbox"/> Ensayos con piano <input type="checkbox"/> Trabajos en ensamble
4.	Mediante qué técnicas activas promueve usted la investigación, sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador en clarinete.: <input type="checkbox"/> Trabajos individuales <input type="checkbox"/> Trabajos grupales

	<input type="checkbox"/> Exposiciones <input type="checkbox"/> No se promueve
5.	Para desarrollar la lectura e interpretación con el clarinete, de los géneros musicales del Ecuador, qué técnica utiliza <input type="checkbox"/> Clases magistrales teóricas <input type="checkbox"/> Interpretación de fragmentos con el clarinete <input type="checkbox"/> Vocalización de fragmentos <input type="checkbox"/> Otros Especifique.....
6.	El maestro de clarinete en sus horas de clase sobre los géneros musicales del Ecuador, motiva con actividades de: <input type="checkbox"/> Razonamiento <input type="checkbox"/> Creatividad <input type="checkbox"/> Teórico <input type="checkbox"/> Desarrollo auditivo
7.	Con qué frecuencia el maestro de clarinete dedica parte de sus clases para enseñanza-aprendizaje de la interpretación de los géneros musicales del Ecuador <input type="checkbox"/> Una vez a la semana <input type="checkbox"/> Una vez al mes <input type="checkbox"/> Cuando se acercan los certámenes/grados
8.	Para dinamizar sus horas clase sobre la interpretación de los géneros musicales del Ecuador, el maestro de clarinete utiliza técnicas activas como: <input type="checkbox"/> Mesa redonda <input type="checkbox"/> Debates <input type="checkbox"/> Paneles <input type="checkbox"/> Exposiciones <input type="checkbox"/> Interpretaciones magistrales del maestro <input type="checkbox"/> Otros Explique.....
9.	Existe repertorio en audio de obras con arreglos académicos para clarinete y piano sobre los géneros musicales del Ecuador. <input type="checkbox"/> Si existe <input type="checkbox"/> No existe
10.	Existe material didáctico impreso (partituras) de obras académicas para clarinete y piano, para la interpretación de los géneros musicales ecuatorianos

	<input type="checkbox"/> Si existe	<input type="checkbox"/> No existe
--	------------------------------------	------------------------------------

- **ENTREVISTAS**

Maestro Gerardo Guevara, noviembre de 2011

Dr. Gustavo Lovato, enero de 2012

- **PARTITURAS**

Maria Manuela

Danzante

Tradicional de Chimborazo

Clarinet in B \flat

Percussion

5

B \flat Cl.

Perc.

10

B \flat Cl.

Perc.

15

B \flat Cl.

Perc.

20

B \flat Cl.

Perc.

$\text{♩} = 76$

Em Em Em Em

E7 Am Am Am E7 Am Am F

F Em F Am C C C

C C C6 E7 Am Am Am

E7 Am Am F F Em F Em B7 Em

Apamuy Shungo

Yumbo

Arr. Gerardo Guevara

♩ = 96

Clarinet in B \flat

D m G m

Percussion

B \flat Cl.

D m G m D m G m D m

Perc.

B \flat Cl.

G m Cmaj7 D m D m

Perc.

B \flat Cl.

G m B \flat A m+6 G m G m

Perc.

2

Apamuy Shungo

B♭ Cl.

Perc.

25 B♭ Am+6 Gm

B♭ Cl.

Perc.

31 Dm Gm Dm

B♭ Cl.

Perc.

37 Gm Cmaj7 Dm

B♭ Cl.

Perc.

43 *ff*

Puñales

Yaraví

Ulpiano Venitez

Lento ♩ = 48

Clarinet in B \flat

Em B Em

Percussion

B \flat Cl.

5 C G B Em G B Em

Perc.

B \flat Cl.

11 G

Perc.

B \flat Cl.

16 C G B7 Em

Perc.

B \flat Cl.

21 G B7 Em Em

Perc.

26

B \flat Cl.

B7Em Em G B7 Em

26

Perc.

31

B \flat Cl.

C G C G C G

31

Perc.

37

B \flat Cl.

G *Ad. Libitum* B7 Em

37

Perc.

Pobre Corazón

Sanjuanito

Luis María Gavilanes Díaz

Adj. Guillermo Garzón

Allegro ♩ = 120

Clarinet in B♭

Percussion

7

7

13

13

19

19

26

26

33

33

A

B

al Estribillo
de A B

C

Al Estribillo
Y

Em Em Em Em G G

G B Em Em G G B Em

G G G B Em

C C C G G G G

G G G B Em Em G G B

Em G G G B Em Em B Em

Vida mía Corazón

Ricardo Mendoza

Albazo

Clarinet in B \flat *Allegretto* $\text{♩} = 84$

Percussion

6 **A**

12 **B**

18

24

30

6 B m B m

6 E m E m G G

12 B 7 E m E m C B m *Estribillo de A y B*

18 B m C G G

24 G B 7 E m

30 E m C B m

Al Amanecer

Aire Típico

Gerardo Obando

A

Clarinet in B \flat

Percussion

B \flat Cl.

Perc.

B \flat Cl.

Perc.

B \flat Cl.

Perc.

B \flat Cl.

Perc.

B \flat Cl.

Perc.

6

6

12

12

18

18

24

24

30

30

B m

G

D

F#7

B m

B m

B m

D

F#7

B m

B m

Estribillo y B G

G

D

F#7

B m

B m

D

F#7

B m

F#7

B m

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

Romance de mi destino

Pasillo

Gonzalo Vera S.

Allegro $\text{♩} = 120$

Clarinet in B \flat

Percussion

5

11

17

23

29

A 7

D m

D m

A 7

D m

D 7

G m

B \flat

F

A 7

D m

A 7

D m

A 7

2

Romance de mi destino

The musical score is presented in five systems, each with a piano (Perc.) part and a percussion (Perc.) part. The piano part is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb). The percussion part is written in a single bass clef. Chord annotations are placed below the piano staff. Measure numbers are indicated at the beginning of each system.

System 1 (Measures 35-40): Piano part starts with a half note D4, followed by a quarter rest, a quarter rest, and a quarter note E4. Chords: Dm, Bb, D7, Gm. Percussion part consists of a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 41-46): Piano part continues with eighth-note patterns. Chords: C, Bb, F, A7. Percussion part continues with the eighth-note pattern.

System 3 (Measures 47-52): Piano part features eighth-note patterns. Chords: E7, A7, F, A7. Percussion part continues with the eighth-note pattern.

System 4 (Measures 53-57): Piano part continues with eighth-note patterns. Chords: F, A7, Dm. Percussion part continues with the eighth-note pattern.

System 5 (Measures 58-62): Piano part concludes with a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. Chords: Dm, A7, Dm. Percussion part concludes with a quarter rest, a quarter rest, and a quarter rest.

2

Riobambeñita

Musical score for Riobambeñita, measures 37-55. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and a percussive accompaniment in the lower voice. The key signature has one flat (Bb).

Measures 37-42: Melody starts with a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords: Dm, Bb.

Measures 43-48: Melody continues with first and second endings. Chords: F, F.

Measures 49-54: Melody continues with a first ending. Chords: A7, Dm.

Measures 55-58: Melody concludes with a second ending. Chords: Dm, A7, Dm.

**• REPERTORIO EN AUDIO DE LOS GÉNEROS MUSICALES
ECUATORIANOS. ARREGLOS PARA CLARINETE Y PIANO**

1. Danzante del Destino	Danzante	Gerardo Guevara Arr. Wilson Haro
2. Tema con variaciones	Yumbo	Wilson Haro
3. Ibarayarab	Yarabí	William´s. Panchi
4. E l Molino y el Maíz	Sanjuanito	Wilson Haro
5. Camino a Pilchibuela	Albazo	Wilson Haro
6. Mosaico: Manzanita y Viva la Comadre	Chilena / Aire típico	Mesías Carrera y Manuel Ma Espín Arr. Wilson Haro
7. La Melcocha	Pasillo	Wilson Haro
8. El Músico Alegre	Pasacalle	Luciano Carrera G. Arr. Wilson Haro
9. El Espantapájaros	Pasillo	Gerado Guevara Arr. Leonardo Cárdenas
10. La Coqueta	Rondeña	Segundo Luís Moreno Arr. Wilson Haro
11. Estefanía	Pasillo	Eduardo Florencia
12. La Venada	Capishca	Tradicional Ecuatoriano Arr. Leonardo Cárdenas
13. Andarele	Andarele	Trad icional Esmeraldeño Arr. Wilson Haro

14. Se va con algo mío	Pasillo	Gerardo Guevara
15. El despertar	Sanjuanito	Stalín Pucha
16. Alegría de vivir	Pasillo	Floresmilo Viteri O.
17. Rapsodia Ecuatoriana N. 3	Fantasia - Suite	Luis Humberto Salgado Arr. Wilson Haro

Intérpretes:

Sixto Gallegos C., Clarinete: Tracks: 1, 5, 10, 11, 12, 13, 14

Diana Gallegos A., Clarinete: Tracks: 2, 4, 9, 15

Danny Gallegos A., Clarinete: Tracks: 3, 6,7, 8,16, 17

Alexander Akhanin: Piano

Sixto Gallegos C.

Graduado en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, donde ejerce la docencia en las cátedras de Clarinete y Saxofón, e integra la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador desde 1986. Obtuvo su Licenciatura en la Universidad Central del Ecuador y en la Universidad Técnica de Manabí, en ciencias de la educación y pedagogía musical respectivamente. Es gestor del FESTIVAL INTERNACIONAL DE CLARINETE “Quito centro del mundo” y director del “CUARTETO DE CLARINETES CAPRICE”. Ha realizado varias giras artísticas y cursos de especialización dentro y fuera del país.

Diana Gallegos A.

Inicia sus estudios musicales con su padre Prof. Sixto Gallegos en el Conservatorio Nacional de Música. A los 18 años viaja, a Caracas-Venezuela a formar parte de la Academia Latinoamericana de Clarinete del Mtro. Valdemar Rodríguez además de cursar estudios de especialización en el Instituto Universitario de Estudios Musicales. Actualmente se desempeña como clarinetista en la Orquesta Filarmónica del Ecuador además de tener a su

cargo la Cátedra de Clarinete en la escuela de Música de la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador.

Danny Gallegos A.

Inicia sus estudios con su padre Maestro: Sixto Gallegos en el Conservatorio Nacional de Música del Ecuador. Estudió en el Conservatorio Simón Bolívar de Venezuela con el Maestro: Valdemar Rodríguez, ha recibido clases magistrales con: Luis Rossi, Anthony Pay entre otros. Ha participado con todas las Orquestas Sinfónicas del Ecuador. Actualmente es clarinetista de la Orquesta Filarmónica del Ecuador y forma parte del cuarteto de clarinetes CAPRICE.

Alexander Akhanin

Nacido en Rybinsk-Rusia en 1964. Sus primeros estudios los realizó en la escuela Profesional de Yaroslavl. Ha sido pianista de la Orquesta de Cámara "Consort", integrante de la Big Band "Raduga", profesor de piano y materias teóricas en la Escuela Musical de Rybinsk. Su repertorio pianístico está enfocado en la música barroca, clásica y moderna. Actualmente es profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música de Quito – Ecuador.