



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**MODALIDAD SEMIPRESENCIAL**

**DISERTACIÓN DE GRADO:**

**Composiciones didácticas para clarinete dirigidas a estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de Quito para el año lectivo 2018-2019**

**Elaborado por:** Ángel Antonio Sangucho Samaniego

**Dirección:** Mónica Bravo V Msc

**Quito, 2018**

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **ÁNGEL ANTONIO SANGUCHO SAMANIEGO**, C.I. 1723127450 autor del trabajo de graduación intitulado: **"COMPOSICIONES DIDÁCTICAS PARA CLARINETE DIRIGIDAS A ESTUDIANTES DEL TERCER NIVEL BÁSICO SUPERIOR DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE LA CIUDAD DE QUITO PARA EL AÑO LECTIVO 2018-2019"**, previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EDUCACIÓN MUSICAL**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 15 de noviembre del 2018



**ÁNGEL ANTONIO SANGUCHO SAMANIEGO,**

C.I. 1723127450

**Composiciones didácticas para clarinete dirigidas a estudiantes del Tercer Nivel  
Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de Quito para  
el año lectivo 2018-2019.**

## **DEDICATORIA**

A mis queridos padres, Mario Sangucho y Elsa Samaniego.

A mi apreciada maestra y tutora, Mónica Bravo.

A mi gran amigo y maestro, Eduardo Florencia.

## **AGRADECIMIENTO**

A Sixto, Danny y Diana Gallegos, quienes me han formado como músico clarinetista.

A mis amigos, Juan Carlos Arciniega y Álvaro Jaramillo, por su valiosa ayuda durante  
la elaboración de la presente disertación

A mi apreciada tutora, Mónica Bravo, por su constante apoyo para poder finalizar mi  
disertación de grado

A mi querido hermano, Javier Sangucho, por toda la ayuda y amistad brindada para la  
realización de este trabajo

A mi gran amigo y maestro, Eduardo Florencia, por compartir las bases de un oficio que  
aprecio y respeto enormemente, la composición musical.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>DEDICATORIA .....</b>	<b>iv</b>
<b>AGRADECIMIENTO.....</b>	<b>v</b>
<b>TABLA DE CONTENIDOS.....</b>	<b>vi</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>1</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
Planteamiento y delimitación del Problema .....	4
Objetivo general .....	6
Objetivos específicos.....	7
<b>CAPITULO I .....</b>	<b>8</b>
<b>1 MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>8</b>
1.1 Encuadre histórico acerca del desarrollo de la técnica y didáctica del clarinete... 8	
1.1.1 Período barroco y la aparición del clarinete. ....	8
1.1.2 Período clásico y la consolidación del clarinete en la orquesta.....	10
1.1.3 El Romanticismo musical y los principios de la técnica básica del clarinete	
12	
1.2 Didáctica del clarinete .....	14
1.2.1 La respiración aplicada.....	14
1.2.2 La embocadura .....	17
1.2.3 La articulación y la emisión del sonido (la columna de aire).....	19
1.3 La Relación entre la didáctica y la composición de obras musicales. ....	20

1.4	Consideraciones generales de la composición musical para la construcción de estudios didácticos.....	23
<b>CAPÍTULO II.....</b>		<b>29</b>
<b>2</b>	<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>29</b>
2.1	Conclusiones.....	29
2.2	Recomendaciones .....	30
<b>CAPÍTULO III .....</b>		<b>31</b>
<b>3</b>	<b>PROPUESTA .....</b>	<b>31</b>
3.1	Composiciones didácticas para clarinete dirigidas a estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito para el año lectivo 2018 - 2019 .....	32
3.1.1	Tres miniaturas para clarinete, violín y guitarra.....	33
3.1.2	Canción N°1 para clarinete y guitarra. ....	34
3.1.3	Pequeño poema para clarinete solo. ....	34
3.1.4	Cuatro imágenes para clarinete solo.....	35
3.2	<b>ANÁLISIS MUSICAL DE LAS COMPOSICIONES.....</b>	<b>36</b>
3.2.1	Tres miniaturas para clarinete, violín y guitarra.....	36
3.3	Canción No. 1 para clarinete y guitarra.....	41
3.3.1	Pequeño poema para clarinete solo .....	44
3.3.2	Cuatro imágenes para clarinete solo.....	47
3.4	Partituras.....	61
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>		<b>80</b>

## RESUMEN

La falta de repertorio camerístico y de obras para clarinete solo del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música evidencia cierto descuido en el desarrollo a nivel técnico e interpretativo de los estudiantes. Al no potenciar el trabajo didáctico con esta música de carácter intimista, se pierde una herramienta de trabajo que puede desarrollar más rápidamente aspectos importantes de la interpretación del clarinete. El propósito de la presente disertación es crear una serie de composiciones didácticas para clarinete tomando en consideración el repertorio del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito, para lo cual, se han conceptualizado aspectos como la historia y didáctica del clarinete, así como también, aspectos generales de la composición musical.

**Palabras clave:** Clarinete, didáctica del clarinete, historia del clarinete, análisis

## SUMMARY

The lack of string repertoires and plays for clarinet, only of Third Level Basic Superior from Quito's National Conservatory of Music, reveals disregard on students' technical level and interpretative development. Such disregard allows the loss of a work tool which could develop major aspects for clarinet interpretation more rapidly. The purpose of this dissertation is to create a series of didactic compositions for clarinet, considering the repertoire of Third Level Basic Superior from Quito's National Conservatory of Music. For this, history and clarinet didactics have been conceptualised as well as general aspects of musical composition

**Keywords:** Clarinet, Clarinet didactics, History of the clarinet, Analysis

## INTRODUCCIÓN

Considerando la realidad musical actual en cuanto al proceso pedagógico y didáctico del Conservatorio Nacional de Música de Quito, se puede notar que impera la ausencia de repertorio para el estudio del clarinete tanto en el ámbito solista como camerístico y orquestal; por tales motivos, no existe un desarrollo adecuado en la técnica de ejecución del clarinete, por ejemplo, los cambios de registro de gran magnitud en diversas velocidades, el manejo de los matices, la claridad de la articulación, belleza de sonido, dominio de frases de largo aliento y agilidad interpretativa.

En nuestro país, la música de cámara es uno de los conceptos más descuidados por los docentes de instrumento en su propuesta pedagógica. El trabajo didáctico con distintos ensambles es una estrategia metodológica abandonada por el Conservatorio Nacional de Música que, dentro de su malla curricular, solo incluye el trabajo pedagógico del estudiante con el profesor y el trabajo del estudiante en una banda sinfónica o una orquesta. Por consiguiente, no se potencia el acercamiento a una música de carácter intimista que puede ser de gran ayuda para resolver problemas técnicos e interpretativos en el estudiante de clarinete.

Otro aspecto relevante en el desarrollo del estudiante de clarinete es el poder afrontar obras para instrumento solo. Debido a la dificultad técnica que presenta este tipo de repertorio, únicamente se las ha colocado en el nivel bachillerato del programa de estudios del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Resulta necesario mencionar que no existe material pedagógico que abarque este tipo de repertorio para el nivel básico superior, por lo cual, es indispensable realizar una propuesta didáctica musical que abarque este repertorio como un acercamiento previo a obras escritas para

clarinete solo de gran magnitud como: El Abismo de los Pájaros de Olivier Messiaen, o las Tres piezas para clarinete solo de Igor Stravinski.

En consecuencia, esta serie de composiciones pedagógicas para clarinete busca complementar de manera parcial el desarrollo del estudiante del nivel básico superior en obras de música de cámara como en obras para clarinete solo poniendo especial énfasis en aspectos técnicos como: el balance sonoro, el manejo de dinámicas, el uso de distintas articulaciones, el manejo de intervalos amplios y la velocidad en la digitación.

### **Planteamiento y delimitación del Problema**

Actualmente la malla curricular aprobada por el Ministerio de Educación para los conservatorios nacionales de música de todo el país contempla ciertos procesos didácticos a los que el estudiante debe incorporarse en el caso de buscar una titulación en música. Estos procesos didácticos son distribuidos en distintas materias que el estudiante cursará a lo largo de su proceso educativo, entre las cuales podemos mencionar: historia de la música, formas musicales, armonía, lectura musical; además de las materias que tienen relación con el instrumento principal como Orquesta, Banda Sinfónica, entre otras. En el caso del estudiante de clarinete, éste deberá cursar las materias teóricas sumadas al estudio del instrumento principal tanto en clases individuales como en materias grupales como banda sinfónica u orquesta, en este sentido se puede evidenciar que la materia de música de cámara no consta dentro del plan de estudios del Conservatorio Nacional de Música de Quito.

Desde otra perspectiva, podemos manifestar que el programa de estudios del Conservatorio Nacional de Música de Quito hace un mayor énfasis en obras orquestales y obras para clarinete y piano, olvidando el repertorio para clarinete solo o el repertorio

camerístico del instrumento. En el caso del repertorio para clarinete solo, esto sucede debido a que resulta ser de mayor dificultad para los estudiantes porque se explotan los recursos técnicos más sofisticados del instrumento; en el caso del repertorio de música de cámara, el estudiante necesita de más “madurez” sobre todo a nivel interpretativo ya que necesita tener conocimientos musicales en cuanto a su relación con los otros instrumentos para poder afrontar este tipo de música. En consecuencia, los estudiantes de clarinete del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música no logran trabajar a profundidad este tipo de repertorio por las dificultades mencionadas anteriormente. Si los docentes de clarinete mantienen el enfoque didáctico centrado solamente a resolver repertorio para clarinete y piano o clarinete y orquesta, el repertorio para el instrumento basado en música de cámara y para clarinete solo será descuidado por los estudiantes del clarinete del Conservatorio Nacional de Música de Quito y causará que no logren desenvolverse de la mejor manera en los diferentes escenarios artísticos y laborales.

El actual programa general de estudios del Conservatorio Nacional de Música de Quito se divide en: 2 años para el nivel básico elemental, 3 años para el nivel básico medio, tres años para el nivel básico superior y tres años para el bachillerato sumando en total 11 años de estudio musical para adquirir un bachillerato en artes con especialidad de Música. En el caso de la especialización instrumental en clarinete, se disponen nueve años de estudio ya que el nivel básico elemental no existe para el instrumento. En este sentido, el tercer nivel básico superior del Conservatorio Nacional de Música es un año importante ya que se considera como un año de transición para poder ingresar al nivel bachillerato del instrumento. En consecuencia, crear una serie de composiciones didácticas para el nivel mencionado anteriormente es de gran importancia porque pretende ser una síntesis de todo lo aprendido por el estudiante en

sus 6 primeros años de estudio y la aplicación de los conocimientos adquiridos tanto en obras para clarinete solo como en obras de formato camerístico.

En cuanto al desarrollo técnico de los estudiantes del tercer nivel básico superior del Conservatorio Nacional de Música podemos evidenciar que es necesario buscar composiciones originales para este nivel enfatizando en aspectos técnicos más que interpretativos. Hay que aclarar que en la presente disertación se trabajarán estrategias metodológicas y aspectos didácticos en relación con el desarrollo técnico del instrumento y se presentará la propuesta compositiva. No formarán parte de la presente investigación aspectos de carácter psicológico, filosófico o interpretativo a mayor profundidad.

Analizado así el problema, se plantea la siguiente pregunta que guiará la investigación:

¿Cómo una Serie de composiciones didácticas para clarinete enfocadas al desarrollo de la técnica e interpretación ayudarán al desarrollo de los estudiantes del tercer nivel básico superior del CNM?

### **Objetivo general**

- Elaborar composiciones didácticas para clarinete, dirigidas a estudiantes del tercer nivel básico superior del conservatorio nacional de música de la ciudad de Quito para el año 2017-2018.

### **Objetivos específicos.**

- Exponer una base conceptual acerca del desarrollo de la técnica y la didáctica del clarinete, la relación entre la didáctica y la composición de obras musicales; y conceptos generales de la composición.
- Establecer los contenidos y necesidades musicales de los estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito.
- Crear composiciones didácticas enfocadas al desarrollo de la técnica instrumental.

En el capítulo 1, se expone un encuadre histórico acerca del desarrollo técnico de los métodos para clarinete y la didáctica de la base técnica elemental del instrumento. También se informa acerca de la relación histórico - musical entre la didáctica y la composición musical. Por otro lado, se hace referencia a las bases técnicas para la creación de una obra musical.

En el capítulo 2, se presentan las conclusiones y recomendaciones del trabajo investigativo.

En el capítulo 3, se exponen las composiciones didácticas para clarinete dirigidas a los estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito para el año lectivo 2018 – 2019.

Para la presente disertación, se utilizó la técnica de análisis documental para sustentar teóricamente la importancia y repercusión de la investigación y así, cumplir con los objetivos planteados.

## CAPITULO I

### 1 MARCO TEÓRICO

#### 1.1 Encuadre histórico acerca del desarrollo de la técnica y didáctica del clarinete.

##### 1.1.1 Período barroco y la aparición del clarinete.

A principios del siglo XVIII, un nuevo instrumento con características sonoras y estéticas bastante similares al ya conocido *chalumeau* aparece en la historia de la música en manos del constructor de instrumentos Johann Christoph Denner. Compositores como Telemann, Vivaldi o Haendel comenzaron a incorporar al clarinete en sus obras orquestales. Sin embargo, las primeras composiciones donde éste instrumento tiene un tratamiento más elaborado y solístico son los *Conciertos para Clarinete en Re* de Johann Melchior Molter. De igual manera, las primeras tablas donde se describen las posiciones de las notas del clarinete se atribuyen a Joseph Friedrich Majer (1732) y a Johann Philipp Eisel (1738)

Dentro de las principales innovaciones que marcaron al clarinete en este período musical encontramos la inclusión de la llave de cambio de registro y la llave del La<sup>3</sup>; así como también la inserción de un cuerpo cónico en forma de campana. No obstante, la llave de cambio de registro fue la causa primordial del notable uso del nuevo clarinete sobre el ya conocido *chalumeau*. La inclusión de la llave de cambio de registro permitía al clarinete interpretar hasta el Do<sup>5</sup>, a diferencia del *chalumeau* que llegaba hasta el Si<sup>3</sup>.

Por lo tanto, la mayor parte del repertorio del período barroco está creada para el registro agudo o *clarín* del nuevo instrumento.

Por otro lado, la técnica básica elemental acerca de la articulación y la embocadura experimentó un claro desarrollo durante el período barroco de la música. La embocadura del clarinetista consistía en un doblaje de ambos labios forrando los dientes. La caña se presionaba contra el labio superior, aunque ya había clarinetistas que presionaban la caña contra el labio inferior de la embocadura. “Durante la mayor parte del siglo XVIII los clarinetistas tocaban con ambos labios forrando los dientes y la caña presionada por el labio superior – embocadura conocida como maxilar”. (García, 2013, pág. 85). Debido a esta formación de la embocadura, la técnica de la articulación tuvo una gran dificultad de ejecución.

En éste período musical se destacan tres formas diferentes de articular que son: articulación de lengua, articulación de garganta y articulación de pecho. La articulación más usada fue la articulación de pecho, sin embargo, la articulación de lengua fue la más recomendada para destacar notas rápidas o semicorcheas. Debido a la ubicación de la caña en la parte superior de la boquilla, la técnica de la articulación tuvo una gran dificultad de ejecución y claridad. “La orientación de la caña en la boquilla no era cuestión baladí dado que de ello dependía la ejecución de la correcta articulación y fraseo”. (García, 2013)

Cabe señalar que el recién incorporado clarinete y el ya conocido *chalumeau* fueron instrumentos que coexistieron en la misma época. En las obras del período barroco donde ambos instrumentos tienen protagonismo, el *chalumeau* tenía protagonismo en el registro grave, mientras que el clarinete brillaba en el registro

agudo. Actualmente, recibe el nombre de “registro de *chalumeau*” al primer registro o registro grave del clarinete.

### 1.1.2 Período clásico y la consolidación del clarinete en la orquesta

En el período Clásico de la Música, el clarinete se integra completamente a la orquesta en manos de Johann Stamitz. La orquesta de Mannheim incluyó de forma estable dos clarinetes en su fila de vientos. Compositores como Karl Stamitz, Franz Krommer, pero principalmente Wolfgang Amadeus Mozart desarrollarían los conciertos más interpretados del período clásico hoy en día. La adición de nuevas llaves al instrumento a cargo de Theodor Lotz y Xavier Lefèvre desarrollaría la técnica y virtuosismo del clarinete. Sin embargo, la aparición del clarinete *di bassetto*, se llevaría el protagonismo durante este período.

La afición de Mozart por un clarinete en específico, el clarinete *di bassetto*, y la entrañable amistad con Anton Stadler y Theodor Lotz, fue la que llevó al compositor a crear una gran cantidad de obras donde el clarinete *di bassetto* tenía una gran participación. “El constructor de instrumentos de viento, Theodor Lotz, le proveería de ese nuevo instrumento: el *basset clarinet*, un nuevo clarinete de mayor extensión cromática, que le daba al instrumento la posibilidad de llegar al Do grave...”. (Dicósimo, s.f.) Las tres obras más importantes para el clarinete *di bassetto* son: El *Trío Kegelstatt K. 498*, para clarinete, viola y piano; el *Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor K. 581*; y el *Concierto para clarinete en La mayor K. 622*.

El desarrollo del instrumento se vio afectado principalmente por la adición de tres llaves más a su mecanismo. Las llaves que se sumaron fueron las que al accionarlas producirían las siguientes notas: fa#2 y su duodécima do#4, sol#2 y su duodécima re#4, y, la llave añadida por el clarinetista Xavier Lefèvre, el do#3 y su duodécima sol#4. Sin

embargo, aún se mantenía dificultad para tocar ciertas tonalidades debido a la falta de llaves. “El clarinete seguía siendo un instrumento en el que tonalidades con muchas alteraciones eran virtualmente impracticables”. (Fernández Vicedo , 2010) Por esta razón, los constructores de instrumentos diseñaron cuerpos alternativos del clarinete de diferente longitud para solventar y ajustar la afinación del clarinete en un semitono. El clarinete afinado en La y el clarinete afinado en Sib.

Por otro lado, la técnica básica del instrumento no evolucionó notablemente. Los clarinetistas se mantenían tocando doblando ambos labios y con la caña ubicada en el lado superior de la boquilla. Sin embargo, el concepto del sonido tuvo un desarrollo a cargo de dos clarinetistas notables de la época, Franz Tausch y Joseph Beer. “Joseph Beer... y Franz Tausch... fueron los primeros y más importantes intérpretes de clarinete y, además, cada uno de ellos fue responsable de la creación y desarrollo de un distintivo estilo de interpretación”. (Lozano Rodríguez , 2007) Joseph Beer poseía un sonido fuerte y estridente conocido como “estilo francés”. Por otro lado, Franz Tausch fue acreedor de un sonido de gran belleza poniendo especial énfasis en la expresividad de la música; su forma de tocar fue conocida como “estilo alemán”. Es necesario mencionar que Joseph Beer suavizó su sonido durante su viaje por Alemania.

Es necesario señalar que el período Clásico de la Música no vería aún la producción de libros y métodos acerca de la interpretación del clarinete. Los músicos clarinetistas de la época desarrollarían su técnica instrumental de forma autodidacta o con la ayuda de los constructores de instrumentos. Es en el siglo XIX, en el Romanticismo musical, donde el Conservatorio de París encargaría a Xavier Lefèvre la creación del método oficial de clarinete para su uso en las clases del Conservatorio.

### **1.1.3 El Romanticismo musical y los principios de la técnica básica del clarinete**

En el transcurso del siglo XIX, el clarinete gozó de una importante producción de obras musicales. Composiciones como el Concierto N°1 para Clarinete y Orquesta en Fa menor Op. 73 de Carl Maria von Weber o las sonatas para Clarinete y Piano Op. 120 de Johannes Brahms desarrollarían la escritura, técnica e interpretación de la música para clarinete. Por otro lado, la transformación que sufriría el instrumento a lo largo del siglo XIX facilitaría aspectos como la digitación y afinación del clarinete. En contraste, la importante labor pedagógica de docentes como Frederic Berr, Hyacinthe Klosè y Carl Baermann ayudaría a establecer la técnica básica del instrumento a lo largo del período Romántico de la música.

La primera evolución notable en el sistema de llaves del clarinete fue realizada por el constructor de instrumentos alemán Heinrich Grenser. Los clarinetes Grenser disponían de doce llaves que al accionarlas producían: el sib y su duodécima fa4, el mib3 y su duodécima sib4, el fa3 con su duodécima do5, el trino si3/do4, la combinación si2/fa#3 y el sol#3. Carl María von Weber o Luis Spohr desarrollarían sus conciertos pensando en el clarinete Grenser. “Muchas de las obras maestras de la literatura clarinetística fueron pensadas para clarinetes del tipo que se describe. Así, como ejemplo se puede citar los conciertos de Crusell, Weber...”. (Fernández Vicedo , 2010) Posteriormente, Iwan Müller añadiría la llave número trece que producía los sonidos fa2 y su duodécima do4. Por otra parte, Müller desarrolló la construcción del cuerpo inferior del clarinete dividiendo a su instrumento en cinco partes como se conoce hasta la actualidad. El sistema Müller y su capacidad de poder ejecutar cualquier tonalidad sin mayor dificultad servirían de base para el sistema de llaves mayormente usado hoy en día en Alemania y Austria, el sistema Oehler.

Desde otra perspectiva, la aplicación al clarinete del sistema de anillos desarrollado por el flautista Theobald Boehm ayudó a facilitar la dificultad de ciertas digitaciones como el si<sup>2</sup> y su duodécima fa<sup>#4</sup>. “Básicamente, el citado mecanismo, que recibe la denominación de *brille*, permite controlar la apertura de dos agujeros de forma simultánea mediante el uso de un único dedo”. (Fernández Vicedo , 2010) En consecuencia, problemas de afinación y digitación pudieron resolverse gracias a la incorporación de anillos al sistema de llaves. Constructores como Adolph Sax o Georg Ottensteiner incluirían este sistema diseñado para la flauta, al clarinete.

Gracias a la transformación que sufrió el clarinete durante la primera mitad del siglo XIX, el sistema Boehm y el sistema Baermann – Ottenstainer aparecerán en la segunda mitad del siglo XIX facilitando aún más la interpretación del clarinete. Hyacinthe Klosé y Louis Buffet combinaron el proceso de taladro del sistema Müller y el nuevo mecanismo de anillos para diseñar el sistema boehm facilitando problemas de digitación cruzada y afinación en el clarinete. “De esta manera se conseguía una verdadera mejora de los problemas de afinación existente en los modelos preexistentes, dotando simultáneamente al instrumento de una digitación mucho más lógica, sencilla y natural...”. (Fernández Vicedo , 2010) Por lo tanto, gracias a la facilidad en la digitación y afinación que ofrecían estos cambios al clarinete, el sistema Boehm sería adoptado progresivamente en países como: Estados Unidos, Inglaterra, Países Bajos, entre otros.

Por otro lado, el constructor Georg Ottenstainer y el clarinetista Carl Baermann desarrollarían las bases del sistema que sería utilizado a día de hoy en países de influencia alemana, el sistema Oehler. El clarinete sistema Baermann – Ottenstainer sería el instrumento que utilizaría Richard Mühlfeld en el estreno de las obras compuestas por Johannes Brahms. Este clarinete comprendía una organización de

cuatro anillos y diecisiete llaves que ofrecía, al igual que el sistema Boehm, facilidad en la digitación y afinación para la interpretación del instrumento. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XIX, se desarrollaría el sistema Oehler comprendiendo un total de veintiún llaves.

La base técnica del clarinete consolidaría sus principios didácticos gracias a la publicación de métodos y a la labor pedagógica de clarinetistas como Frederic Berr o Hyacinthe Klosè. Los tres métodos más conocidos que aún se siguen estudiando hoy en día son los métodos de Xavier Lefèvre, Hyacinthe Klosè y Carl Baermann. Es necesario mencionar que dentro de los cambios técnicos más importantes de la época se puede citar la colocación de la boquilla con la caña en su parte inferior y la evasión del doblaje del labio superior sobre el arco dentario superior. Esto pudo establecerse gracias al nuevo material de construcción de boquillas, la ebonita. “Por esta razón, se fueron haciendo muchos experimentos con otros materiales y, en 1870, se descubrió que la ebonita era el sustituto más idóneo”. (Lozano Rodríguez , 2007). El problema con la madera, el primer material de construcción de boquillas, fue que debía tener un cuidado especial. La boquilla no podía tener contacto con los dientes. En consecuencia, el clarinetista debía cubrir sus dientes con los labios. Sin embargo, con la ebonita, el clarinetista podía desprenderse de la incomodidad del doblaje del labio superior y apoyar la boquilla sobre los dientes superiores.

## **1.2 Didáctica del clarinete**

### **1.2.1 La respiración aplicada**

La respiración aplicada es uno de los procesos más importantes en el arte de interpretar el clarinete siendo consecuencia de la misma aspectos como: la calidad del sonido, la afinación, la proyección del sonido, el fraseo, entre otros. Para lograr una

respiración adecuada es necesario comprender la funcionalidad del sistema respiratorio. Dicho de otra manera, se deben conocer: los órganos que intervienen en la respiración, los movimientos respiratorios, y los músculos que intervienen en el proceso respiratorio. Cabe mencionar que la respiración es un proceso inconsciente de nuestro cuerpo, sin embargo, para poder interpretar el clarinete y los instrumentos de viento en general, se debe controlar el proceso respiratorio de acuerdo a las exigencias técnico- musicales de la obra o estudio a interpretar.

La función básica del sistema respiratorio es el intercambio gaseoso eliminando el dióxido de carbono y aportando oxígeno al cuerpo. Para esto, el sistema respiratorio se divide en: tracto respiratorio superior, involucrando la cavidad bucal, nariz, faringe y laringe; y tracto respiratorio inferior donde se ubica la tráquea, los bronquios y los pulmones. El proceso respiratorio inicia con la inspiración que es la ingesta del aire por medio de la cavidad bucal o la nariz llevando el aire a los pulmones. No obstante, para la respiración aplicada, la toma de aire se la realiza solamente por la cavidad bucal ya que es por este medio que podemos llenar más rápidamente con aire a los pulmones. Por otra parte, la expulsión del aire de los pulmones se denomina espiración.

Existen cuatro grupos musculares que intervienen en los procesos respiratorios tanto de inspiración como de espiración, éstos grupos son: diafragma, músculos intercostales, músculos abdominales y accesorios. Los músculos respiratorios tienen la función de desplazar el aire a los diferentes tejidos del cuerpo. En palabras de J.B. Gáldiz Iturri: “La función de los músculos respiratorios es la de realizar la acción de bomba ventilatoria”. (Gáldiz, 1999). Cabe resaltar que los músculos respiratorios se encuentran funcionando todo el tiempo de manera automática, sin embargo, para la respiración aplicada se busca controlar los músculos respiratorios como el diafragma o

los músculos abdominales para poder realizar una mejor respiración en función de la música a interpretar.

El diafragma es el principal músculo durante la inspiración. Se encuentra ubicado por debajo de la cavidad torácica y por encima de la cavidad abdominal. Durante la inspiración, el diafragma se tensa empujando hacia abajo las vísceras abdominales y tirando de los pulmones hacia abajo. De igual manera, los músculos intercostales se contraen tirando de las costillas hacia afuera. Con esto, se amplía la capacidad de la caja torácica y es posible la entrada de más aire a los pulmones. Para la respiración aplicada, es importante que la inspiración se la realice procurando llenar los pulmones desde la parte más baja sin subir los hombros o inflar el pecho.

Durante la espiración, el diafragma y los músculos intercostales se destensan lo que ocasiona que los pulmones y la caja torácica vuelvan a su posición original. Cabe recalcar que tanto la inspiración como la espiración se producen principalmente por la tensión y distensión del diafragma, sin embargo, en la fase de espiración de la respiración aplicada existe una mayor intervención de los músculos abdominales para la ejecución del clarinete. Según Gustavo Ramón S. “Durante la respiración normal en reposo, la espiración es consecuencia de la relajación del diafragma, pero en condiciones de actividad intensa, se requiere de músculos tales como el transverso del abdomen”. (Ramón, s.f.) Para el control de la espiración durante la interpretación del clarinete, los músculos que ayudan a dar fuerza y velocidad al aire durante su expulsión son los músculos abdominales.

La necesidad de controlar la utilización de los músculos abdominales durante la espiración es justificada por las diferentes obstrucciones de la columna del aire al momento de interpretar el clarinete. Estas obstrucciones son: la vibración de la caña, el

ángulo de inclinación del instrumento, la digitación, el cambio de registro, etc. Por esto, es necesario tener una fuerza muscular adicional que ayude a controlar la espiración en la respiración aplicada.

### **1.2.2 La embocadura**

La embocadura es una estructura primordial al momento de interpretar el clarinete. Hoy en día se tiene un conjunto de procedimientos generales para la construcción de la embocadura. Estos lineamientos se han construido a través de la experiencia del clarinetista y del conocimiento fisiológico del ser humano, específicamente del sistema estomatognático. Este sistema es el encargado de funciones vitales como la masticación de alimentos, la salivación, la comunicación verbal, etc. Sin embargo, también es fundamental para la construcción de la embocadura en la que se adaptan estructuras óseas como el hueso maxilar o la mandíbula; músculos mandibulares, faciales y linguales como el músculo masetero o el ptreigoideo interno; nervios, tejidos y órganos como la lengua.

Las dos estructuras óseas más importantes del sistema estomatognático para la construcción de la embocadura son el hueso maxilar y la mandíbula, cada una con sus respectivos arcos dentarios compuestos por dieciséis dientes. Las piezas dentarias se clasifican en: cuatro incisivos, dos caninos, cuatro premolares y seis molares por cada arco dentario. La adaptación de éstas dos estructuras óseas para la construcción de la embocadura se centrarán en los dientes frontales o incisivos. “La capacidad de la embocadura depende, en gran medida, de la relación entre ambas mandíbulas, así como de la forma y arreglo de los dientes frontales”. (Estellés, 1995) Es decir, los dientes incisivos serán los que causarán la relación oclusal entre la mandíbula, el maxilar y la boquilla. La punta de la boquilla se apoyará sobre los dientes incisivos del maxilar

superior, mientras que los dientes incisivos de la mandíbula, cubiertos ligeramente por el labio inferior de la boca, cerrarán la cavidad bucal apoyándose sobre la caña.

Por otro lado, es necesaria la actividad de los músculos mandibulares o masticatorios, faciales y linguales para poder llevar a cabo los movimientos orales necesarios para la embocadura. Dentro de los músculos mandibulares se encuentran: el músculo temporal, el músculo masetero, el músculo pterigoideo medial y el músculo pterigoideo lateral. Dentro de las funciones de los músculos masticatorios es producir los movimientos de apertura, cierre, protrusión y retrusión mandibular. “Estos músculos participan en el movimiento de la mandíbula que permite la acomodación de las estructuras orofaciales para la conformación de la embocadura, y además están asociados a movimientos de lengua y labios”. (Aguilera Cortés, Castro Rocha , Rivas Machuca, & Rubio Huerta, 2012). Por lo tanto, los músculos masticatorios conjuntamente con los músculos faciales, denominados también músculos de la mímica, se encargan de la formación y mantención de la embocadura.

Es importante mencionar que el dominio y manejo de las estructuras óseas para la construcción de la embocadura de cada clarinetista, así como el dominio y contención de los músculos mandibulares y faciales dependen de varios factores como: edad, años de estudio, dimensión y forma de las estructuras óseas, dimensión y forma del arco dentario, etc. En consecuencia, a pesar de existir lineamientos generales para la construcción de la embocadura del clarinetista, la formación y comprensión de la misma debe ser una búsqueda personal de cada ejecutante.

### **1.2.3 La articulación y la emisión del sonido (la columna de aire)**

La articulación en el clarinete es la producción del sonido por medio de la actividad conjunta entre la embocadura, la lengua y la columna de aire. Sin embargo, es posible prescindir de la utilización de la lengua para la emisión del sonido. La percepción interna y externa del sonido resulta de gran importancia al momento de articular. Por otra parte, las vibraciones de la columna de aire realizan una actividad en conjunto con el aire que se encuentra limitado por el tubo del clarinete y el aire que se encuentra en la cavidad bucal y en las vías respiratorias para la producción del sonido.

La emisión del sonido es posible por medio de la intervención de la lengua o por disposición de la embocadura al proyectar la columna de aire. La lengua es un órgano móvil situado al interior de la cavidad bucal que debe funcionar como una válvula reguladora de la columna de aire saliente de la embocadura. La articulación con intervención de la lengua se produce retirando la lengua de la caña permitiendo el paso del aire y la vibración de la lengüeta. La efectividad de esta articulación depende de la preparación previa al momento de retirar la lengua de la caña. Sin embargo, la utilización de la lengua sin la preparación previa de la embocadura y la columna de aire produciría golpes de aire o ataques indeseados en la interpretación musical.

Por otro lado, la articulación sin intervención de la lengua es posible por el condicionamiento de la columna de aire que llega a la cavidad bucal. Esta columna de aire permite la vibración de la caña que a su vez produce el sonido. Sin embargo, esta forma de articular es conocida como una articulación errónea debido a la falta de destreza que lleva al intérprete a realizar la articulación sin intervención de la lengua. “Es común que al adaptar la embocadura justa para producir el sonido se eleve la lengua en la zona gutural como si pretendiese fonar la sílaba JI o JU...”. (Veintimilla Bonet,

2018). En consecuencia, la articulación sin intervención de la lengua producirá condicionamientos negativos en el control y flexibilidad del sonido.

### **1.3 La Relación entre la didáctica y la composición de obras musicales.**

Dentro de la historia de la música podemos encontrar diversas obras que han sido pensadas desde un punto de vista didáctico. Podemos mencionar entre ellas las Sonatas para flauta y clave (BWV 1030, BWV 1032, BWV 1034, entre otras) o violín y clave (BWV 1014 - 1019) de Johann Sebastian Bach. De igual manera las Sonatas para flauta y piano de Wolfgang Amadeus Mozart. Es con este compositor, debido a la entrañable amistad con el clarinetista austríaco Anton Stadler y el constructor de instrumentos de viento Theodor Lotz, que el clarinete aparece dentro del repertorio de música de cámara con diversas composiciones como el Trío para clarinete, viola y piano KV 498 o el Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas KV 581.

A partir del siglo XVIII, el clarinete ha ido tomando mayor relevancia tanto en ensambles pequeños como en la música orquestal. No es de extrañar que teniendo esto en consideración los compositores se hayan preocupado también del desarrollo del ámbito expresivo y de las capacidades técnicas que ofrece este instrumento. Compositores como el ya mencionado Wolfgang Amadeus Mozart, Carl María von Weber o Johannes Brahms fueron quienes dieron a conocer al clarinete dentro de un concepto solista y camerístico. En este sentido, cabe destacar también el gran aporte de los constructores de instrumentos como Iwan Müller o Theobald Boehm quienes con sus contribuciones al desarrollo mecánico del instrumento hicieron posible las distintas demandas tanto de intérpretes como de los compositores de la época.

Sin embargo, la preocupación en el clarinete por el desarrollo de herramientas didácticas a ser utilizadas como estrategias para el aprendizaje recién es posible

evidenciarlo desde finales del siglo XIX, sobre todo con la escuela francesa y el ensamble para quinteto de maderas (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno); y posteriormente, los diversos métodos que cumplen la función de apéndice didáctico para desarrollar los recursos que serán utilizados en el repertorio convencional. Dicho todo esto, podemos nombrar entre aquellos autores que se han preocupado por generar un aporte a los recursos técnicos del clarinete a célebres compositores como: Camille Saint-Saëns, Artur Honegger, Francis Poulenc, Aron Copland, entre otros. Debemos mencionar también la importante labor didáctica de clarinetistas como Carl Baermann o Hyacinthe Klosé cuyos métodos aún son utilizados hoy en día dentro de conservatorios y escuelas de música.

Por otro lado, es en la segunda década del siglo XX donde podemos evidenciar un distinto tratamiento y un claro desarrollo de la técnica del clarinete a manos del compositor ruso Igor Stravinski. En palabras de la clarinetista venezolana Carmen Borregales: “En deuda le estamos también todos los clarinetistas por su cambio de actitud hacia el instrumento... gracias a lo cual el clarinete tuvo un lugar importante en su repertorio” (Borregales, 2011) haciendo referencia a sus obras orquestales y a su repertorio de música de cámara, pero principalmente, a las 3 *piezas para clarinete solo* (1918) donde el compositor hace especial énfasis en el aspecto rítmico, el manejo de la interválica, la variedad de articulaciones y los repentinos cambios de matices.

Pero, si bien es cierto que podemos notar esta preocupación por el desarrollo técnico nos es posible también percibir que el fundamento de estas ideas es primordialmente artístico, y no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX, que la publicación de métodos que resuelvan dificultades específicas en el instrumento cobre verdadera relevancia. En este aspecto destaca la labor didáctica del clarinetista húngaro Béla Kovács, compositor del ciclo de estudios llamados “*homenajes*” publicados en el

año 1994 donde podemos evidenciar una mezcla entre la búsqueda del desarrollo técnico del clarinete y un claro interés por el manejo estético de distintos compositores como: Johann Sebastian Bach, Carl Maria von Weber, Manuel de Falla y Aram Khatchaturian, entre otros.

Por ello, para que una composición sea considerada didáctica se tiene que descubrir el pensamiento detrás y la intencionalidad con la que se creó. Por mencionar un ejemplo, En el caso de Johann Sebastian Bach, sabemos que el clave bien temperado se creó con fines didácticos ya que existe un pensamiento que se preocupa por la claridad y calidad del contrapunto en las fugas y en los preludios debido al uso de diversos tipos de factura. Además, se sabe por las cartas que este ciclo de composiciones fue creado a manera de pretexto para enseñar a sus hijos contrapunto y posteriormente la interpretación correcta del teclado ya sea este clavicémbalo u órgano.

En una famosa carta escrita por Mozart a su esposa Constanze, el plantea: “La música no debe estar limitada por problemas de naturaleza técnica, para ello las escalas en los instrumentos deben ser de tal naturalidad como si los dedos resbalaran sobre el aceite” (Cartas de Mozart) Esto quiere decir que, si bien es cierto, el más alto propósito del intérprete consiste en comprender la música y transmitir su significado, esto no será posible si antes no se ha resuelto el ámbito técnico y todas sus implicaciones posibles. En consecuencia, Debemos tener en cuenta que no se puede ir a la interpretación sin tener las herramientas básicas de la técnica del clarinete, tales como: el manejo de la interválica, los distintos tipos de articulación, la calidad e igualdad del sonido en los distintos registros, la respiración, entre otros. Por consiguiente, resulta necesario tener un método que desarrolle las capacidades técnicas mencionadas anteriormente, ya que, sin una base técnica sólida, no se puede avanzar hacia un plano interpretativo de la música.

Ahora bien, debemos tener en consideración las diversas estrategias didácticas que deben ser utilizadas para la creación de un método de clarinete coherente y sostenible. Dicho de otra manera, la composición de un método debe tener un orden sistematizado de dificultad. En consecuencia, la creación de una serie de composiciones didácticas para clarinete debe destacar en primera instancia la respiración y la correcta emisión del sonido, seguido por el uso de la lengua para la articulación y el desarrollo del virtuosismo en el estudiante. Desarrollando estos pilares básicos de la técnica del clarinete podemos dar paso a aspectos más complejos como: el desarrollo de la relación embocadura – garganta, la igualdad del sonido en los distintos registros, uso de la llave portavoz para el cambio de registro y el virtuosismo en el uso de la lengua (articulación).

Por esta razón, la presente serie de composiciones de naturaleza didáctica busca hacer énfasis en el desarrollo técnico más que en el desarrollo interpretativo del estudiante. El objetivo final de esta serie es que el estudiante de Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música logre comprender todas las posibilidades técnicas del instrumento dentro de distintos formatos, haciendo hincapié en que la técnica instrumental no es el fin de la preparación del estudiante, sino un camino necesario para poder profundizar en la interpretación musical.

#### **1.4 Consideraciones generales de la composición musical para la construcción de estudios didácticos.**

La creación de una obra musical se fundamenta en varios conceptos. Uno de los cuales es el concepto de “pensamiento previo”. Como mencionaría Arnold Schönberg en su tratado de composición musical: “El compositor con experiencia es capaz de imaginar una obra en su totalidad”. (Schoenberg, 2000). Esto guarda relación con el

“pensamiento previo” en el sentido de que el compositor planifica mentalmente todos los recursos que serán utilizados para la creación de un ejercicio u obra. Recursos tales como: el concepto de forma, recursos armónicos, recursos melódicos, técnicas de composición, entre otros. En consecuencia, cada una de las composiciones de la presente serie fueron planificadas bajo ciertos parámetros que tienen relación con: la propuesta didáctica presente en las composiciones, la finalidad técnica y teológica del ejercicio de composición, entre otros conceptos.

Una de las dicotomías filosóficas que podemos encontrar en la composición musical es la referente a los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco. El filósofo Federico Nietzsche, en su ensayo titulado *El origen de la tragedia*, respecto a la relación que guardan estos dos conceptos argumenta:

“La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco que se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general”. (pág. 67.)

La relación existente entre la composición y la dicotomía filosófica de lo apolíneo y lo dionisiaco radica en el contenido o fuerza de la obra y la forma en la que esta se encuentra organizada en la partitura. La parte dionisiaca de un ejercicio de composición es ordenada y pensada apolíneamente para que funcione musicalmente. En otras palabras, lo apolíneo define la fuerza de lo dionisiaco.

En palabras del trompetista y compositor británico Malcolm Arnold “La música es el acto social de comunicación entre la gente, un gesto de amistad, el más fuerte que hay”. En este sentido, la creación de los ejercicios tuvo en cuenta dos elementos de la

dialéctica según el filósofo griego Aristóteles que son el pathos y el ethos. En la composición musical, el pathos es la capacidad de convencimiento del discurso musical a través del uso de la técnica, el ethos. En otras palabras, el pathos de una composición es la propuesta musical y la transición del mensaje; el ethos describe la manera de funcionamiento del pathos.

Por otro lado, la creación de la presente serie de ejercicios de composición se desarrolla mediante el principio de **economía de recursos**. En palabras del escritor ruso Antón Chéjov, “El arte de escribir consiste en decir mucho con pocas palabras”. Esto guarda relación con el principio de economía de recursos donde se busca administrar coherentemente el material que se tiene sin necesidad de buscar nuevos elementos. En este sentido, la serie de ejercicios didácticos de composición se fundamenta de manera parcial en la repetitividad de un motivo con sus respectivas variaciones, además, se busca transmitir un pathos con pocos elementos musicales.

El principio de movimiento y detención resulta esencial al momento de organizar las ideas y motivos. De acuerdo con esto es necesario tener en cuenta que la música siempre se va a comportar priorizando el sentido rítmico; adelantando el tiempo o deteniendo el tiempo. Por ésta razón, Este principio resulta fundamental para la creación de los ejercicios de composición ya que el contenido rítmico de la música es producto de la utilización de este principio. Es necesario mencionar que el ochenta por ciento de la música es ritmo.

En consideración al pensamiento formal, se debe señalar que gran parte de los ejercicios didácticos de composición tienen un esquema A-B-A, salvo algunas excepciones con esquema A-B. Para la construcción de los diferentes segmentos, en un ejercicio de composición se debe tener en cuenta el contraste por carácter que debe estar

presente en la creación. Fundamentalmente, la parte A debe tener un carácter masculino y la parte B un carácter femenino. Cabe reiterar que el esquema formal de cada ejercicio de composición debe ser planificado previamente para poder escribir cada una de las composiciones musicales.

Dentro de las técnicas básicas de composición utilizadas para la presente serie de ejercicios didácticos tenemos: la aumentación, la disminución, la octavación, la inversión, la retrogradación y la transformación. De las técnicas mencionadas, la aumentación y la inversión son las más empleadas en los ejercicios; la inversión, al ser una técnica interválica, es utilizada para generar un sentido melódico y; la aumentación, al ser una técnica rítmica, es aplicada para duplicar el valor de las notas y destacar una de las técnicas principales del clarinete, la respiración. Cabe mencionar que en cada ejercicio de composición se pretende la utilización de no más de dos o tres técnicas de composición, además de generar un patrón estructural que se repite y mantiene en cada ejercicio, lo que en composición se conoce como **código**.

Es necesario considerar las capacidades técnicas de los estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música. Dentro del repertorio que se encuentra destinado a este nivel encontramos: El concierto N° 3 para clarinete y orquesta de Carl Stamitz, La Introducción, tema y variaciones de Carl María von Weber Op. Póstumo, El Concertino Op. 26 de Carl María von Weber, entre otros. Por esta razón, la demanda a nivel técnico presente en esta serie de ejercicios no será mayor a la dificultad técnica encontrada en las obras mencionadas anteriormente.

1.5 Programa de estudios del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito

Los estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito deben cumplir con una serie de requisitos para aprobar el año lectivo y continuar con el Nivel Bachillerato de la Institución. El año lectivo tiene una duración de diez meses divididos en dos quimestres que a su vez se subdividen en tres parciales y un examen quimestral. Cada parcial es calificado mediante actividades en clase, lecciones y pruebas. Durante el transcurso del tercer parcial los estudiantes tienen un recital donde presentarán una obra musical estudiada en el quimestre. La calificación obtenida en la presentación cubre el porcentaje equivalente a la prueba del tercer parcial. Por otro lado, en los dos primeros parciales se califica el estudio de métodos y escalas. Para el examen quimestral, el estudiante debe preparar todo el material estudiado durante el quimestre. En el caso de no cubrir el porcentaje requerido para aprobar el nivel, el estudiante tendrá acceso a un examen supletorio, un examen remedial y un examen de gracia para poder aprobar el año lectivo.

Dentro de los métodos que el estudiante debe preparar durante el año lectivo se encuentran: los diecisiete estudios de staccato de Reginald Kell, los veintidós estudios progresivos de Giampieri Gambaro y el método completo para clarinete de Hyacinthe Klosè. Es necesario aclarar que el estudiante debe cumplir con un mínimo de cinco estudios por quimestre. Los estudios serán seleccionados por el profesor de acuerdo a las necesidades técnicas o interpretativas del estudiante. Por otro lado, los estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior deben poder interpretar todas las escalas mayores y menores. Los tipos de escalas que estudian son: escala progresiva, escala de retorno y escala interrumpida. Los estudiantes presentarán las escalas de memoria o con la ayuda de un método. Los métodos de escalas correspondientes a este nivel son los escritos por Yves Didier y Luis Rossi.

Entre las obras obligatorias para los estudiantes se encuentran: El Concierto N° 3 en sib mayor para clarinete y orquesta de Carl Stamitz, el Concertino en sib mayor, Op. 26 de Carl Maria von Weber; Introducción, tema y variaciones de Carl Maria von Weber Op. Póstumo y el Concierto No°1 Op. 36 para clarinete y orquesta de Franz Krommer. En el caso de los conciertos, el estudiante deberá presentar el primer o tercer movimiento en el recital de fin de quimestre. Con relación al repertorio nacional, el estudiante tiene a su disposición arreglos de pasillos, sanjuanitos, yaravíes, entre otros. Cabe señalar que no existen obras o estudios creados en nuestro país para este año de estudios en particular.

En este año lectivo se busca consolidar una base técnica en la que el estudiante pueda desarrollar por sí mismo aspectos como: afinación en todos los registros del instrumento, velocidad y claridad en la articulación y digitación, duración de la respiración, entre otros. En otras palabras, se busca cierta independencia en el estudiante para resolver problemas técnicos frecuentes en la literatura clarinetística y afianzar lo estudiado durante los anteriores años lectivos. Es necesario mencionar que, al aprobar el Tercer Año de Básica Superior del Conservatorio Nacional de Música, los estudiantes avanzan al Nivel Bachillerato de la institución. La exigencia técnica del Nivel Bachillerato requiere de un mayor tiempo de estudio por parte del estudiante por lo que, de alguna manera, en el tercer Nivel Básico Superior el estudiante revisará todos los conceptos básicos del instrumento y desarrollará el nivel necesario para afrontar el Nivel Bachillerato de la institución.

## **CAPÍTULO II**

### **2 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

#### **2.1 Conclusiones**

En base a lo investigado y por la propia experiencia, se evidencia una necesidad de mejorar algunos aspectos de la técnica del instrumento en la enseñanza del mismo. Por eso se podría abonar al programa de estudios del tercer nivel básico superior del Conservatorio Nacional de Música, obras que enfatizen aspectos específicos como: velocidad en la digitación, respiración y frases de largo aliento, entre otros. Una herramienta de la que se dispone en el Conservatorio Nacional de Música es la Música de Cámara ya que explota las capacidades de diferenciación de planos sonoros, dinámicas y es digerible para los estudiantes de este nivel.

Una forma de mejorar la técnica instrumental es conociendo la evolución del instrumento desde su construcción inicial y cómo ha ido desarrollándose a lo largo de la historia para así comprender el por qué se le han agregado diferentes elementos para lograr cierta versatilidad y a la vez perfeccionar la base técnica del instrumento. Esto sumado a las distintas obras didácticas que se han escrito para el instrumento.

## **2.2 Recomendaciones**

Debido a que existe una carencia de composiciones didácticas para este instrumento en el país, se recomienda impulsar a los docentes en la creación de ejercicios didácticos para desarrollar los puntos débiles de sus alumnos, para ello también es importante preparar a los docentes en el área de la composición musical.

Por otro lado, resulta favorecedor tomar en cuenta este tipo de trabajos en las distintas instituciones educativas musicales del país para fomentar el desarrollo de los mismos y empezar a tener composiciones didácticas creadas en nuestro medio.

## **CAPÍTULO III**

### **3 PROPUESTA**

## **Composiciones didácticas para clarinete**

### **3.1 Composiciones didácticas para clarinete dirigidas a estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito para el año lectivo 2018 - 2019**

La presente serie de composiciones didácticas para clarinete busca ser una oportunidad para afianzar aspectos técnicos como: Duración de la respiración, Intervalos amplios, Digitación, afinación, entre otros. Al ser pensada para estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito, el objetivo principal de la propuesta es brindar al clarinetista una serie de composiciones que desarrollen de forma progresiva los conceptos básicos del instrumento llegando a la búsqueda del virtuosismo y claridad de las técnicas del clarinete. La propuesta se basa en una serie de cuatro composiciones, dos para música de cámara y dos para clarinete solo. Las composiciones son: Tres miniaturas para clarinete, violín y guitarra, Canción No°1 para clarinete y guitarra, Pequeño poema para clarinete solo y Cuatro imágenes para clarinete solo.

Cabe mencionar que la serie de estudios didácticos está construida en base a la dificultad del repertorio de obras y estudios correspondientes al Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de Quito. La serie está construida para ser estudiada durante el transcurso del año lectivo siendo responsabilidad del profesor saber el momento en el que el estudiante deberá abordar cada composición de la serie. Sin embargo, al ser pensada con un grado de dificultad gradual, las composiciones para clarinete solo deberán ser las últimas que el estudiante tendrá que estudiar. Es recomendable estudiar las composiciones para clarinete solo en el segundo quimestre del año lectivo, después de haber estudiado escalas con cuatro o más alteraciones.

A continuación, se redactará el alcance técnico presente en cada ejercicio de las composiciones didácticas para clarinete dirigidas a estudiantes del Tercer Nivel Básico Superior del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de Quito para el año lectivo 2018 – 2019.

### **3.1.1 Tres miniaturas para clarinete, violín y guitarra**

Al ser la primera composición de la presente serie de ejercicios didácticos su dificultad técnica radica en el uso de notas largas, articulaciones a una velocidad moderada y motivos que se repiten durante todo el estudio. Consta de tres movimientos lento, rápido y lento. La composición busca solidificar la base técnica del instrumento y, por otro lado, cierto dominio del uso de respiraciones largas que es una constante durante todo el ciclo de composiciones.

Por otra parte, una de las dificultades de la obra es la utilización de matices entre los tres instrumentos. El clarinete se maneja en matices suaves en los tres registros a excepción de los fragmentos donde comparte protagonismo con el violín, sobre todo en la segunda miniatura. Por lo tanto, el clarinetista debe buscar una columna de aire sólida para lograr una buena proyección y limpieza del sonido al momento de interpretar las tres miniaturas.

En el uso de la articulación, no existe mayor dificultad técnica. Existe un mayor uso del legato y pequeños fragmentos donde se utiliza el staccato a una velocidad moderada. La obra busca más que virtuosismo, limpieza en el uso de la articulación, sobre todo, en frases donde el clarinete tiene matices suaves.

### **3.1.2 Canción N°1 para clarinete y guitarra.**

El estudio presenta un esquema básico A-B-A1. La línea del clarinete se enfoca en mantener una sola frase larga utilizando el registro de garganta y registro agudo del instrumento. Por ende, la pretensión técnica de la obra radica en desarrollar la resistencia de la columna de aire para poder interpretar frases largas en las que no existen silencios para descansar o respirar más libremente. El clarinetista deberá buscar los momentos oportunos para realizar la respiración sin cortar cada frase presente en el estudio

Este estudio presente un nivel mínimo de dificultad en el uso de la articulación. No existen frases o motivos que se destaquen por el uso de articulaciones rápidas o articulaciones que requieran un mayor esfuerzo técnico. El estudio no pretende desarrollar aspectos articulatorios, por contraste, éste estudio busca en su totalidad el desarrollo de la columna de aire en conjunto con el fraseo musical.

### **3.1.3 Pequeño poema para clarinete solo.**

Estudio de forma libre segmentado en cuatro partes. Dentro de la serie, este estudio busca enfatizar intervalos amplios en segmentos con notas largas y con notas rápidas. Por otro lado, no existe mayor explotación de recursos de articulación, sin embargo, existen pequeños fragmentos donde existe una combinación de 2 notas ligadas y 2 notas separadas. Se mantiene el código constante del uso de notas largas para desarrollar la respiración y resistencia en el instrumento.

En este estudio, por el uso de intervalos bastante amplios y cambios repentinos de registro, el estudiante deberá desarrollar la resistencia necesaria y saber la cantidad

indispensable de aire para poder interpretar estos intervalos sin cortar las ligaduras o para poder articular estos intervalos. Por otro lado, al existir segmentos donde se combinan intervalos amplios, ligaduras y un matiz extremadamente suave, el estudiante deberá buscar cierta precaución en cortar frases o inflar notas.

Dentro de la serie de ejercicios, en este estudio ya aparecen segmentos donde se busca cierto virtuosismo en el uso de la articulación y la digitación. El Estudiante deberá desarrollar la combinación de dos notas ligadas y dos notas separadas en grupos de semicorcheas.

### **3.1.4 Cuatro imágenes para clarinete solo**

Cuatro imágenes para clarinete solo es un ciclo de composiciones donde se encuentran todas las dificultades técnicas presentes en los anteriores estudios de la serie. Este ciclo pretende desarrollar todos los contenidos de la base técnica del instrumento buscando virtuosismo en aspectos como: digitación, articulación, respiración, entre otros. Por la dificultad en el manejo interválico de la obra, el estudiante deberá dominar las escalas de do sostenido menor y sol sostenido menor. Esta obra posee un nivel elevado de dificultad en la velocidad de la articulación, sin embargo, el estudiante no deberá recurrir a recursos como el doble staccato o el triple staccato.

## 3.2 ANÁLISIS MUSICAL DE LAS COMPOSICIONES

### 3.2.1 Tres miniaturas para clarinete, violín y guitarra

#### Generalidades de la obra

Tres miniaturas para clarinete, violín y guitarra, es un ciclo de tres composiciones didácticas que pretenden mostrar las relaciones existentes que pueden producirse al usar el clarinete en un formato de cámara teniendo en cuenta la importancia de los *planos sonoros* que son trabajados por el uso de las dinámicas y también la importancia de los motivos. Esta obra muestra las características expresivas que se puede conseguir con pocos elementos y fenómenos compositivos usados correctamente.

#### *Primer movimiento*

El primer movimiento de esta obra usa el *principio de repetición* y también el recurso del *ostinato* en la guitarra, no necesita de muchos recursos o técnicas ya que ciertas partes cumplen varias funciones a la vez y deja muy claro el pensamiento y *estilema* del autor.

#### Forma

Este movimiento trata la forma tripartita A-B- (ab) de una manera sutil y delicada

A: En esta parte se presenta el ostinato en la guitarra a manera de introducción.

B: El ostinato de la guitarra se convierte en factura, hace su aparición el violín y el clarinete ofreciendo un aumento de la textura y de motivos simples que están dotados de características melódicas muy expresivas y contrapuntísticas.

(ab): Se re-expone material A y material de B siendo esta parte una combinación de los aspectos más importantes de A y B.

## Articulación

Este movimiento no exige o muestra un manejo de articulación complejo debido a que tiene mayor enfoque en la comunicación entre los distintos instrumentos.

## Melodía

Melodías sencillas y honestas con el pensamiento compositivo, tratadas de manera contrapuntística además dotadas de expresividad por el uso de la técnica compositiva de *inversión* que favorece al *melos* y acompañadas por un *osinato* en la guitarra.

Se puede observar que el primer movimiento posee principio tético (guitarra solo) y final masculino (clarinete y guitarra).

The image shows a musical score for three instruments: Clarinete en B $\flat$ , Violín, and Guitarra. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The Clarinete en B $\flat$  part starts with a double bar line (11) and plays a simple melody. The Violín part also starts with a double bar line (11) and plays a melody with some grace notes. The Guitarra part starts with a double bar line (11) and plays a rhythmic accompaniment. The dynamics are marked as *f* (forte) for the first two measures, *f dim.* (forte decrescendo) for the third measure, and *mf* (mezzo-forte) for the fourth measure. The guitar part features a series of chords and a melodic line.

## Dinámica

La dinámica es usada para generar contraste y además diferenciar la *figura* y *fondo* de la composición.

## ***Segundo Movimiento***

Este movimiento plasma la claridad del manejo de la forma, las relaciones entre los instrumentos y la técnica compositiva, así como también trabaja algunas texturas generadoras de contraste.

### **Forma**

Este movimiento cumple con la forma A-B- A1 dónde:

A: Esta construido en tres secciones internas (a-b-a) que contrastan por la textura utilizada y los instrumentos que intervienen en cada frase.

B: La característica de esta parte es el cambio de factura y el aumento de la textura para dar más cuerpo a la obra y variar un poco el carácter.

Puente: En el c. 28 hay un puente de 4 compases para conectar con la re-exposición.

A1: Se vuelve a exponer la frase de la guitarra de la parte A con un cambio de textura ya que el violín y el clarinete hacen un colchón armónico.

### **Articulación**

Ya que esta obra no busca el desarrollo de articulación no se observa diversidad o complejidad de la misma, se destaca el uso de *detache* y *ligaduras de expresión*.

### **Melodía**

La melodía busca la expresividad de sus intervalos y el manejo de la técnica compositiva de *aumentación* y *octavación*. Es importante mencionar que el violín y el clarinete van al unísono para engrosar la melodía.

24 *rit.*  
Clarinete en B $\flat$  3 3 3 *p* 3 3 3

24 *ff*  
Violín *ff* 3 3 3 *p* 3 3 3

El segundo movimiento posee inicio tético (guitarra sola) y final masculino (en *tutti*).

### **Tercer Movimiento**

En este movimiento se observa un desarrollo a los elementos característicos mostrados en las anteriores piezas, es decir; la factura, la textura, el movimiento contrapuntístico y los planos sonoros.

24 *a tempo*  
Clarinete en B $\flat$  *p cresc.*

24 *p cresc.*  
Violín

24 *p cresc.*  
Guitarra 3 3 *p cresc.*

### **Forma**

Este movimiento trata la forma tripartita A-B- A1 en la cual:

A: Expone el motivo generador y la factura guitarrística presente en toda la obra que brinda cohesión en la forma.

B: El violín pasa a primer plano al tomar la melodía y el clarinete usa notas largas como fondo de la pieza que rápidamente desaparece para enfocar la atención en el violín.

A1: Se re-expone el material de la parte A, pero aumentando la textura y relacionando las voces principales (violín y clarinete) con contrapunto.

## Dinámica

La dinámica está pensada de manera que se puedan resaltar las características acústicas de cada instrumento para así enriquecer lo más bello de la organología de cada uno de estos.

## Melodía

En este movimiento el compositor maneja las frases con la técnica de *inversión* acompañado de una factura que no solo es relleno si no que aporta cualidades melódicas importantes en la guitarra, estas casi contrapuntísticas debido a que la factura parte de la idea principal de esta pieza.

Andante = ♩ = 60

Clarinete en B $\flat$   
*mp cresc.*

Guitarra  
6ta Re  
*mp cresc.*

Cl. B $\flat$   
*f dim.* *mp*

Gui.  
*f dim.*

Este movimiento tiene inicio tético (clarinete y guitarra) y final masculino (en *tutti*).

### 3.3 Canción No. 1 para clarinete y guitarra

#### Generalidades del estudio

*Canción No. 1 para clarinete y guitarra* se basa en la *repetición* y *variante* como principios y *octavación* e *inversión* como técnicas compositivas, rasgos y técnicas característicos del estilema presente en la música del autor, esta obra tiene un carácter introspectivo y melancólico.

El motivo usado como código del estudio se encuentra en el c. 4 y se caracteriza por usar *semicorcheas* a grado conjunto.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinete B $\flat$  and Guitarra. Both parts are in 4/4 time. The Clarinete B $\flat$  part is a whole rest. The Guitarra part consists of a sequence of eighth notes. The final two notes of the sequence are circled in blue.

#### Forma

Este estudio usa claramente la forma A-B-A1 con partes contrastantes en cuanto a carácter, manejo motivico, y factura. Las semi-frases y frases en su mayoría son simétricas.

A: Se caracteriza por una sección en guitarra sola que funciona como introducción de la obra. En el c. 17 se presenta el tema en el clarinete y la guitarra pasa a segundo plano acompañando al clarinete, en el c. 51 vuelve a aparecer el material de la introducción pero esta vez con función de puente, dando paso al tema B.

B: Esta parte se caracteriza por el uso del *ostinato rítmico* que contrasta de manera muy eficiente con el carácter de la parte A. Se puede observar que el motivo usado como código de la obra cobra importancia a partir del c. 88 y es trabajado con la técnica de inversión.

70 *Allegro apasionado* ♩ = 110

Clarinete B $\flat$

70

Guitarra

*pp cresc.*

A1: Se re-expone el tema, dándole el mismo uso a la guitarra que en la parte A. Además se presenta el final de la obra por la técnica compositiva de *agotamiento*.

### Articulación

Este estudio no tiene exigencias de articulación salvo ligaduras de expresión y la peculiaridad de no dejar espacio para la respiración del instrumentista, que deberá meditar donde podría respirar, sin tener que cortar las frases y dañar la interpretación.

### Melodía

Las melodías son construidas dando énfasis al *melos* y la construcción simétrica de frases y semifrases (cuatro compases). e inicio anacrúsico.

16 *a tempo*  
 Clarinete B $\flat$  *mp dolce*  
 Guitarra *mf*

Este estudio posee inicio tético (guitarra sola) y final masculino (clarinete y guitarra).

### Dinámica

La dinámica es usada para generar los diferentes ambientes y características expresivas de la melodía, de igual manera cumple la función de diferenciar planos sonoros y generar un ambiente de intimidad en el clarinete.

25 *a tempo*  
 Clarinete B $\flat$  *pp*  
 Guitarra *p*

### Agógica

Este estudio está compuesto en compás de 3/4 pero intercalando ciertas veces el compás de 4/4 para desestabilizar y liberar un poco la simetría de las frases, debido a la añadidura de un tiempo más. En la parte B. cambia el compás a 4/4 como principal generador de contraste en la factura.

*Moderato Tristemente* ♩ = 70

Clarinete B $\flat$

Guitarra

*f*

### 3.3.1 Pequeño poema para clarinete solo

#### Generalidades de la obra

*Pequeño poema para Clarinete solo* es un estudio que busca enfatizar el manejo del *melos*, estimulando el desarrollo de la expresividad en el intérprete. Por otro lado, se manejan los cambios de tempo de modo artístico, y además para marcar las diferentes secciones de la obra.

Se trabaja el principio de *contraste* y como *código* usa el recurso de notas de larga y mediana duración.

Este motivo es usado como código aportando unidad formal.

Clarinete en Sib

19

*subito p*

#### Motivo principal

Motivo principal del cual se desprende el *melos*, el carácter de la obra, y sus transformaciones por procesos compositivos.

Clarinete en Sib

$\text{♩} = 93$

*f*

## Forma

Este estudio usa forma libre, acercándose a una *fantasía*, que se caracteriza por su carácter ligero, expresivo e imaginativo, más que por una estructuración rígida de los motivos y temas. Esto no quiere decir que la obra carezca de estructura formal ya que sus partes son claramente reconocibles.

Parte 1: c.1 al c.20.

Parte 2: c.21 al c.39 construida en dos secciones contrastadas por el cambio de tempo.

Parte 3: c. 40 al c.70 construida en dos secciones contrastadas por el carácter *lento-rápido*.

Parte 4: c.71 al c. 104 construida en dos secciones contrastadas por el carácter *rápido-lento* además del cambio de tempo.

## Articulación

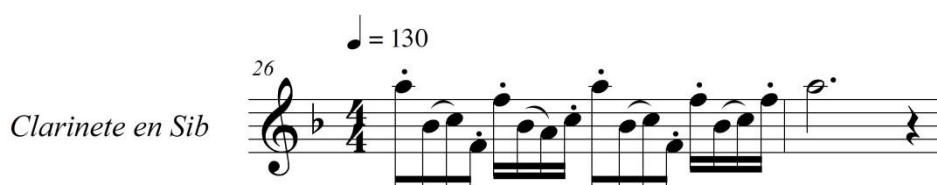
Este estudio se caracteriza por el uso de largas ligaduras expresivas para estimular y ejercitar la resistencia del intérprete.

Cl. B $\flat$

56 *rit.* *rubato* *p* *mf*

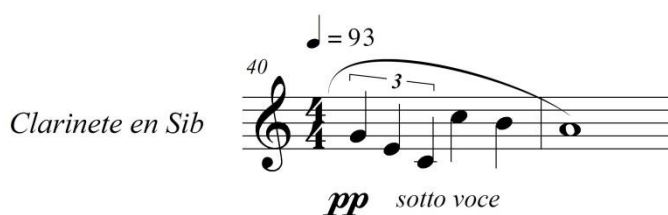
Cl. B $\flat$

En ciertas partes se usa la combinación del *stacatto* y el *legato* de dos notas en dos notas, un recurso característico del compositor que se puede observar en otras composiciones, siendo este parte del estilema del mismo.



### Melodía

Las melodías son de carácter expresivo pero con la peculiaridad de usar largas articulaciones de expresión que deja claro el manejo fraseológico de la obra.



“Pequeño poema para clarinete solo” está construido con inicio tético y final masculino.

### Dinámica

La dinámica es usada para enriquecer las características expresivas, melódicas, el carácter y los ambientes de la composición. Un ejemplo claro es el *dobte piano* del c. 40 acompañado de la indicación *sotto voce* que quiere decir a media voz, voz baja, en secreto, esto brinda una idea del carácter de la obra al instrumentista.

Clarinete en Sib

40

$\text{♩} = 93$

*pp* *sotto voce*

### Agógica

Este estudio está compuesto en compás de 4/4. Es necesario mencionar que en esta composición se trabaja los cambios de tempo, ya que cada sección presenta un tempo diferente.

### 3.3.2 Cuatro imágenes para clarinete solo

#### Generalidades de la obra

*Cuatro imágenes para Clarinete solo* es un ciclo de cuatro composiciones que nos plantea el aprendizaje técnico e interpretativo por medio de la reflexión y el análisis del instrumentista, del mismo modo que nos plantea la búsqueda de la claridad en la técnica compositiva y el correcto manejo de la coherencia, la sintaxis musical, y unidad formal en cada uno de sus movimientos, que además están relacionados entre sí formando un conjunto de composiciones con autonomía propia y parte de un corpus más amplio.

Esta obra se caracteriza por el uso de diversas técnicas y tratamientos compositivos que invitan al intérprete a mejorar sus recursos técnicos con el instrumento y también con el entendimiento de la obra en sí.

Motivo unificador.

11 *marcato*

Clarinete en B $\flat$



Este motivo hace su primera aparición en el c. 11 del primer movimiento, brindando unidad formal a toda la obra y siendo importante en la misma. Este motivo se caracteriza por encontrarse en el registro grave del clarinete y por aportar personalidad a la obra.

### **Primer Movimiento**

El primer movimiento de esta obra está construido en base al principio compositivo de *Variante* en el cual se modifican ideas o partes que son similares entre sí. Esta idea es generada a partir del motivo del c. 1 donde se encuentra el germen de la composición debido a que a partir de este se va desarrollando toda la pieza con técnicas compositivas como lo son la *inversión* y la *octavación*.

Motivo principal a partir del cual se desarrolla el primer movimiento.

Moderato  $\text{♩} = 70$

Clarinete en B $\flat$



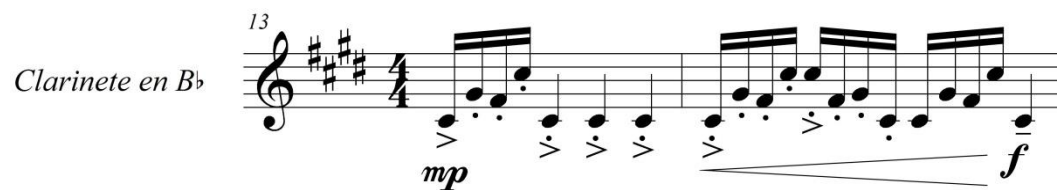
### **Forma**

Este movimiento es monotemático, se usa la forma monopartita con introducción en la cual se encuentra la esencia de la pieza. Consta de secciones ligeramente

contrastantes, que no llegan a ser grandes partes diferenciadas como lo sería un A-B-A sino como un desarrollo constante del motivo principal. Esta pieza finaliza con una sección a manera de coda donde se usa el material y el carácter expuesto en la introducción.

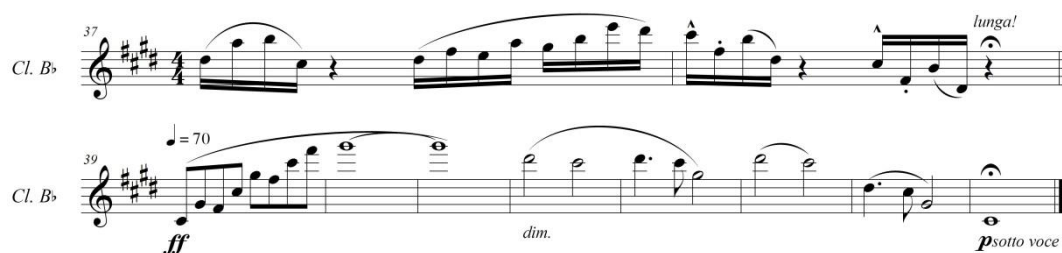
### Articulación

Este movimiento se caracteriza por el manejo de la articulación. Las articulaciones son sumamente importantes en la técnica compositiva debido a que se les emplea como principio de *variante*, que es el cambio ligero de una idea musical sin sufrir una transformación.



### Melodía

La melodía está en constante variación por el uso de la dinámica y la articulación, usadas para sacar provecho de las cualidades expresivas de la pieza. La melodía va creciendo en complejidad a medida que el motivo principal se va desarrollando hasta volverse virtuosa, c. 31 aumento del tempo.



La melodía en este movimiento tiene inicio tético y final masculino.

### **Dinámica**

La dinámica es usada para enriquecer las características expresivas de la melodía y generar contrastes y variaciones en el desarrollo del motivo.

### **Agógica**

Esta pieza está compuesta en compás de 4/4. Se debe resaltar el uso de *fermatas* que favorecen la expresividad de ésta, el *acelerando* del c. 26 es usado para llevar a la obra a una sección donde se realiza el desenlace de la misma, también el cambio de tempo que es usado en el c.31 para enfatizar la forma. Cabe recalcar que estos cambios de tempo están presentes en todo el ciclo de composiciones.

### ***Segundo Movimiento***

El segundo movimiento de esta obra está construido en base al principio compositivo de *contraste*, en el cual las ideas pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí, estas partes son mutuamente opuestas. La idea compositiva es generada a partir de los motivos del c. 3 y 4 donde se encuentra la base de esta composición. Esta idea contiene el carácter introspectivo que se caracteriza en la pieza y es la que más se usa con técnicas compositivas como lo son la inversión, octavación y la aumentación.

Idea principal del segundo movimiento.

Clarinete en B $\flat$

El motivo del c. 1 y 2 funciona como *código* favorece la sintáxis musical de la pieza.

**Andante** ♩ = 65

Clarinete en B $\flat$



## Forma

Este movimiento usa la forma tripartita con partes claramente diferenciadas y contrastantes

(A-B-A1).

La parte A expone la idea principal y está construida en dos secciones (a-b) y con ideas de carácter *lírico*.

La parte B está construida de igual manera en dos secciones (a-b) pero de carácter *virtuoso* y con ciertas reminiscencias de ideas de la parte A como la del c. 30.


La repetición o re-exposición de A, que se la nombrará como A1 ya que además de ofrecer la función de re-exponer también brinda un claro contraste con la parte anterior y con el siguiente movimiento, esta parte es trabajada con la técnica compositiva de *aumentación*.

## Articulación

En este movimiento la articulación es usada de manera diferente al primer movimiento, el *legato* es usado en la parte A para favorecer el *melos* y la expresividad de esta sección, de la misma manera que es usada en la parte A1. En la parte B se usa el

*stacatto* cuya funcionalidad es ofrecer un contraste y enfatizar el carácter de este movimiento.

Clarinete en B $\flat$



## Melodía

La melodía es sumamente expresiva e introspectiva caracterizada por mostrar un carácter reflexivo, técnicamente un intervalo de 5ta justa que está presente a manera de *código*.

Clarinete en B $\flat$



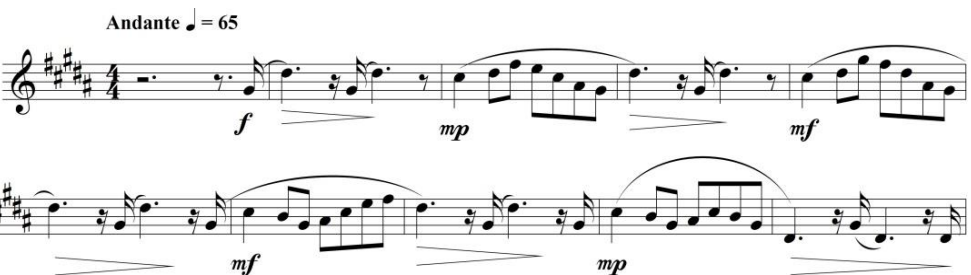
Este movimiento posee inicio protético (o anacrúsico) y final masculino.

## Dinámica


Usada de la misma manera que en el primer movimiento, para enfatizar las cualidades expresivas y además generar contrastes entre frases, ofreciendo una dualidad de planos sonoros entre frase y frase.

Clarinete en B $\flat$

Andante ♩ = 65



Cl. B $\flat$





## Agógica

Este movimiento está compuesto en compás de 4/4. A diferencia del primer movimiento, éste ofrece más cambios agógicos como *ritardandos* y *rubatos*. Cabe señalar los cambios de tempos que existen entre partes para ayudar al contraste.

Parte A: Indicación de andante, que es un tempo moderado y tranquilo que favorece la expresividad de este movimiento.

Andante ♩ = 65

Clarinete en B $\flat$




*f*

Parte B: Además del cambio de tempo, el uso de figuras más pequeñas con respecto al valor del tempo favorece el contraste.

Moderato ♩ = 85

Clarinete en B $\flat$



*mp*

Parte A1: Con la característica del tratamiento compositivo de aumentación brinda la sensación de lentitud.

## Tercer Movimiento

Es importante porque se caracteriza por unificar a todos los movimientos. Este movimiento recoge muchos rasgos de los demás movimientos a manera de resumen, esto sucede debido al uso de las técnicas y principios tratados anteriormente sobre motivos similares, además del énfasis en el motivo unificador nombrado anteriormente

pero siendo de suma importancia en esta pieza, se observa el énfasis en el motivo unificador c. 25,26; 31,32 etc. y las características interválicas y rítmicas de los otros movimientos.

Cl. B $\flat$  17 *p cresc.* *f*

Cl. B $\flat$  21 *rit.* *mp cantabile*

Cl. B $\flat$  31 *p* *f*

Cl. B $\flat$  43 *ff* *mf*

Cl. B $\flat$  55 *rit.* *p* *f*

## Forma

Este movimiento usa la forma tripartita A-B-A1. A usa el recurso de repetición variada en sus frases, casi a manera de ostinato de frase que será abordado en el siguiente movimiento de modo similar. Los primeros 4 compases son repetidos 5 veces cada uno ofreciendo cierta dualidad en dinámicas y técnicas (*inversión*) abordadas anteriormente.

La parte B tiene la característica de contener el lirismo de las otras piezas además de enfatizar el motivo unificador, B cumple la función de generar contraste entre sus otras partes y además tiene la peculiaridad de usar un nuevo elemento técnico compositivo como elemento nuevo de este movimiento, la sincopación presente en el c. 55, 56. Que funciona como elemento nuevo.



La parte A1 se caracteriza por la recapitulación variada de A, ya que condensa la idea principal de A en una sola frase evitando la repetición y además presenta un cierre cuasi con función de *final con elemento nuevo*, donde se usa la técnica de *aumentación* haciendo referencia al final del segundo movimiento.

### Articulación

La articulación recuerda a los anteriores movimientos, como por ejemplo el uso de notas ligadas y dos notas separadas en las partes rápidas, o el uso de ligaduras expresivas en las partes lentas.



### Melodía

La frase melódica está construida sobre el motivo de 4 semicorcheas como ostinato y su respuesta contrastante de carácter que es un motivo aumentado de las semicorcheas. Melódicamente esta frase se repite pero usando la técnica de *inversión* lo que la provee de una característica muy amigable y sutil con el oído del que escucha.

En la parte B se usa el motivo unificador y también la respuesta de la primera semi-frase *transformada*.

Este movimiento está construido con inicio tético y final masculino.

## Dinámica

En la parte A cabe destacar el manejo de la dualidad de planos sonoros de intensidad ya mencionados anteriormente *Forte-mezzopiano*.

En la parte B la dinámica es usada teniendo en cuenta el ¿*hacia dónde te lleva la música?* que plantea la emocionalidad de esta parte. Es importante recalcar el *triple forte* como punto culminante de la parte A`1.

## Agógica

Este movimiento está concebido en compás de 4/4 y nos encontramos con la regularidad del tempo en la parte A y el lirismo de la parte B que se presta para ser un poco más *rubateado* debido a sus cualidades expresivas. La parte A1 tiene una simbiosis de ambos movimientos de agógica. Es importante mencionar que las relaciones de tempo en este movimiento cambian el patrón de su comportamiento ya que en los otros movimientos es: *Lento-Rápido-Lento* y en este movimiento es *Rápido-Lento-Rápido*.

## Cuarto Movimiento

Este movimiento se caracteriza por la búsqueda del virtuosismo en el instrumentista respecto al manejo y la dificultad de la articulación, esta pieza está concebida con el uso de motivos cromáticos e intervalos de tercera, además ofrece la relación entre dificultad técnica y belleza melódica en pasajes rápidos.

### Forma

Esta obra tiene una forma tripartita A-B-A1 donde las características principales de cada parte son:

A se caracteriza por el uso *cuartinas de semi-corcheas* y uso de *tresillos de corchea* que posteriormente serán usados como germen de la parte B, además el final de esta parte contiene el motivo unificador que es presentado por última vez.



La parte B se caracteriza por el aprovechamiento del motivo de *tresillos de corchea* usados en la parte A pero tratados con la técnica compositiva de *disminución* que genera un movimiento rápido, pero que al ser notas repetidas otorga la sensación de ser solo una nota formando un manejo melódico, sutil y virtuoso.

La parte A1 es la re-exposición de A pero variada por técnicas de *octavación* que desemboca en un pequeña parte final o coda que es un cierre de la obra usando *final por elemento nuevo* con *principio de repetición* y técnica de *retrogradación* del motivo.

Clarinete en B $\flat$

78 *fff* Andante  $\text{♩} = 80$

## Articulación

Este movimiento contrasta con los demás por el manejo de la articulación ya que no se utiliza de igual forma, pero *ostina* el *detache* en la parte B, volviéndose complejo para el instrumentista debido al aparente aumento de la velocidad del tempo producido por la *disminución* de los tresillos.

Clarinete en B $\flat$

26 Andante  $\text{♩} = 95$   
*p con brio*

## Melodía

En la melodía se debe destacar el uso de material cromático en ciertos motivos, además del uso recurrente de intervalo de tercera para enfatizar el carácter armónico de ciertas secciones de este movimiento.

Clarinete en B $\flat$

22 *fff*

El último movimiento tiene inicio protético (o anacrúsico) y final masculino.

## Dinámica

Se puede observar una simbiosis del uso de la dinámica que se usaba en los anteriores movimientos, es decir, la dualidad de los *planos sonoros* y el uso de la dinámica con el pensamiento de *¿hacia dónde me lleva la música?* Es necesario observar que en este movimiento se recurre al *triple forte* como punto culminante y expresivo de este ciclo.

Cl. B $\flat$  22 *fff* *Andante* ♩ = 95 *p con brio*

Cl. B $\flat$  27 *mf* *mp*

Cl. B $\flat$  29 *rit.* *f* *a tempo* *mp*

Cl. B $\flat$  31 *f* *rit.*

## Agógica

Al ser un movimiento de carácter virtuoso y rítmico no presenta cambios sustanciales en lo que se refiere a agógica, salvo en cierres de frase y al final de la obra en los cuales es necesaria la alteración del tiempo para marcar de una manera eficaz la forma del movimiento.

Clarinete en B $\flat$  29 *rit.* *f* *a tempo* *mp*

### 3.4 Partituras

Partitura

## Tres miniaturas para clarinete, violín y guitarra

Angel Sangucho S.

**Adagio** ♩ = 55

*Guitarra*  
6ta Re  
*mp* *cresc.* *f*

*Clarinete en B $\flat$*   
*p* *dolce*

*Violín*  
*mp* *cresc.*

*Guitarra*  
*ff* *dim.* *mp*

*Cl. B $\flat$*   
*f* *dim.*

*Vln.*

*Gui.*  
*f* *mf*

*Cl. B $\flat$*   
*p*

*Vln.*

*Gui.*  
*mp* *dim.* *p* *mp*

©

**Allegro** ♩ = 100

*Guitarra 6ta Re*

*Cl. B $\flat$*

*Vln.*

*Gui.*

*Cl. B $\flat$*

*Vln.*

*Gui.*

*Cl. B $\flat$*

*Vln.*

*Gui.*

Measures 1-17 are shown. The guitar part (6th string, Re) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The string parts (Clarinete B $\flat$  and Violines) have rests for the first 13 measures, then enter with triplet patterns. Dynamics include *f*, *cresc.*, *fff*, *p*, and *rit.* The score ends at measure 17 with a final triplet in the strings and guitar.

Musical score for Cl. Bb, Vln., and Gui. (Guitar). The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 20-23) features Cl. Bb and Vln. with triplets and a *p* dynamic. The Gui. part has a whole rest with a fermata. The second system (measures 24-31) includes a *rit.* marking, *ff* dynamics for Cl. Bb and Vln., and a *p* dynamic for Vln. The Gui. part has a whole rest with a fermata. The third system (measures 32-35) shows Cl. Bb and Vln. with whole notes and a *pp* dynamic. The Gui. part has a *f* dynamic and a complex rhythmic pattern. The final measure (36) shows Cl. Bb and Vln. with whole notes and a *pp* dynamic, while the Gui. part has a whole note chord.

Andante = ♩ = 60

The musical score is arranged in systems. The first system includes Clarinete en B $\flat$  and Guitarra 6ta Re. The second system includes Cl. B $\flat$  and Gui. The third system includes Cl. B $\flat$ , Vln., and Gui. The fourth system includes Cl. B $\flat$ , Vln., and Gui. The score features various dynamics such as *mp cresc.*, *f dim.*, *p*, *p dolce*, and *f dim.*. It includes triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 5, 10, and 14 are indicated at the start of their respective systems.

©

Musical score for three instruments: Cl. B $\flat$ , Vln., and Gui. The score is divided into measures 18-21, 22-26, 27-30, and 31-34. The key signature is one sharp (F#).

**Measures 18-21:**  
Cl. B $\flat$ : Rests.  
Vln.: *p cresc.* with a long note and a melodic line.  
Gui.: *p cresc.* with triplets and chords.

**Measures 22-26:**  
Cl. B $\flat$ : *rit.* then *a tempo*, *p cresc.*  
Vln.: *mf* then *p cresc.*  
Gui.: *mf* then *p cresc.*

**Measures 27-30:**  
Cl. B $\flat$ : *f dim.*  
Vln.: *mf*  
Gui.: *f dim.*

**Measures 31-34:**  
Cl. B $\flat$ : *rit.*, *mp*, *p*  
Vln.: *f dim.*, *p*  
Gui.: *mp*

# Canción No. 1

Angel Sangucho S.

Moderato Tristemente ♩ = 70

The musical score is arranged in systems for Clarinet Bb and Guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes the following elements:

- Measures 1-6:** Clarinet Bb is silent. Guitar plays a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic.
- Measures 7-10:** Clarinet Bb is silent. Guitar continues with a melodic line.
- Measures 11-15:** Clarinet Bb is silent. Guitar continues. Tempo markings include *rit.*, *a tempo*, and *rit.*
- Measures 16-21:** Clarinet Bb enters with a melodic line, marked *mp dolce*. Guitar continues with a rhythmic accompaniment, marked *mf*.
- Measures 22:** Clarinet Bb continues with a melodic line, marked *pp*. Guitar continues with a rhythmic accompaniment, marked *p*.

Musical score for Cl. B♭ and Gtr. with measures 28-50. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems, each with a Cl. B♭ staff and a Gtr. staff. Measure numbers 28, 34, 40, 45, and 50 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *mf*, *f*, *pp*, *p*, and *f*. The Cl. B♭ part features melodic lines with slurs and ties, while the Gtr. part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The piece concludes with a final chord in measure 50.

55

Cl.B $\flat$

Gtr.

60

Cl.B $\flat$

Gtr.

66

Cl.B $\flat$

Gtr.

*rit.*

*Allegro apasionado* ♩ = 110

*ppp*

*pp* *resc.*

71

Cl.B $\flat$

Gtr.

*f*

75

Cl.B $\flat$

Gtr.

*rit.*

79

Cl.B $\flat$

Gtr.

*a tempo*

83

Cl.B $\flat$

Gtr.

*a tempo*

87

*rit.*

*mf*

Gtr.

*f*

90

*p*

*mf*

94

*f*

Cl.B $\flat$

Gtr.

98  
Cl. B $\flat$ . *ff*

98  
Gtr. *Moderato Tristemente*  $\text{♩} = 70$

101  
Cl. B $\flat$ .

101  
Gtr. *f*

106  
Cl. B $\flat$ .

106  
Gtr. *rit.* *a tempo*

111  
Cl. B $\flat$ .

111  
Gtr. *rit.* *a tempo*

116  
Cl. B $\flat$ . *mp dolce*

116  
Gtr. *mf*

Detailed description: This page of a musical score for 'Canción No. 1' features two staves: Clarinet in B-flat (Cl. B $\flat$ ) and Guitar (Gtr.). The score is divided into six systems, each with a measure number (98, 101, 106, 111, 116) at the beginning of the Cl. B $\flat$  staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 101 and back to 4/4 at measure 111. Performance markings include *ff* (fortissimo), *Moderato Tristemente* with a tempo of  $\text{♩} = 70$ , *f* (forte), *rit.* (ritardando), *a tempo*, *mp dolce* (mezzo-piano dolce), and *mf* (mezzo-forte). The guitar part includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords.

121

Cl.Bb.

Gtr.

127

Cl.Bb.

Gtr.

*mf*

*f*

133

Cl.Bb.

Gtr.

*mp* *sotto voce*

*mf*

138

Cl.Bb.

Gtr.

*mf*

145

Cl.Bb.

Gtr.

*mf*

*mf*

152

Cl. Bb.

Gtr.

157

Cl. Bb.

Gtr.

*mp sotto voce*

165

Cl. Bb.

Gtr.

*rit.*

*a tempo*

174

Cl. Bb.

Gtr.

*rit.*

Detailed description: This page contains a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Bb.) and Guitar (Gtr.). The score is divided into four systems, each with two staves. The first system (measures 152-156) shows the Cl. Bb. with a whole rest and the Gtr. with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 157-164) features the Cl. Bb. with a melodic line and the Gtr. with a complex chordal accompaniment, marked *mp sotto voce*. The third system (measures 165-173) shows the Cl. Bb. with a melodic line marked *rit.* and *a tempo*, and the Gtr. with a simple accompaniment. The fourth system (measures 174-178) shows the Cl. Bb. with a melodic line marked *rit.* and the Gtr. with a complex accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

# Pequeño poema para clarinete solo

Ángel Sangücho S.

Clarinet en Sib

$\text{♩} = 93$

*f* *pp*

Cl. B $\flat$

7 *f* *p* *f* *cresc.* *accel.* *fff*

15 *ppp* *mf* *ff* *subito p* *f*

21  $\text{♩} = 110$  *p* *fff* *p* *cresc.* *accel.*

24  $\text{♩} = 130$  *ff*

28 *p* *cresc.* *ff*

32 *p* *rit.*

40  $\text{♩} = 93$  *pp* *soito voce*

48

56 *Cl. B $\flat$*  *rit.* *rubato* *p*

62 *Cl. B $\flat$*  *mf*

65 *Cl. B $\flat$*  *p* *f*

68 *Cl. B $\flat$*  *subito p* *rit.*

71 *Cl. B $\flat$*  *Adagio*  $\text{♩} = 75$  *rit.* *a tempo*

76 *Cl. B $\flat$*  *rit.*

81 *Cl. B $\flat$*   $\text{♩} = 93$  *p* *f* *pp dolce*

89 *Cl. B $\flat$*  *mp*

97 *Cl. B $\flat$*  *rit.*

# Cuatro imágenes para clarinete solo

## I

Angel Sangucho S.

Clarinete en B $\flat$

Moderato  $\text{♩} = 70$

*mf* *f*

7 *rit.* *p* *f* *marcato*

13 *mp* *f* *p*

17 *f* *p* *cresc.* *f*

21 *ff* *mp* *mp*

26 *accel.* *f* *fff*

31  $\text{♩} = 130$  *p*

34 *cresc.* *f* *ff*

37 *lunga!*

39  $\text{♩} = 70$  *ff* *dim.* *p sotto voce*

Andante ♩ = 65

Clarinete en B $\flat$

*f* *mp* *mf*

6 *mf* *mp*

11 *rit.* *a tempo* *rubato* *mp* *mf* *mp*<sup>3</sup>

17 *rit.* **Moderato** ♩ = 85 *mf*<sup>3</sup> *mp*

23 *mf* *f*

28 *mf*

33 *rubato* *f* *ff* *f*

36 *p cresc.* *f*

Andante ♩ = 65

40 *ff* *mf* *mp* *p dolce*

50 *rit.*

Clarinete en B $\flat$  *f*

Cl. B $\flat$  *mp*

Cl. B $\flat$  *f*

Cl. B $\flat$  *mp*

Cl. B $\flat$  *p cresc.* *f*

Cl. B $\flat$  *rit.* *mp cantabile*

Cl. B $\flat$  *p* *f*

Cl. B $\flat$  *ff* *mf*

Cl. B $\flat$  *rit.* *p* *f*

Cl. B $\flat$  *rit.* *tr.*

Cl. B $\flat$  *fff* *ff*

# IV

Angel Sangucho S.

Vivace ♩ = 140

Clarinete en B $\flat$

6

11

19

22

27

29

31

33

35

Andante ♩ = 95

*f* *p* *f*

*mp* *f* *ff*

*mp* *cresc.* *p* *f*

*mp* *cresc.*

*fff* *p con brio*

*mf* *mp*

*f* *mp*

*f* *rit.*

*ff* *a tempo*

*mf*

*mf*

*mp* *rit.*

*mp* *a tempo*

*mf*

*mf*

38 Cl. B $\flat$  *pp*

41 Cl. B $\flat$

44 Cl. B $\flat$

47 Cl. B $\flat$

49 Cl. B $\flat$

52 Cl. B $\flat$  *Vivace* ♩ = 140 *f* *p*

56 Cl. B $\flat$  *f* *mp*

60 Cl. B $\flat$  *f* *ff*

64 Cl. B $\flat$  *mp cresc.* *p* *f* *mp*

73 Cl. B $\flat$  *cresc.* *rit.* *fff*

76 Cl. B $\flat$  *accel.* *p cresc.*

78 Cl. B $\flat$  *fff* *Andante* ♩ = 80

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Cortés, S., Castro Rocha , C., Rivas Machuca, M. J., & Rubio Huerta, C. (2012). *Descripción de órganos fonoarticulatorios y funciones orofaciales de los estudiantes de interpretación musical, mención vientos caña simple y bisel*. Obtenido de <http://repositorio.uchile.cl>:  
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114894>
- Alomoto, N. (18 de Diciembre de 2012). *Guía de enseñanza-aprendizaje de clarinete en Si bemol, para los niños del segundo año de nivel inicial, basada en arreglos de la música tradicional ecuatoriana. Tesis de maestría Universidad Católica del Ecuador*. Obtenido de <http://repositorio.puce.edu.ec>:  
<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9559> el 12/05/18
- Borregales, C. (12 de Mayo de 2011). *Exigencias del repertorio para clarinete solo de la segunda mitad del siglo XX y su repercusión sobre el intérprete. Tesis de maestría. Universidad Simón Bolívar, Venezuela*. Obtenido de <http://www.bib.usb.ve/tesis/000153516.pdf> el 1.
- Deschaussées, M. (1988). *El intérprete y la música*. Madrid: RIALP.
- Dicósimo, J. (s.f.). *El clarinete mágico de Amadeus*. Obtenido de <http://www.clariperu.org>:  
[http://www.clariperu.org/clarinete\\_magico\\_Mozart.html](http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html)
- Estellés, J. L. (1995). La embocadura del clarinetista. Saber para olvidar. *Quodlibet* .  
*Revista de Especialización Musical*, 37 – 50. .
- Fernández Vicedo , F. J. (2010). *El clarinete en España: Historia y repertorio hasta el siglo XX*. Obtenido de <http://digibug.ugr.es>:  
<http://digibug.ugr.es/handle/10481/15084>
- Gáldiz, J. B. (1999). *Función de los músculos respiratorios en la EPOC. Baracaldo, España*. Obtenido de <http://www.archbronconeumol.org/es>:  
<http://www.archbronconeumol.org/es-pdf-S030028961530168X>

- Gallegos, S. (2012). *Manual didáctico y repertorio en audio, para clarinete, basado en géneros de la música ecuatoriana*. Obtenido de <http://repositorio.puce.edu.ec>:  
<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/10802> el 12/05/18
- García, V. P. (4 de Diciembre de 2013). El clarinete en el período barroco. *Música y Educación*. (72-91). ISSN 0214-4786.
- Lozano Rodríguez, J. (21 de Marzo de 2007). *Bases Psicológicas y Diseño Curricular para el Grado Elemental de Música*. Obtenido de <http://roderic.uv.es>:  
<http://roderic.uv.es/handle/10550/15422>
- Merino, V. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Madrid: Ed. VISIÓN NET.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. (22 de Septiembre de 2019). *El clarinete: didáctica y metodología*. Obtenido de <https://archivos.csif.es>:  
[https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_22/ANGEL\\_MUNOZ\\_MUNOZ01.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_22/ANGEL_MUNOZ_MUNOZ01.pdf)
- Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. México : D.F. Ed.Tomo, S.A. de C.V.
- Orozco Burbano, M. A. (2017). *La Música de Cámara Pedagógica*. Obtenido de <https://repository.eafit.edu.co>:  
[https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/11718/OrozcoBurbano\\_MariaAlejandra\\_2017.pdf?sequence=1](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/11718/OrozcoBurbano_MariaAlejandra_2017.pdf?sequence=1)
- Ramón, G. (s.f.). *Sistema Respiratorio y Actividad Física*. Obtenido de <http://viref.udea.edu.co>:  
[http://viref.udea.edu.co/contenido/menu\\_alterno/apuntes/ac24-sist-respiratorio.pdf](http://viref.udea.edu.co/contenido/menu_alterno/apuntes/ac24-sist-respiratorio.pdf)
- Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Ed. Real Musical.

Veintimilla Bonet, A. (28 de Febrero de 2018). *Método Consciencia Sonora: Articulación del Sonido*. Obtenido de <https://ria.asturias.es>:  
<https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/9525>