



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

ACERCAMIENTOS CONTEXTUALES Y ANALÍTICOS AL CLARINETE. UNA PROPUESTA INTEGRAL PARA EL DESARROLLO DE UN DISCURSO MUSICAL COHERENTE

Presentado por el estudiante:

HENRY ALEXANDER ARÉVALO CANTOR

CC: 1018436062

Código: 2009175002

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

1. Logró hacer consciente cómo el cuerpo es el vehículo del desarrollo de un discurso musical que articula creatividad, pensamiento musical, análisis y contexto.
2. Desarrolla lo que el tiempo de la clase de instrumento impide alcanzar, esto es, aspectos como el contexto, la historia y los contenidos relacionados con el análisis musical.
3. Logra integrar en un trabajo de monografía unitario todos los elementos del conocimiento vistos en la carrera que -por el mismo modelo de la escuela moderna- se entregan al alumno parcelados y desintegrados.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Alberto Leongómez Herrera		50
Jurado 2- lector	Julio Noguera Ramírez		50
Jurado 3 - asesor	Juan Alejandro Candamil Gutiérrez		50
Jurado 4 - asesor	Esperanza Londoño La Rotta		50

NOTA FINAL: 50

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 11 días del mes de junio de 2015

ACERCAMIENTOS CONTEXTUALES Y ANALÍTICOS AL CLARINETE

*Una propuesta integral para el
desarrollo de un discurso musical
coherente*

HENRY ALEXANDER AREVALO CANTOR
CC: 1018436062 de Bogotá

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, D.C 2015

ACERCAMIENTOS CONTEXTUALES Y ANALITICOS AL CLARINETE
Una propuesta integral para el desarrollo de un discurso musical coherente

HENRY ALEXANDER AREVALO CANTOR

Cod: 2009175002

ASESOR ESPECÍFICO

JUAN ALEJANDRO CANDAMIL GUTIERREZ

ASESORA METODOLÓGICA

ESPERANZA LONDOÑO LA ROTTA

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar por el título de
licenciado en música.**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, D.C 2015**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICA	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ACERCAMIENTOS CONTEXTUALES Y ANALITICOS AL CLARINETE
Autor(es)	AREVALO CANTOR, HENRY ALEXANDER
Director	ESPERANZA LONDOÑO LA ROTTA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. 134 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	CLARINETE, CONTEXTO, ANALISIS, CREATIVIDAD, PENSAMIENTO MUSICAL

2. Descripción
<i>Trabajo de grado que se propone plantear una alternativa para abordar cualquier contenido propio del clarinete no solo desde la técnica sino también desde el contexto, el análisis y la historia con el fin de enriquecer el discurso musical y desarrollar un pensamiento musical de manera creativa y coherente. Se parte desde la historia ubicando el clarinete en un momento histórico para así entender de manera integral todos los fenómenos que rodean la práctica musical ampliando la visión del clarinetista en formación.</i>

3. Fuentes
Hoeprich, E. (2008). <i>The Clarinet</i>. New Haven CT: Yale University Press, New Haven CT. Klosé, H. (1869). <i>Methos for the Clarinet</i>. Boston: Jean White. Kovács, B. (1994). <i>Homenajes</i>. Leverkusen: Darok. Lawson, C. J. (1995). <i>The Cambridge Companion to the Clarinet</i>. New York: Cambridge University Press. Martinez, F. E. (2008). <i>La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva</i>. Recuperado el 12 de 3 de 2015, de http://es.scribd.com/doc/50644404/11/Pensamiento-musical Palisca, D. J. (1984). <i>Historia de la Musica Occidental</i>. Madrid: Alianza. Weston, P. (1971). <i>Clarinet Virtuosi of the Past</i>. UK: Emerson Edition.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos

Este presente trabajo planteó dos temáticas:

- Clarinete y contexto: en lo que a este capítulo confiere se trabajó a partir de la historia y la evolución del clarinete tomando todos los referentes y argumentos necesarios para responder a las incógnitas que rodean el quehacer musical desde la práctica misma. Se tomaron herramientas como el análisis y la contextualización con el fin de entender el clarinete como el resultado de la constante necesidad de buscar nuevas sonoridades
- Desarrollo del pensamiento musical y la creatividad: este capítulo trabaja sobre el desarrollo del pensamiento musical y como este potencia las aptitudes propias del clarinetista en formación. También trata de evidenciar como se manifiesta la creatividad en los procesos musicales.

5. Metodología

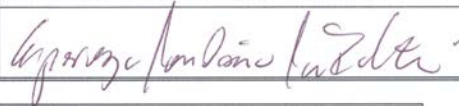
Parte de la idea del constructivismo ya que busca una construcción colectiva del saber donde el eje fundamental de la formación es el clarinetista y su contexto. Trata de recoger las experiencias previas para volverlas significativas y parte del proceso de formación. Para esto se tomaron los siguientes instrumentos de recolección de la información:

- Entrevistas
- Encuestas
- Diarios de campo
- Observaciones de practica

6. Conclusiones

Contextualizar los componentes musicales y extra musicales que se encuentran inmersos en el quehacer musical se enriquece el resultado sonoro, más aun si el contexto de la obra es cercano al del clarinetista; entender los fenómenos que rodean al clarinete desde el análisis fortaleció también el desarrollo del pensamiento musical.

La creatividad es un proceso que se manifiesta de diferentes formas ya que está directamente relacionado con el contexto específico del clarinetista y su afinidad con ciertos contenidos musicales y/o extra musicales.

Elaborado por:	AREVALOCANTOR HENRY ALEXANDER		
Revisado por:			
Fecha de elaboración del Resumen:	16	06	2015

“Realmente no sé a qué se me había destinado, sólo recuerdo que una tarde oí ejecutar una sinfonía de Beethoven, que a continuación me dio fiebre, enfermé, y cuando recobre la salud era músico.”

Richard Wagner

A la memoria de
George Edsall Fisher,
Una persona extraordinaria.

AGRADECIMIENTOS:

A mi madre, Yanuba Arévalo por su apoyo incondicional, su amor y su dedicación.

A Catalina González por su amor y apoyo para cumplir esta meta.

Al maestro Juan Alejandro Candamil por sus enseñanzas, su paciencia y por su entrañable amistad.

A la maestra Esperanza Londoño por sus asesorías y sus aportes para esta investigación.

A mis amigos Leyder Martínez, Marloon Sánchez, Camilo Acevedo, Luis Castellanos por su apoyo incondicional y sus consejos.

A los maestros Benito Meza, Alberto Leongómez, Roberto Rubio, Edwin Guevara, Oscar Santafé, Bibiana Cáceres por sus enseñanzas.

A todos mis compañeros y colegas de la Universidad Pedagógica Nacional.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	13
DELIMITACION DEL PROBLEMA	15
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	17
OBJETIVO GENERAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	17
JUSTIFICACIÓN.....	18
METODOLOGÍA	20
INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN.....	22
CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN.....	27
ENCUENTROS.....	27
<i>Planteamiento de los encuentros.....</i>	27
Propuesta Taller # 1	29
Propuesta Taller # 2.....	30
CLARINETE Y CONTEXTO	31
<i>Del Barroco y el Chalumeau hasta el clarinete de nuestros días.</i>	31
<i>Mozart, Stadler y la creciente familia del clarinete.</i>	43
<i>Sistema Francés (Boehm) y el sistema Alemán (Oehler).....</i>	49
<i>Familia de clarinetes</i>	52
<i>El Clarinete en Colombia.....</i>	56
<i>Contextualización de repertorios Significativos para los Clarinetistas.....</i>	58
<i>Análisis de los repertorios: herramienta de comprensión de los fenómenos sonoros y contextuales de la música.....</i>	62
<i>Análisis del homenaje a J. S. Bach de Kovács.....</i>	70
<i>Preludio</i>	70
<i>Análisis Armónico del preludio</i>	71
<i>Fuga.....</i>	71
<i>Sujeto.....</i>	72
<i>Contrasujeto:.....</i>	72
<i>Divertimentos y strettos</i>	72
<i>Divertimento I</i>	73
<i>Divertimento II</i>	74
<i>Divertimento III.....</i>	75
<i>Stretto</i>	75

<i>Estructura de la fuga</i>	76
DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD Y DEL PENSAMIENTO MUSICAL; COMPRENSIÓN CONTEXTUAL Y ANALÍTICA DE LOS FENÓMENOS MUSICALES	77
<i>Desarrollo del pensamiento musical</i>	77
<i>Desarrollo de la Creatividad</i>	80
<i>Planteamiento de desarrollo del pensamiento musical</i>	83
<i>De la teoría a la práctica; propuesta musical para cuarteto de clarinetes</i>	84
<i>Fuga en Do menor para cuarteto de clarinetes</i>	85
<i>Exposición de la fuga</i>	85
<i>Sujeto</i>	85
<i>Coda</i>	86
<i>Contrasujeto</i>	86
<i>Contrapunto libre</i>	87
<i>Presentación de la exposición</i>	89
<i>Divertimento I</i>	90
<i>Re-exposición</i>	91
<i>Divertimento II</i>	92
<i>Segunda re-exposición</i>	94
<i>Divertimento III</i>	94
<i>Presentación del divertimento III</i>	95
<i>Strettos</i>	96
<i>Stretto I</i>	97
<i>Stretto II</i>	98
<i>Stretto III</i>	98
<i>Final (Coda)</i>	99
<i>Contextualización de la obra</i>	100
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	104
ANEXOS	106
<i>Audios</i>	106
<i>Videos</i>	107
<i>Encuestas</i>	108
Taller # 1	118
Taller # 2	119

<i>Imágenes</i>	120
<i>Partituras</i>	121

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Chalumeau (Roselló, 2008).....	34
Ilustración 2: Familia de Chalumeaux (Hoeprich, 2008)	34
Ilustración 3: Registro del Chalumeau del siglo XVII	35
Ilustración 4: Registro del Chalumeau de Denner con la llave 12	36
Ilustración 5: Registro aproximado del Chalumeau de tres llaves de Denner	37
Ilustración 6: Boquilla (Roselló, 2008).....	38
Ilustración 7: Pabellón o Campana de Chalumeau del siglo XVIII (Roselló, 2008)	38
Ilustración 8: Notas obtenidas por las llaves agregadas por Beer.....	40
Ilustración 9: Resultados obtenidos en las encuestas.....	43
Ilustración 10: Registro aproximado del Corno di Bassetto	45
Ilustración 11: Corno di Bassetto (Dicósimo, S.F).....	45
Ilustración 12: Replica de un Clarinete di Bassetto (Dicósimo, S.F)	46
Ilustración 13: Cromatismos alcanzados con la llave adaptada por Lefèvre	47
Ilustración 14: El clarinete de Müller (The Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments).....	48
Ilustración 15: Clarinete Boehm (The Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments).....	50
Ilustración 16: Clarinete Boehm (Francés) (Eberhard, S.F)	51
Ilustración 17: Clarinete Oehler (Aleman) (Uebel Clarinets).....	51
Ilustración 18: nota obtenida con la llave adicional implementada por A. Romero.....	51
Ilustración 19: Sistema Romero (The Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments).....	52
Ilustración 20: Familia de Clarinetes; Piccolo, Soprano, Contralto, Bajo y Contrabajo (Eberhard, S.F)	53
Ilustración 21: resultados obtenidos en las encuestas	62
Ilustración 22: Mapa conceptual construcción del pensamiento musical	83
Ilustración 23: Sujeto (i).....	86
Ilustración 24: Coda	86
Ilustración 25: contrasujeto como respuesta (v)	86
Ilustración 26: Ejemplo de contra punto libre.....	87
Ilustración 27: línea melódica del 3er clarinete.....	87
Ilustración 28: Gráfica de la exposición	88
Ilustración 29: Sujeto transportado	91
Ilustración 30: Contrasujeto Transportado	92
Ilustración 31: Sujeto transportado II.....	94
Ilustración 32: Contrasujeto transportado II	94
Ilustración 33: Estructura del Stretto	96

INTRODUCCIÓN

El contexto cultural, religioso, político y social demarca una serie de características y condiciones que muchas veces se pasan por alto cuando se trata de abordar el repertorio universal; instrumentos como el clarinete han demostrado que su sonoridad es el resultado en un gran porcentaje de las características específicas del contexto en el que se desenvuelve. Más allá de un ejercicio repetitivo para lograr ciertas habilidades, el estudio de este instrumento debe concebirse desde todas las miradas posibles; articular a la parte práctica el estudio de los contextos y el análisis enriquecerá el resultado musical.

Este trabajo surge a raíz de una necesidad: comprender los fenómenos musicales, las distintas sonoridades y el sinfín de posibilidades del clarinete no solo desde la práctica instrumental. Esta búsqueda planteó toda una serie de desafíos e interrogantes que se fueron resolviendo a medida que se buscaban los referentes necesarios desde la historia, el análisis y la práctica instrumental misma. Más allá de los resultados sonoros obtenidos el objetivo final es el desarrollo de un discurso musical coherente que dé cabida a la creatividad y la espontaneidad del clarinetista en formación. Para esto se tomaron los argumentos necesarios desde la historia, el contexto y el análisis para desarrollar una propuesta que integre todas las competencias que involucran el quehacer musical. Resolver los interrogantes que surgen en las clases de clarinete al abordar contenidos nuevos, al remitirse y buscar las respuestas en las clases teóricas (gramática, análisis, historia etc.) permitirá un despliegue de aptitudes y una comprensión de la música más profunda.

Este trabajo se planteó como propuesta vigente ya que la necesidad de comprender los fenómenos técnicos y sonoros del clarinete en la mayoría de los casos queda como ejercicio mecánico de repetición; incentivar la investigación y la apropiación de los discursos propios de los contextos enriquecerá el resultado musical y ampliará la visión del clarinetista. En la primera parte del trabajo se hizo una breve reseña de la evolución del clarinete hasta nuestros días y como desde la historia se empezó a demostrar que los fenómenos técnicos corresponden a la necesidad de perfeccionar el mecanismo del instrumento para lograr nuevas posibilidades sonoras; esta hipótesis se validó en la medida que se entendieron las posibilidades técnicas del clarinete como el resultado de una evolución para suplir falencias. La contextualización y el análisis fueron fundamentales para el desarrollo de esta investigación como herramientas de comprensión de la música. En la segunda parte se ahondó en el desarrollo del pensamiento musical y la creatividad para así recoger los antecedentes históricos, contextuales y analíticos en pro del desarrollo de un discurso musical coherente con el contexto y el estilo.

Se tuvo en cuenta el proceso que llevan los clarinetistas en formación y se buscaron los espacios pertinentes para realizar las entrevistas, observaciones y para llevar a cabo la propuesta artística que es una obra compuesta para cuarteto de clarinetes; esta se abordó desde el análisis y la contextualización entendiendo la forma estructural de la obra, la armonía y el papel que juega cada una de las partes involucradas y así desarrollar un discurso coherente con la obra de una manera creativa y reflexiva.

DELIMITACION DEL PROBLEMA

“Fragmentación entre la técnica, el estilo y el contexto histórico en los procesos de formación musical en el clarinete”

En los procesos de formación musical, específicamente aplicados al clarinete dentro de ámbito académico formal o no formal (como los procesos de banda) se ve cómo el proceso de formación se aborda en un principio desde lo técnico, que aunque es fundamental, no abarca la totalidad de las necesidades del clarinetista en formación. La formación técnica del clarinete se refiere al conocimiento específico del instrumento, sus cualidades sonoras, la posición corporal, la respiración, la columna de aire, la posición de la lengua, las digitaciones, la emisión del sonido, dinámicas, articulaciones, escalas, arpeggios entre otras. Este proceso técnico casi nunca es contextualizado, esto quiere decir que no se mencionan referentes históricos para abordar estos conceptos; en un principio la creatividad no se aborda en este proceso.

Cabe resaltar que la intención de problematizar este tema no es demeritar o despreciar los “métodos de enseñanza” que se han planteado, sino por el contrario, ofrecer una alternativa que involucre la técnica a la par con la creatividad y el estilo desde una perspectiva histórica cultural y desde una mirada más integral, abordando así estos temas desde una concepción más artística en pro del desarrollo creativo e interpretativo del clarinetista en formación y del resultado musical. Con esto se busca fomentar el despliegue de aptitudes musicales, creativas y reflexivas en los clarinetistas en formación por medio de la articulación de los componentes técnicos, estilísticos, interpretativos e históricos fortaleciendo así el resultado musical y artístico. Esta integración a favor del pensamiento musical amplía la perspectiva del clarinetista

ofreciendo así distintos puntos de vista, desde lo histórico, lo cultural, lo técnico y lo interpretativo, a la par con el conocimiento previo del clarinetista enriqueciendo la interpretación musical.

Varias son las causas de esta fragmentación, entre ellas están la supremacía de lo técnico por encima de lo creativo y lo interpretativo, la ausencia de referentes históricos, el abordar métodos y metodologías específicas del clarinete por separado (o por lo menos sin asociarlas); referentes como Lefèvre, Klosé y Carl Baermann quienes son pioneros en la estructuración física y técnica del clarinete solo son abordados desde lo técnico, pero jamás se indaga el por qué plantean estos métodos, que aportaron más allá de lo estrictamente técnico, porque aún después de tantos años se siguen implementando los métodos de estos grandes pioneros. Estas son preguntas que muy rara vez son resueltas en los espacios y los procesos formativos del clarinete, tanto así que casi nunca se le da importancia a estas preguntas.

Como consecuencia vemos un sobredimensionamiento del conocimiento técnico adquirido, desconociendo el contexto histórico social y cultural de lo que se “interpreta técnicamente”, afectando el resultado musical y los procesos creativos y reflexivos, donde no hay espacio para la retroalimentación. Otra consecuencia importante es que no se genera un espacio para la investigación y la creación ya que los procesos se limitan a lo estrictamente técnico (claro está que esto puede variar según la percepción del profesor, pero aun así no se concibe el proceso de formación clarinetística como espacio para retroalimentar y reflexionar sobre el pensamiento musical integral). Dado entonces todo esto, se evidencia como el proceso se limita a una sola mirada (desde lo técnico), por ende se fragmenta tanto el proceso como la concepción de arte, resultando en procesos que pueden cambiar abruptamente (desde lo técnico y lo

interpretativo) por que no se ve una integración de todos estos componentes que deben o deberían estar presentes en cualquier proceso formativo.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué incidencia tiene contextualizar, analizar y articular los contenidos técnicos, estilísticos e interpretativos propios del repertorio clarinetístico en los procesos de formación instrumental?

OBJETIVO GENERAL

- Desarrollar los contenidos técnicos, estilísticos e interpretativos que se abordan en los procesos de formación clarinetística desde la contextualización y el análisis para el desarrollo de un discurso musical coherente.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Generar espacios de reflexión y retroalimentación en los procesos de aprendizaje, ampliando la perspectiva del clarinetista en formación.
- Fomentar la creatividad y la musicalidad propia del clarinetista fundamentándose en la contextualización de los repertorios
- Ofrecer un espacio colectivo para la formación como clarinetistas, donde los conocimientos previos se vuelvan significativos.
- Integrar el contexto específico del clarinetista como eje fundamental de la construcción de un pensamiento musical

JUSTIFICACIÓN

Esta investigación aporta una mirada integral, como propuesta y/o alternativa para abordar los componentes musicales y extra musicales para la construcción de discurso musical coherente en los procesos de formación clarinetística. Esta investigación es una propuesta vigente, porque plantea un problema que se vive en la actualidad en una población específica y trata de dar más que una solución definitiva, una alternativa donde el eje fundamental es el clarinetista en formación, su contexto específico y el desarrollo de un pensamiento musical integral que articule todos los componentes musicales y/o extra musicales. Esta investigación también le da prioridad al conocimiento previo del clarinetista y ofrece un espacio para la creatividad, la investigación, la retroalimentación, la reflexión y la construcción colectiva del saber.

Esta mirada holística es fundamental en el proceso de formación y la construcción de un pensamiento musical, ya que se abordarán componentes técnicos, estilísticos e interpretativos y se articularán con el contexto específico del clarinetista pero sin sobredimensionar ninguno de estos; es fundamental también que este proceso sea una construcción del saber colectiva, donde las vivencias, el contexto y la creatividad del clarinetista se vuelvan significativas, donde el clarinetista se reconozca como individuo y como parte fundamental de un trabajo colectivo identificando también sus aptitudes y su creatividad dentro de su contexto específico. Este trabajo aportará entonces:

En lo musical:

- Una mirada integral de los componentes técnicos, estilísticos e interpretativos abordándolos desde su contexto específico

- Herramientas para el despliegue de aptitudes musicales propias del clarinetista.
- Fomentar la creatividad

En lo extra musical:

- Espacios para la investigación, la reflexión y la retroalimentación.
- El reconocimiento del contexto específico del clarinetista como eje fundamental de la formación musical.
- Recoger el conocimiento previo del clarinetista y hacerlo parte del proceso formativo.

Reconocer esta propuesta no solo en los espacios de formación musical no formales, sino también dentro de los espacios académicos hacen de ésta, una propuesta vigente que plantea básicamente reconocer el despliegue de aptitudes del individuo, su contexto, sus vivencias y su concepción de arte, entrando así en un diálogo de saberes para la construcción de un pensamiento musical que integre todos estos componentes sin fragmentar ninguno de ellos.

METODOLOGÍA

Este trabajo se fundamenta desde el constructivismo ya que parte del conocimiento previo del clarinetista en formación, porque busca articular los componentes técnicos e interpretativos para el desarrollo de un pensamiento musical integral. La construcción de este pensamiento musical debe ser colectiva, donde se reconoce el conocimiento previo del clarinetista en formación y se vuelve significativo en la medida en que el docente pueda recuperar dichos saberes y articularlos con los nuevos que se pretenda implementar, donde se fomenta la investigación y la creatividad tanto del clarinetista en formación como del profesor. Generar estos espacios también debe involucrar la reflexión, la retroalimentación en pro de una construcción colectiva del saber. No se pretende formular una metodología para desvirtuar los modelos de enseñanza y los métodos de clarinetistas, por el contrario se brindaran las herramientas musicales y extra musicales a los clarinetistas en formación para la construcción de un discurso musical coherente; esto quiere decir que desde la contextualización de los repertorios y el análisis se fomentará la creatividad propia del clarinetista y el desarrollo de un pensamiento musical integral, que resuelva las dificultades técnicas, estilísticas e interpretativas desde la comprensión misma de los repertorios que se aborden.

Con esta propuesta se ofrece una alternativa para abordar repertorios que corresponden a un lugar y un contexto específico donde se toman referentes desde la historia, la técnica, el estilo y la interpretación, articulando estos componentes con el fin de enriquecer el resultado musical, la creatividad propia del clarinetista y la construcción colectiva de un pensamiento musical y un discurso coherente. Para abordar un repertorio específico se tendrá en cuenta entonces el contexto histórico y

todos sus contenidos (quién, dónde, cuándo, por qué, para quién) y basándose en referentes históricos se trabajará en el estilo y la interpretación, buscando las herramientas técnicas necesarias para enriquecer el resultado musical.

Durante el proceso de formulación y aplicación de los talleres y las observaciones se hicieron varias reformas a como se tenían planteados; al pretender volver significativo los procesos personales de los clarinetistas se planteó realizar el primer encuentro a manera de clase colectiva donde uno por uno contextualizaban el repertorio que estuvieran montando, hacer un paralelo entre contextos para evidenciar similitudes y diferencias entre las obras. Como los clarinetistas que participaron pertenecen a un cuarteto de clarinetes establecido hace varios meses se optó por realizar el primer encuentro con obras propuestas por ellos para dicho formato; casualmente las dos obras propuestas (una fuga y un pasillo) estaban directamente relacionadas con la finalidad de este trabajo que fue ofrecer un repertorio original para cuarteto de clarinetes que involucrara la sonoridad del barroco con el contexto colombiano. Esto sin duda permitió abordar la obra propuesta por el autor basándose en los repertorios propuestos por el cuarteto.

INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Encuestas:

Dirigidas tanto a clarinetistas en formación como clarinetistas en su roll docente; con estas se tomará un punto de partida tangible, se evidenciarán las necesidades de la población a la cual se dirige esta investigación.

Diarios de Campo:

Con el diario de campo se pretende documentar el proceso de la investigación y los resultados que se obtienen a lo largo de esta, los inconvenientes encontrados los aciertos y desaciertos de la investigación.

Entrevistas:

Dirigidas a clarinetistas en formación y a clarinetistas en su roll docente para tener referencias vigentes desde la experiencia personal de cada uno. Con estas se pretende evidenciar como se abordan contenidos musicales nuevos.

Observaciones de Practica:

Se realizarán observaciones a los espacios de formación instrumental, específicamente a los que tengan que ver con el clarinete bien sean espacios colectivos o individuales.

FORMATOS DE ENCUESTA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

ENCUESTA N° 1: **CARACTERIZACIÓN DIRIGIDA A CLARINETISTAS EN FORMACION**

OBJETIVO: Analizar cómo se articula el componente técnico, estilístico y contextual de los repertorios u obras que se van a abordar en los procesos de formación clarinetística.

NOMBRE: _____ EDAD: _____ SEMESTRE: _____

OBRA(S): _____ AUTOR: _____

1. ¿Cómo surge el interés por abordar este repertorio?

2. ¿Cuáles cree usted que son las mayores dificultades de este repertorio?

3. Organice de acuerdo a su interés los siguientes ítems, siendo el primero el de mayor interés y el ultimo el de menor interés; **Contexto socio-cultural, Técnica, Historia.**

1. _____
2. _____
3. _____

4. ¿Cómo trabaja usted la creatividad?

5. ¿En los espacios de formación (Clases) el profesor fomenta la investigación y la retroalimentación?
O de no ser así, ¿Qué es lo que más prioriza el profesor?

6. ¿Cree usted que al conocer no solo la parte musical de las obras sino también momento histórico en el cual se escribieron y el contexto socio cultural enriquecen la interpretación? Explique cómo.

7. ¿Cree usted importante que se generen espacios colectivos para el abordaje de obras, la investigación y la retroalimentación?

8. ¿Cómo definiría usted el concepto de Pensamiento Musical?

9. ¿Cómo definiría usted el concepto de Improvisación Consiente?

¡GRACIAS POR SU COLABORACION!



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

ENCUESTA N° 1: CARACTERIZACIÓN DIRIGIDA A CLARINETISTAS EN SU ROL DOCENTE

OBJETIVO: Analizar cómo se articula el componente técnico, estilístico y contextual de los repertorios u obras que se proponen en los procesos de formación clarinetística desde el rol docente.

NOMBRE: _____

1. ¿Cuáles son los parámetros para proponer y trabajar un repertorio en el clarinete?

2. ¿Qué materiales de apoyo utiliza para fortalecer el trabajo del repertorio?

3. De acuerdo a su experiencia como clarinetista y docente ¿Cuáles cree que son las mayores dificultades de los clarinetistas en formación?

4. ¿Cómo trabaja usted la creatividad en los espacios de formación (Clases)?

5. ¿En los espacios de formación (Clases) fomenta la investigación y la retroalimentación? O de no ser así, ¿Qué es lo que más prioriza?

6. ¿Cree usted que al conocer no solo la parte musical de las obras sino también momento histórico en el cual se escribieron y el contexto socio cultural enriquecen la interpretación del estudiante? Explique cómo.

7. ¿Cree usted importante que se generen espacios colectivos para el abordaje de obras, la investigación y la retroalimentación?

8. ¿tiene usted en cuenta las aptitudes musicales y extra musicales de los clarinetistas en formación a la hora de abordar un contenido nuevo?

9. ¿Cómo definiría usted el concepto de Improvisación Consiente?

¡GRACIAS POR SU COLABORACION!

CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN

Esta investigación se realizará con los jóvenes clarinetistas estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional pertenecientes a la cátedra de clarinete en el ciclo de fundamentación, es decir de primero a sexto semestre. Este ciclo de fundamentación se divide en tres etapas:

- Ubicación: (primer y segundo semestre)
- Apropriación (de tercer al quinto semestre)
- Transición (sexto semestre)

Se plantea entonces trabajar con los clarinetistas que deseen ser parte de la investigación en espacios a convenir con el apoyo del maestro Juan Alejandro Candamil Gutiérrez.

ENCUENTROS

Planteamiento de los encuentros

En estos espacios abiertos a clarinetistas en formación, se propone trabajar de acuerdo a las necesidades de los clarinetistas y desde una mirada integral conceptos tanto técnicos, como interpretativos y de contextualización, para reconocer las aptitudes previas del clarinetista y su concepción de arte y así volverlos contenidos significativos. En estos encuentros colectivos todos están en condición de aportar, opinar y retroalimentar.

En estos encuentros se observará entonces:

- Técnica: ¿Qué componentes técnicos se han adquirido, como involucrar otros y como contextualizarlos?
- Estilo: Diferencias y similitudes entre obras y/o ejercicios de distintas épocas.
- Interpretación: Parámetros para abordar un repertorio desde la contextualización.
- Creatividad: Con las herramientas adquiridas fomentar la creación de fragmentos musicales para contextualizarlos.
- Contextos: hacer un paralelo entre el contexto específico del clarinetista con el contexto del repertorio a abordar.
- Referentes históricos: tomar elementos desde la historia para articular los componentes del pensamiento musical integral.

Para desarrollar los contenidos propuestos en la presente investigación y obtener los resultados correspondientes se propone trabajar con los clarinetistas interesados dos encuentros a manera de encuentros colectivos; en el primero se trabajará desde la experiencia misma de los clarinetistas y su proceso de formación. Esto quiere decir que antes de introducir la obra y los contenidos planteados es necesario conocer el proceso que lleva cada uno de ellos y el repertorio que están abordando para establecer un punto de partida tangible. En el segundo encuentro se pretende introducir la obra y aplicar los contenidos musicales y extra musicales pertinentes desde la contextualización y el análisis. Estos espacios colectivos contarán con el apoyo y la supervisión del maestro Juan Candamil.

Propuesta Taller # 1

FECHA: _____

TEMA: Contextualización y análisis de los repertorios propuestos por los clarinetistas

OBJETIVO GENERAL:

Desarrollar los contenidos técnicos, estilísticos e interpretativos que se abordan en los procesos de formación clarinetística desde la contextualización y el análisis para el desarrollo de un discurso musical coherente.

OBJETIVOS ESPECIFICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES	OBRAS	COMPOSITOR
- Generar espacios de reflexión y retroalimentación en los procesos de aprendizaje, ampliando la perspectiva del clarinetista en formación. - Fomentar la creatividad y la musicalidad propia del clarinetista fundamentándose en la contextualización de los repertorios - Ofrecer un espacio colectivo para la formación como clarinetistas, donde los conocimientos previos se vuelvan significativos. - Integrar el contexto específico del clarinetista como eje fundamental de la construcción de un pensamiento musical	- Contextualización - Análisis - Parámetros técnicos, estilísticos e interpretativos propios de cada obra y/o ejercicio	- Presentación general de los repertorios - Contextualización de los repertorios - Audición de las obras	A convenir	N/A

OBSERVACIONES:

Propuesta Taller # 2

FECHA: _____

TEMA: Contextualización, análisis y montaje de la Fuga en Do menor para cuarteto de clarinetes

OBJETIVO GENERAL:

Desarrollar los contenidos técnicos, estilísticos e interpretativos que se abordan en los procesos de formación clarinetística desde la contextualización y el análisis para el desarrollo de un discurso musical coherente.

OBJETIVOS ESPECIFICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES	OBRA	COMPOSITO R
- Generar espacios de reflexión y retroalimentación en los procesos de aprendizaje, ampliando la perspectiva del clarinetista en formación. - Fomentar la creatividad y la musicalidad propia del clarinetista fundamentándose en la contextualización de los repertorios - Ofrecer un espacio colectivo para la formación como clarinetistas, donde los conocimientos previos se vuelvan significativos. - Integrar el contexto específico del clarinetista como eje fundamental de la construcción de un pensamiento musical	- Contextualización - Análisis - Estructura de la Fuga - Parámetros técnicos - Parámetros interpretativos - Parámetros estilísticos	- Presentación general de la Fuga - Contextualización de la Fuga - Montaje y apropiación de la Fuga	Fuga	Henry Arévalo

OBSERVACIONES:

CLARINETE Y CONTEXTO

Del Barroco y el Chalumeau hasta el clarinete de nuestros días.

El clarinete, como instrumento musical no debe referirse solo a la parte técnica ya que sus posibilidades sonoras no corresponden únicamente a este fenómeno, que aunque es una parte fundamental no abarca la totalidad de las necesidades del instrumentista. Este instrumento ha demostrado a lo largo de la historia que su evolución está determinada por un momento y un contexto específico. Todos los cambios físicos y estructurales que ha sufrido el clarinete con el paso del tiempo son el resultado de una exploración para suplir falencias e imperfecciones de un instrumento francés del barroco y con esto potenciar todas las posibilidades sonoras y técnicas haciendo de éste un instrumento cada vez más cómodo y adaptable a cualquier contexto y/o género musical ya sea como solista, en grupos de cámara, bandas y orquestas sinfónicas.

Se deduce que para hablar de la historia y el contexto del clarinete se debe abordar su transformación desde el “Chalumeau¹” francés del barroco hasta el clarinete moderno, ya que es desde este periodo donde se empieza a consolidar la idea de clarinete como instrumento musical. Dado esto se puede dar por hecho que la consolidación y transformación de éste se empieza a concebir gracias al resultado de la refinación y adaptación de un instrumento antiguo (el Chalumeau) cuya evolución fue revolucionaria, dándole un papel cada vez más protagónico dentro de la música

¹ La palabra Chalumeau se utilizaba desde el siglo XII para hacer referencia a distintos tipos de flauta. El Chalumeau como instrumento del barroco es básicamente una transición entre la flauta de pico y el clarinete. Su característica principal es su timbre producido por la vibración de una lengüeta. Su registro era bajo y su rango era de aproximadamente una octava y media. En alusión a su timbre el registro bajo del clarinete se llama hoy día Chalumeau. (Roselló, 2008)

orquestal y de cámara (Eberhard, S.F). Con cada modificación que se realizaba al Chalumeau este ampliaba sus posibilidades técnicas, expresivas y sonoras haciendo de éste cada vez más un instrumento exquisito para los nuevos compositores e instrumentistas.

Para dimensionar las posibilidades técnicas, interpretativas y creativas en cuanto al quehacer como clarinetistas es fundamental remitirse a la historia y desde allí empezar a construir y solidificar las bases que luego permitirán explorar y disfrutar al máximo todas las cualidades de este instrumento que no es más que el resultado de la transformación y el ingenio de célebres instrumentistas, artesanos y compositores a lo largo de la historia. En esta primera parte se tratará de ubicar al clarinete en un contexto histórico; averiguar porqué surge la necesidad de este instrumento y cómo su evolución dio como resultado no solo un instrumento musical sino todo un mundo de nuevas posibilidades interpretativas, creativas, estilísticas y técnicas que hasta el día de hoy se siguen perfeccionando.

A continuación entonces, un breve recuento de la historia y evolución de este instrumento que aún hoy se sigue refinando.

El primer interrogante que encontramos es ¿cómo surge esta necesidad de empezar a perfeccionar instrumentos artesanales y arcaicos desde el barroco? Pues bien, en el renacimiento (Siglo XVI) la música instrumental empieza a ganar un papel más protagónico (esto, al desligarse de la música vocal), pero aún se conservaban en su mayoría los parámetros estéticos y estilísticos de la época; aún se componía en tonos o modos propios del estilo gregoriano, la instrumentación era casi la misma y la música en su mayoría era de carácter religioso. De ahí varios estilos entre los que predominaron la misa y el motete; la música sacra en el Renacimiento alcanza su

madurez (si así se puede llamar) expresiva con la polifonía. Sin embargo los músicos y compositores empezaron a ver la necesidad de dividir los textos en periodos y cerrarlos o culminarlos con acordes definidos. Esto es el principio de la música tonal, pero es en el barroco donde se evidencia y se perfecciona este nuevo sistema (que además alteró la percepción de la música ya que amplió las posibilidades compositivas y de instrumentación) y donde surgen nuevas formas de escribir música dándole más importancia al papel de la música instrumental. (Eléxpuru, 2006)

En el barroco la música se traslada a otros estadios; ya no solo se escuchaba en los actos litúrgicos sino también en las cortes, teatros y palacios. En este punto la música deja de ser estrictamente de carácter sacro; esto quiere decir que la música llegó donde nunca antes se había escuchado. Los compositores tuvieron entonces, un sistema que estaba tomando fuerza (el tonal) y nuevos espacios e intereses musicales. Con esto la música instrumental se posiciona en la misma escala de la música vocal. (Palisca, 1984)

Los instrumentos que se utilizaban para las composiciones eran sin duda, los más evolucionados de la época entre los que se destacan, el órgano, el clavecín, los clarines o trompetas naturales, la flautas traversas y de pico, la viola da gamba y la viola da braccio (estas dos últimas, fueron luego sustituidas por los violines, violas y cellos que eran mucho menos ornamentados pero más económicos y de fácil acceso). (Palisca, 1984)

En este periodo el Chalumeau se conocía como un instrumento popular en Francia que a diferencia de la flauta contaba con una boquilla de lengüeta simple o de una sola caña y surgió de la necesidad de superar las limitaciones con las que contaba la flauta dulce para adaptarse al contexto orquestal; *“es una flauta mejorada y el*

predecesor directo del clarinete” (Cortina, 2013) La sonoridad de este instrumento es muy parecida a la del clarinete moderno, aunque por sus limitaciones físicas no era un instrumento que se destacara en la música de cámara u orquestal. Como el registro del Chalumeau era tan limitado, los intérpretes habitualmente usaban varios instrumentos de estos para sus interpretaciones².



Ilustración 1:
Chalumeau
(Roselló, 2008)



Ilustración 2: Familia de
Chalumeaux (Hoeprich, 2008)

La música en el barroco empieza a concebirse distinto; nuevas formas de escritura, nuevos estilos y nuevos géneros invaden los palcos de los palacios y los teatros; dentro de la música instrumental se oye hablar de sonatas, conciertos solistas, tocatas, fugas, suites, preludios y el concierto grosso. Todas estas formas musicales se caracterizaban por su riqueza armónica (gracias al sistema tonal) y por su ornamentación; para lograr esto los compositores se esmeraban por escribir para los

² La familia del Chalumeau al igual que la de muchos otros instrumentos va desde el soprano, alto, tenor hasta el bajo.

instrumentos con más cualidades expresivas, interpretativas y virtuosas; en este punto el Chalumeau no tuvo cabida más que la de un instrumento acompañante.

A finales del barroco (aproximadamente en 1690) un célebre constructor de instrumentos musicales (especialmente flautas), el alemán Johann Christoph Denner (1655-1707) y su hijo, Jacob Denner (1681-1735) tras haber experimentado por muchos años con el Chalumeau logran implementar un sistema para expandir el registro y las posibilidades sonoras del instrumento. Esta idea se empieza a consolidar como resultado de la experimentación a lo largo de varios años donde se evidenciaron las falencias del Chalumeau, pero además el potencial que tenía este si se lograba perfeccionar su mecanismo. Denner agregó en principio una llave de latón para el pulgar de la mano izquierda alcanzando un nuevo registro³; esta llave se conoce como llave 12 (Roselló, 2008). El registro del Chalumeau sin la implementación de esta llave iba desde un Fa (tres líneas adicionales por debajo del pentagrama en clave de sol) hasta un Sol (segunda línea en clave de sol) como se ve en el pentagrama a continuación:

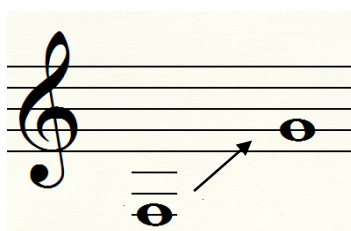


Ilustración 3: Registro del Chalumeau del siglo XVII

³ El registro del Chalumeau era un registro grave a pesar de su pequeño tamaño; sus medidas eran muy similares en proporción a las de la flauta pero gracias a la lengüeta el Chalumeau sonaba una octava por debajo de la flauta. (Hoeprich, 2008)

Con la implementación de la llave que Denner adaptó, el Chalumeau alcanzó un nuevo registro ampliando considerablemente sus posibilidades sonoras; a diferencia de la flauta, con esta llave el Chalumeau no transportaba la nota original una octava justa pero si, una duodécima por encima de la nota original.



Ilustración 4: Registro del Chalumeau de Denner con la llave 12

Al implementar esta nueva llave los Denner evidenciaron una nueva falla; el registro no estaba completo ya que entre Sol de segunda línea en clave de sol al Si de tercera línea el Chalumeau no tenía como ejecutar las notas que yacían en el cambio de un registro al otro. Esto los llevó a realizar una perforación en la parte superior del instrumento que se accionaba con una llave de latón (Lawson, 1995). Con esta llave ya se podía entonces ejecutar un La (segundo espacio en clave de sol) y al accionar esta simultáneamente con la llave doce se producía un Sib (tercera línea en clave de sol). Para completar los sonidos y el registro del Chalumeau Jacob Denner varios años después implementa un agujero adicional y una tercera llave, la cual ubicó en la parte inferior del instrumento. Esta llave alargada se accionaba con el dedo meñique de la mano izquierda; el resultado fue conseguir un Si cuando se accionaba esta tercera llave en simultáneo con la llave 12 y un Mi (tres líneas adicionales por debajo en clave de sol) al accionarla sola; con esto el registro del Chalumeau se amplió hasta casi tres octavas⁴ como se muestra a continuación:

⁴ Cabe resaltar que el Chalumeau además de producir sonidos fundamentales podía ejecutar notas cromáticas, aunque no con digitaciones correctas (digitaciones de horquilla); esto era relativo a cada instrumento y ejecutante, pero con la implementación de estas primeras llaves se lograron algunos cromatismos. Como este mecanismo de llaves era de ejecución lenta y poco manejable se creía improbable la invención de un Chalumeau con más de tres llaves. (Dicósimo, S.F)



Ilustración 5: Registro aproximado del Chalumeau de tres llaves de Denner

Como resultado de estos primeros cambios las facultades técnicas del Chalumeau empiezan a mejorarse; ya se puede tocar en registros que antes no se podía y además se empieza a facilitar la digitación para el instrumento. Todos los parámetros técnicos que se implementen a lo largo de la transformación del Chalumeau son el resultado de la transformación física y la sistematización de las digitaciones al agregar llaves, agujeros y demás cambios realizados al instrumento.

Otro cambio notable es sin duda la adaptación de la boquilla y la lengüeta; el concepto utilizado por Jacob Denner para la boquilla y la lengüeta aún se mantiene en los clarinetes actuales (Lawson, 1995). Al sustituir la lengüeta de la cámara sonora y ponerla en la parte de la boquilla, Denner logró que el instrumentista entrara en contacto directo con ésta y a su vez, poder ejercer un mayor control sobre el instrumento. Esta mejora permitiría años más tarde que Jacob Denner perfeccionara el modelo de boquilla y separara la lengüeta completamente de la boquilla sujetándola con un cordel.

Cabe recordar que la boquilla anteriormente se colocaba al revés de como la colocamos hoy día; esto quiere decir que la lengüeta se ubicaba en la parte superior de la boca y no en la parte inferior como la usamos hoy.



Ilustración 6: Boquilla (**Roselló, 2008**)

Ya con todas estas adaptaciones, se alargó el cuerpo del instrumento y más adelante Jacob Denner adaptaría un pabellón (campana) para efectos de la proyección y la resonancia del instrumento. Todos los cambios y modificaciones estructurales realizadas entre 1690 y 1740 por los Denner surgieron de la necesidad de extender y mejorar el registro alto del Chalumeau, que como se mencionó anteriormente era un registro bajo⁵.



Ilustración 7: Pabellón o Campana de Chalumeau del siglo XVIII (**Roselló, 2008**)

⁵ Es por esto que el registro bajo del clarinete se le da el nombre de Chalumeau, porque aun en nuestros días el clarinete moderno conserva en su mayoría la sonoridad de este instrumento del barroco en este registro; el registro medio del clarinete recibe el nombre de “Clarín”. (Hoeprich, 2008)

Para mejorar algunas deficiencias físicas de este Chalumeau modificado como la acumulación excesiva de agua en algunos de los agujeros como por ejemplo el de la llave doce, Jacob Denner inserta un pequeño tubo metálico, el cual no solo permite una mejor afinación, sino eliminar y evitar el exceso de agua en este agujero tan expuesto.

Los compositores de finales del siglo XVII y comienzos de XVIII no tuvieron muy en cuenta este instrumento (precisamente por sus limitantes) a diferencia de otros instrumentos de viento como la flauta, el oboe y el fagot que aunque no estaban bien desarrollados aún, su mecanismo ya se conocía desde antes. Compositores del barroco como Bach, Vivaldi y Händel, que aunque tuvieron conocimiento del Chalumeau no le dieron más que un papel de acompañamiento en algunos de sus trabajos, prefiriendo por encima a la flauta y el oboe. Sabemos bien que al Chalumeau se le delegaba el papel de suplir a la trompeta natural o Clarín en los casos en la que esta requería de algunos cromatismos; de ahí surge la palabra “Clarino” que poco después y con todas estas adaptaciones de llaves se conocería como “Clarinetto” ó “Clarinete” (trompeta pequeña en italiano) (Dicósimo, S.F).

Al mejorar considerablemente sus posibilidades musicales, el Chalumeau empezó a llamar la atención poco a poco; si bien no hay gran cantidad de conciertos para este instrumento, este Chalumeau mejorado por los Denner empezó a posicionarse no solo como instrumento acompañante sino como instrumento solista.

Aunque hay obras escritas para Chalumeau, estas no están consideradas dentro del repertorio actual del clarinete ya que hacia la segunda mitad del siglo XVIII nadie las interpretaba adaptándolas para este nuevo instrumento conocido como Clarinete. Obras como el “Concierto para Chalumeau, Bajo continuo y Cuerdas en Bb Mayor” de

Johann Friedrich Fasch (1688-1758)⁶ y el “Concierto para dos Chalumeaux en D menor” de Georg Philipp Telemann (1681-1767)⁷ nos dan una idea de cómo el Chalumeau modificado por los Denner (el Clarinete) empezó a ganarse no solo un papel de acompañamiento en la orquesta, sino que se posicionó como instrumento protagonista; A medida que se transformaba y ganaba protagonismo el clarinete, el Chalumeau francés fue quedando atrás hasta ser reemplazado por completo por este instrumento nuevo (Weston, 1971).

Aproximadamente en 1771 uno de los primeros “grandes virtuosos” del clarinete Josep Beer (1744- 1811) incursiona en este instrumento convirtiéndose rápidamente en un gran clarinetista; Beer adapta dos llaves adicionales al clarinete consiguiendo los sonidos Fa # (tercera línea adicional por debajo en clave de sol) y Sol # (dos líneas por debajo en clave de sol) y sus equivalentes doceavas Do # (tercer espacio en clave de sol) y Re# (cuarta línea en clave de sol).

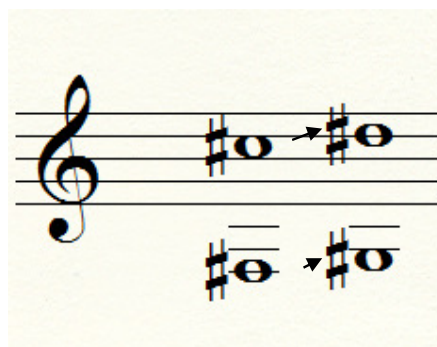


Ilustración 8: Notas obtenidas por las llaves agregadas por Beer

Su trabajo como clarinetista no solo dejó la modificación del clarinete al agregar estas dos llaves mejorando el registro del instrumento, sino también un variado repertorio

⁶ Ver anexo en audio “Fasch Concerto for Chalumeau, Strings and Basso continuo in B flat Major, FWV LB1” Track 1.

⁷ Ver anexo en audio “Telemann Konzert für 2 chalumeaux, streicher und BC d moll Musica Antiqua Köln” Track2.

para clarinete entre los que se destacan tres conciertos para clarinete, variaciones y duetos para el mismo⁸; este mejorado clarinete de cinco llaves sería el conocido por uno de los más grandes compositores de la historia, Wolfgang Amadeus Mozart.

En vista de estas grandes modificaciones que empieza a sufrir este instrumento, surge una necesidad; sistematizar las nuevas posiciones obtenidas, la forma de digitarlas y también la forma de acoplar la embocadura. Esta necesidad fundamental nos llevará entonces a entender el concepto de técnica, cómo se contextualizan los fenómenos sonoros del clarinete y cómo desde la historia se pueden comprender éstos con una mirada más holística en pro del desarrollo de un pensamiento musical integro donde todos los contenidos abordados (sean técnicos, estilísticos, interpretativos) se contextualicen desde su momento histórico para así enriquecer el resultado musical.

Ahora bien, vemos que a lo largo de los años se ha venido perfeccionando el clarinete físicamente, pero bajo esta lógica es fácil entender que su sonoridad también empezó a cambiar y este fenómeno corresponde al aumento en las posibilidades sonoras del instrumento que al sistematizarlas se convierten en compendios y métodos para clarinete; esto es lo en el quehacer como instrumentistas se conoce como “libros de técnica”, pero su definición es más profunda de lo que podríamos encontrar en un diccionario.

Se puede definir la técnica como las herramientas y recursos que se sistematizan para permitir el despliegue de aptitudes musicales y extra musicales del instrumentista, reconociendo su contexto específico como eje fundamental de la formación musical⁹; dentro de este ejercicio sistemático se debe tomar todo

⁸ Ver anexo en audio “Johann Joseph Beer Concerto for clarinet and orchestra in B flat major in one movement” Track 3.

⁹ Se llega a esta definición en las clases de clarinete con la asesoría del maestro Juan Alejandro Candamil

conocimiento previo que sea de utilidad para la formación de un pensamiento musical integral y hacerlo parte del proceso para fomentar la creatividad propia del instrumentista; esto con el fin de desarrollar un discurso musical coherente con el estilo, el contexto y todos los parámetros técnicos que se requieran a la hora de abordar e interpretar obras del repertorio clarinetístico.

Es evidente que una de las mayores dificultades a la hora de abordar un repertorio es la parte técnica; los clarinetistas participantes de esta investigación dieron a entender que el primer reto cuando empiezan a trabajar una obra nueva es algún componente técnico; la digitación, el registro, el sonido entre otros. Por otro lado el maestro Juan Candamil sostiene que una de las mayores dificultades es la falta de confianza de los estudiantes cuando afrontan nuevos repertorios, más allá de las destrezas técnicas adquiridas. Un fenómeno que se evidenció durante la investigación es que los estudiantes de primeros semestres (I y II) hacen mucho más énfasis en resolver problemas técnicos, pero los estudiantes de semestres intermedios (V) tienen en cuenta otros aspectos como la coherencia del discurso musical a partir de la utilización de los recursos técnicos y analíticos con los que se cuentan. Por ejemplo Pablo Maldonado¹⁰ se refiere a esta pregunta:

“Uno de los retos a los que me veo afrontado es la interpretación respectiva de cada obra, pues cada una es de un periodo diferente, requiere una sonoridad específica, unas habilidades puntuales, se necesita una concentración en detalles que hacen que la obra suene como debe de sonar. También me encuentro con retos a nivel técnico, una agilidad en dedos, organización mental para cada obra, conocimiento de la organización rítmica, melódica, donde

¹⁰ Clarinetista, estudiante de quinto semestre de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, Entrevista realizada el 28/04/15.

empieza y donde termina la frase, que motivo es el principal, la forma de tocar ciertas notas en el registro agudo-sobreagudo, la utilización de diferentes formas de pensar la música para darle un sentido y realmente hacer una interpretación adecuada¹¹.”



Ilustración 9: Resultados obtenidos en las encuestas

Mozart, Stadler y la creciente familia del clarinete.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) desde muy pequeño conoció el clarinete; un instrumento recién inventado; fue aproximadamente en 1764 cuando por primera vez tuvo contacto con éste. Aunque en sus primeros trabajos no tuviera mucha relevancia y se le diera poca participación, Mozart ya había sido cautivado por la increíble sonoridad de este instrumento; sería en Mannheim en 1777 cuando Mozart se

¹¹ Ver anexos “encuestas realizadas a clarinetistas en formación y en su rol docente”

relacionaría con la orquesta local y sus dos clarinetes¹². En una de las cartas escritas por Mozart a su padre, escribe:

"¡Oh, sí solamente pudiéramos tener algunos clarinetes! No te puedes imaginar el maravilloso efecto que se puede lograr en una sinfonía con las flautas, oboes y clarinetes" (Dicósimo, S.F).¹³

Cabe resaltar que antes de 1784 este compositor ya utilizaba el clarinete en varias de sus obras pero sería después de esta fecha que el repertorio donde se incluyera el clarinete, se convirtiera en un pilar trascendental en el creciente repertorio clarinetístico; en 1784 tras su entrada en la masonería Mozart conocería a un virtuoso clarinetista, Anton Stadler (1753-1812)¹⁴.

Las obras más representativas del clarinete en este momento histórico fueron producto de la gran amistad entre estos dos músicos. Anton Stadler no solo fue un gran concertista, también fue un innovador del clarinete; a él se le atribuye la invención de un instrumento derivado del clarinete, el Corno di Bassetto y posteriormente el Clarinete di Bassetto¹⁵. Este (el Corno di Bassetto) es básicamente un clarinete modificado tanto en forma como en estructura, pero conservando la sonoridad característica del clarinete; su registro se amplió hacia abajo consiguiendo sonidos más graves.

¹² La orquesta de Mannheim o "escuela de Mannheim" dirigida por Johan Stamitz ya contaba con dos clarinetistas desde 1759 (Olmo, 2012)

¹³ Carta escrita por W.A Mozart a su padre, Leopold Mozart en Munich el 3 de diciembre de 1778.

¹⁴ No hay evidencias o registros que insinúen que Mozart y Stadler se conocían antes de 1784. (Weston, 1971)

¹⁵ El Corno di Bassetto o Basset Horn se desarrolló durante 1770 (Casi 70 años después de la aparición del clarinete) gracias al trabajo del Clarinetista Anton Stadler y el constructor de instrumentos musicales Theodor Lotz; usualmente estaban afinados en Sol o en Fa a diferencia del Clarinete que se afinaba en esa época en Do, Sib y La. (Weston, 1971)

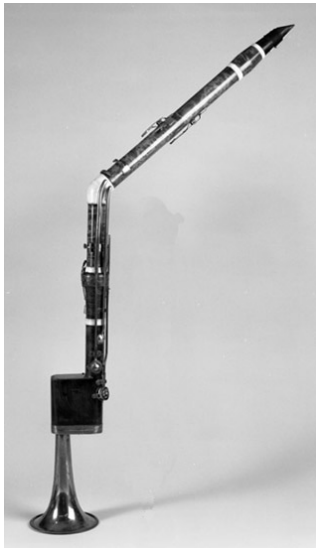


Ilustración 11: Corno di Bassetto (Dicósimo, S.F)



Ilustración 10: Registro aproximado del Corno di Bassetto

Este instrumento poseía una serie de llaves que facilitaban al clarinetista de la época realizar pasajes cromáticos y explotar todo su virtuosismo en grandes extensiones de registro; era muy común que al igual que el Chalumeau, los instrumentistas clarinetistas también tocaran el Corno di Bassetto. Stadler pronto vio la posibilidad de modificar nuevamente el clarinete; esta vez tratando de conservar su forma pero extendiendo el registro grave del instrumento. Stadler y Lotz logran perfeccionar un mecanismo de 4 llaves para extender el registro del clarinete sin comprometer su forma estructural y esto daría como resultado la invención del Clarinete di Bassetto.

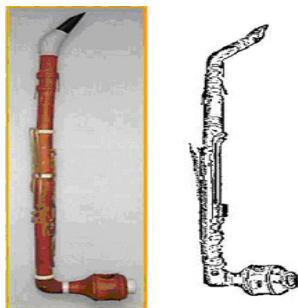


Ilustración 12: Replica de un Clarinete di Bassetto (Dicósimo, S.F)

Con la inclusión y participación cada vez más protagónica no solo en el formato de orquesta sino en grupos de cámara del clarinete, el repertorio compuesto por Mozart popularizó este instrumento no solo en Viena sino en toda Europa. Dentro de sus obras más representativas están el Concierto para Clarinete di Bassetto¹⁶ y orquesta KV 622¹⁷ en La mayor y el quinteto para Clarinete y cuerdas en La mayor KV 581.

El estilo clásico se caracterizó básicamente por dejar atrás formas de componer como el contrapunto dándole más importancia a la “melodía acompañada” (Eléxpuru, 2006); también por la armonía que ya estaba plenamente desarrollada. En este punto la música llegaba a todas partes, ya no solo se escuchaba música en los actos litúrgicos sino también en teatros y cortes¹⁸.

No cabe duda alguna que el ingenio de este gran compositor y su entrañable amistad con Stadler fueron el detonante para que compositores e intérpretes se interesaran

¹⁶ Posteriormente se adaptaría este concierto para clarinete estándar; en principio este concierto fue pensado por Mozart años atrás para ser ejecutado en Corno di Bassetto, pero gracias a Stadler este finalmente fue escrito para Clarinete di Bassetto. (Hoeprich, 2008)

¹⁷ Ver anexo en audio “MOZART (1756-1791) Clarinet Concerto in A major, K. 622, 1-Allegro” Track 4.

¹⁸ Se podría afirmar que la música siempre ha estado presente en todos los estadios donde el hombre tiene contacto como sociedad organizada; desafortunadamente no hay registros escritos que confirmen o insinúen como sonaban estas músicas antiguas que no eran de carácter litúrgico sino de carácter popular.

más por este instrumento. En cuanto el Corno di Bassetto y el Clarinete di Bassetto su aplicación después de Mozart fue casi nula y hoy en día prácticamente son usados solo para abordar el repertorio de este Mozartiano desde una perspectiva más histórica para enriquecer el resultado musical interpretando las obras con la mayor fidelidad posible (Weston, 1971).

Para 1791 (el mismo año en el que Mozart compone su Concierto para Clarinete) el clarinetista Suizo-Francés Jean Xavier Lefèvre (1763-1829) adaptaría una sexta llave al clarinete estándar con el fin de facilitar la digitación del cromatismo del Do central al Do# y su equivalente doceavo Sol (por encima de la quinta línea en clave de sol) y Sol #. Esta nueva llave implementada por Lefèvre mejoraría también la afinación ya que esta eliminó la posición “artificial” o de horquilla para estos cromatismos. (Hoeprich, 2008)

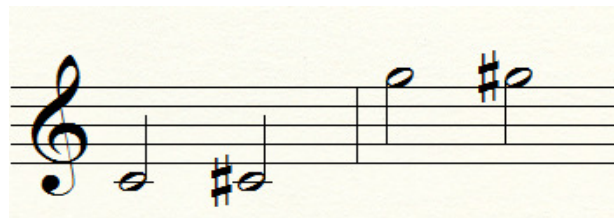


Ilustración 13: Cromatismos alcanzados con la llave adaptada por Lefèvre

La transformación del Chalumeau en 1690 hasta el Clarinete 1791 aproximadamente no solo es el resultado del desarrollo de herramientas para el mejoramiento de los instrumentos, también es el resultado de la insaciable búsqueda de nuevas sonoridades y esto es fundamentalmente lo que ha impulsado y seguirá impulsando todos los cambios de los fenómenos musicales, no solo físicos (la evolución de los

instrumentos musicales) sino también estructurales (nuevas formas de entender las disonancias, nuevos sistemas armónicos, nuevas formas de componer, nuevos estilos etc.).

Todos los cambios realizados al clarinete después de la adaptación de Lefèvre y hasta 1811 aproximadamente fueron poco prácticos; aunque mejoraban algunos parámetros como la afinación y la evacuación del exceso de agua las digitaciones aún eran poco prácticas por su mecanismo de llaves el cual no era muy eficiente. Sería Iwan Müller (1786-1854) quien daría un paso importante en la continua evolución del clarinete, adaptando todo el mecanismo de llaves con un sistema de zapatas de fieltro y mejorando considerablemente el sistema de llaves; lo reformó para ser más práctico y así facilitar la digitación. Müller también sustituye el cordón con el que se sujeta la lengüeta a la boquilla con una abrazadera metálica. El presenta su clarinete de trece llaves de la mano de clarinetistas de la época como Heinrich Baermann quien fue uno de los mejores clarinetistas del romanticismo (Weston, 1971).



Ilustración 14: El clarinete de Müller (The Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments)

El clarinete en el romanticismo juega también un rol importante; aunque se sabe que el piano fue el instrumento que primó en este periodo muchos compositores escribieron música de cámara y conciertos para clarinete; ya con las posibilidades

técnicas adquiridas por su transformación, también sus posibilidades expresivas aumentaron haciendo de este un instrumento en el cual muchos compositores fijaron su atención y su aprecio; obras como las piezas de fantasía de Robert Schumann, las sonatas de Johannes Brahms y los conciertos para clarinete de Carl María von Webber son ejemplos claros de la importancia que tuvo el clarinete en este periodo.

Sistema Francés (Boehm) y el sistema Alemán (Oehler)

Todas las reformas realizadas por Müller al clarinete servirían de base para adaptaciones posteriores. En 1842, el fundador de la escuela francesa, sucesor de Joseph Beer y profesor del conservatorio de París, Hyacinth Klosé (1808-1880)¹⁹ de la mano del constructor de instrumentos Auguste Buffet²⁰ intentan adoptar el sistema de anillos móviles adoptado en principio para las flautas por Theobald Boehm²¹. (Klosé, 1869). Básicamente este sistema consiste en accionar una llave con un aro para tapar o destapar dos o más orificios, mejorando considerablemente la ejecución del instrumento y dejando atrás las complicadas posiciones de horquilla para así enriquecer el resultado técnico y por ende el resultado musical.

¹⁹ Hyacinth Klosé, clarinetista francés, profesor del conservatorio de París y compositor no solo intervino en la reestructuración física del clarinete, también compuso métodos y obras para este instrumento que aun hoy se siguen usando como propuestas metodológicas vigentes para la formación de nuevos clarinetistas (Klosé, 1869).

²⁰ Miembro de la familia Buffet, Auguste es quien implementa y adapta el sistema Boehm para el clarinete con la ayuda del clarinetista H. Klosé (Lawson, 1995).

²¹ Theobald Boehm (1794-1881), flautista y compositor conocido por las mejoras realizadas a la flauta (sistema de anillos móviles) y posteriormente las realizadas en el clarinete (Jerez, S.F.).



Ilustración 15: Clarinete Boehm (The Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments)

Este sistema (el sistema de anillos Boehm) que se adaptó al clarinete tuvo gran acogida entre los instrumentistas, tanto así que hoy en día el sistema casi no ha cambiado y se mantiene la estructura básica; el clarinete de 17 llaves, 6 anillos y 24 agujeros.

Por otro lado haciendo varias reformas al sistema Müller, en Alemania empieza a coger fuerza el sistema Albert que era básicamente utilizar el esquema adaptado por Adolph Sax²² para el clarinete modificando la disposición de algunas llaves (Lawson, 1995). Para comienzos del siglo XX Oskar Oehler²³ (1858-1936) cambio la ubicación de algunas llaves del clarinete e incorporó otras mejorando el mecanismo obteniendo como resultado una mejor afinación y acústica del instrumento; este (el clarinete modificado por Oehler) es el que hoy en día conocemos como el clarinete de sistema alemán.

²² Adolph Sax (1814-1894), Clarinetista y constructor de instrumentos, quien tras mejorar varias de las cualidades sonoras y mecánicas del clarinete termina inventando el saxofón.

²³ Oehler, clarinetista y fabricante de instrumentos baso su trabajo en el sistema Müller; con la adaptación y modificación de algunas llaves logro mejorar aspectos como la afinación y la acústica del instrumento.



Ilustración 16: Clarinete Boehm (Francés) (**Eberhard, S.F**)



Ilustración 17: Clarinete Oehler (Alemán) (Uebel Clarinets)

Otros sistemas como el Romero²⁴ (también conocido como sistema súper completo) son menos comunes que el sistema Boehm y Oehler; éste alarga el tubo del clarinete en Bb añadiéndole una llave adicional logrando una nota más baja que la que se obtendría en un clarinete Boehm u Oehler.



Ilustración 18: nota obtenida con la llave adicional implementada por A. Romero

²⁴ Antonio Romero y Andia (1815-1886) Clarinetista, compositor y pedagogo español. A él se le atribuyen varias modificaciones al sistema de llaves del clarinete (Piquer, 2011).



Ilustración 19: Sistema Romero (The Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments)

La historia entonces nos insinúa que todos los cambios, mejoras y adaptaciones que giran en torno al clarinete corresponden a una necesidad específica en un tiempo y contexto determinado; incluso, a una necesidad individual. Pero todas estas transformaciones solo se pueden entender y dimensionar en la medida que se entienda como la concepción de arte también se transforma y se adapta con el pasar de los años. La historia del clarinete aún no se termina de escribir; todo lo que alguna vez fue innovador y muchas veces inimaginable hoy es parámetro técnico fundamental en la formación como clarinetistas. Es necesario entender que todos los fenómenos sonoros y técnicos con los que nos encontramos en nuestra formación como clarinetistas son el resultado de la transformación del estilo de vida humano y la constante búsqueda de nuevos recursos musicales.

Familia de clarinetes

Como se mencionó anteriormente, al igual que muchos instrumentos musicales es habitual hoy en día encontrar varios tipos de clarinetes; sus características físicas y

técnicas se mantienen y solo en algunos casos excepcionales varía según especificaciones propias de los constructores. Tenemos entonces toda una gama de clarinetes que van desde el Piccolo hasta el Contrabajo. Muchos clarinetistas optan por tener varios clarinetes siendo los más comunes los clarinetes soprano en Sib y La (Eberhard, S.F);

Cada uno de estos clarinetes cumple un rol dentro de los distintos formatos, bien sean orquestales o tradicionales. El clarinete llegó a todas partes para ser incluido en cualquier formato, cualquier estilo y por su desarrollo mecánico es sin duda un instrumento con una enorme gama de posibilidades sonoras.



Ilustración 20: Familia de Clarinetes; Piccolo, Soprano, Contralto, Bajo y Contrabajo (**Eberhard, S.F**)

Aunque los clarinetes modernos conservan en sus raíces la sonoridad del Chalumeau su sonoridad es ahora menos “nasal”; esto quiere decir que el sonido ahora es más manejable y fácil de acoplar a cualquier género musical.

Los formatos orquestales, de cámara, o bien sean tradicionales han acogido a estos instrumentos y lo han incluido en sus músicas y como resultado tenemos toda una gama de sonoridades y estilos que se pueden lograr con el clarinete dependiendo del contexto en el que se encuentre; si bien comparamos la música tradicional de macedonia²⁵ que incluye clarinetes y la música colombiana²⁶ vemos que aunque el instrumento tiene las mismas características físicas y técnicas su sonoridad es completamente distinta²⁷. Las diferencias sonoras específicas de cada contexto en el que el clarinete se destaca radican en las condiciones culturales, sociales, religiosas específicas de cada uno; esto quiere decir que para un desarrollo óptimo de un discurso musical no solo basta con conocer los aspectos técnicos; es de suma importancia contextualizar y analizar los repertorios que se aborden desde todos los puntos de vista posibles, ya que esto permitirá comprender los fenómenos sonoros para la construcción de un discurso musical coherente con el contexto.

Hoy por hoy grandes compañías constructoras de instrumentos musicales (particularmente maderas) y algunos artesanos se han empeñado por recrear y copiar instrumentos que a lo largo de la historia se han quedado atrás; este es el caso de los Chalumeaux, Cornos di Bassetto y Clarinetes di Bassetto que aunque en nuestros

²⁵ Ver anexo en audio “Macedonian Music, 'Kjupurlika' Blagoj Lamnjov, clarinet” Track 5

²⁶ Ver anexo en audio “Fiesta de Negritos por Ensemble Crescendo” Track 6

²⁷ Ver “Análisis de los repertorios: herramienta de comprensión de los fenómenos sonoros y contextuales de la música”.

días ya no son comunes, instrumentistas especializados en música antigua los utilizan para reproducir obras que no se incluyen en el repertorio formal del clarinete.

Con esta mirada atrás que tan solo es un primer acercamiento a los acontecimientos históricos y contextuales que dieron origen al clarinete se puede dimensionar como a través de los años un instrumento arcaico empezó a evolucionar dando como resultado no solo un instrumento musical, sino todo un conjunto de posibilidades sonoras, estilísticas, creativas y técnicas que antes eran inimaginables; la transición del Chalumeau hacia el Clarinete no solo abarca un acontecimiento estructural o físico de un instrumento, abarca también transiciones entre estilos, periodos y formas de escribir e interpretar la música enriqueciendo así el resultado sonoro.

Ya que la historia empieza a dar varias pautas sobre cómo se debe abordar el aprendizaje del clarinete (o por lo menos entender los fenómenos sonoros que rodean este instrumento), es fundamental contextualizar todos los contenidos que se tienen en cuenta en los procesos formativos; entender que la técnica es un fenómeno que no está aislado del contexto histórico enriquecerá el resultado musical haciendo de la práctica instrumental una herramienta para entender la historia.

Ahora bien, si no se sobredimensiona ninguno de estos pilares (técnica, contexto histórico, estilo y creatividad) y por el contrario, se articulan en el quehacer musical se ampliará el espectro de arte y se tendrá una mejor comprensión de los repertorios que se vayan a abordar. La forma de incluir componentes nuevos en la formación como clarinetistas se debe sustentar desde el contexto ya que es en este donde se encontrarán muchas de las respuestas que la técnica por sí sola no resuelve; si a este ejercicio desde la práctica instrumental se le articula con otros espacios

formativos como el análisis musical y la gramática se logrará un mejor entendimiento de los fenómenos musicales propios de cada contexto.

El Clarinete en Colombia

Como resultado de todo este proceso evolutivo a lo largo de las décadas, el clarinete se volvió un instrumento muy popular que se expandió por toda Europa y posteriormente a continentes como América. No hay una fecha exacta de la llegada del clarinete al continente americano; una hipótesis es que la incursión del clarinete en el nuevo mundo fue producto del encuentro entre pueblos y culturas. El clarinete ha demostrado que se puede adaptar a cualquier contexto y su cabida no solo se remonta a la música académica sino también a la música de tradición popular.

Un punto de partida para hablar del clarinete en Colombia podría ser la incursión de este instrumento en los formatos tradicionales; en la investigación realizada por el maestro Hernán Darío Gutiérrez Vásquez²⁸ por ejemplo, la incursión del clarinete en el chocó, fue producto de la colonia española, el intercambio de esclavos desde Centro América y las misiones católicas para cristianizar a los pueblos americanos (Vásquez, 2012). La mezcla entre lo tradicional y lo autodidacta hicieron del clarinete (principalmente en las costas colombianas) un instrumento cuya sonoridad brillante se asemejaba al de la chirimía española²⁹

²⁸ Inició sus estudios en el Conservatorio de Música del Tolima donde recibió su título de Músico-Bachiller en 1989. Es licenciado en Música de la Universidad de Caldas donde se desempeña como profesor de Clarinete desde 1990. Durante su estadía en Venezuela obtuvo el Título de Ejecutante de Clarinete en el Conservatorio Simón Bolívar bajo la tutela del Maestro Valdemar Rodríguez y en 2012 ha recibido su Magister en Música con énfasis en Ejecución Instrumental.

²⁹ La chirimía es un instrumento musical antiguo de doble lengüeta y de construcción artesanal; ancestro directo del oboe. Este instrumento llegó probablemente a Latinoamérica con la venida de la iglesia colonial española y su política de promover la cristiandad (Vásquez, 2012).

Sabemos bien que el clarinete ha sido acogido como instrumento folclórico en las costas colombianas, probablemente esto se deba a su increíble semejanza sonora con instrumentos autóctonos de estas regiones como las gaitas, incluso con la chirimía española. Gracias a su gran acogida como instrumento principal en varios de los formatos tradicionales, el repertorio para clarinete en Colombia va en aumento para todo tipo de formatos, bien sean formatos tradicionales o no; un ejemplo claro donde los repertorios tradicionales se entrecruzan con formatos más “académicos” son los espacios de banda sinfónica. Hay que entender que la demanda de clarinetistas en Colombia es cada vez mayor, ya que el número de escuelas musicales a partir de los procesos de banda³⁰ ha venido creciendo a lo largo de los años a la par con la cantidad de festivales y concursos musicales y estos a su vez, se han expandido en todo el territorio colombiano.

Ahora bien, si en este capítulo se pretende hablar de clarinete y contexto (el de los clarinetistas colombianos), no se pueden desconocer los procesos de formación musical que giran alrededor de bandas, porque es en estos espacios donde muchos de los clarinetistas empiezan el camino como instrumentistas y es en estos (banda escuela) donde se trata de incluir de manera práctica (a la hora de tocar) y de manera contextual la tradición musical. Colombia es un país donde hay más bandas musicales que orquestas sinfónicas, por ende estos espacios de formación musical son indispensables para los niños y jóvenes que ven en la música una opción de vida. Esta hipótesis se validó en estos encuentros con los clarinetistas, ya que uno de los parámetros para realizarlos fue tener en cuenta los procesos previos; esto quiere decir

³⁰“Colombia cuenta con uno de los movimientos de bandas de música más numeroso, diverso y dinámico de América Latina. Estas agrupaciones, cuya presencia en el país se remonta a finales del siglo XVIII, no solamente han sido las principales animadoras de las festividades (religiosas, actos protocolarios, etc.), sino que han representado un espacio simbólico de auto reconocimiento y pertenencia, de gran valor cultural para cientos de localidades en todo el territorio nacional.”(Mincultura. 2005)

que no se propuso un repertorio específico más allá de la composición planteada para la investigación. Una de las dos obras propuestas por los estudiantes de clarinete que hicieron parte de esta investigación fue un pasillo compuesto por un clarinetista bogotano³¹. Todos los clarinetistas concordaron que tienen mucha más afinidad con este tipo de repertorios y géneros por los procesos de banda – escuela a los que pertenecen. En el desarrollo del primer taller se evidenció como el contexto y los conocimientos previos de los clarinetistas jugaron un rol importante a la hora de abordar una obra; cuando interpretaron la fuga propuesta por ellos³² se notó un desbalance en cuanto a la ejecución de los temas, pero con el pasillo el cambio en la sonoridad, el balance y la ejecución fue abrupto. Los clarinetistas manifestaron que lógicamente han tenido más experiencia y cercanía con la música colombiana que con la fuga.

Contextualización de repertorios Significativos para los Clarinetistas

La práctica del clarinete no debe ser tan solo un ejercicio técnico, ya que la historia está demostrando que la técnica es un fenómeno que se origina tras la experimentación para superar una serie de falencias y como resultado se termina por sistematizar cada cambio estructural realizado al instrumento con el fin de facilitar y ampliar cualquier recurso sonoro. En los procesos de iniciación del clarinete es indispensable que desde un comienzo se contextualicen todos los contenidos que se van a abordar; como los primeros ejercicios a realizar son estrictamente técnicos y corporales, estos se deben explicar tomando herramientas de la historia (bien sean

³¹ Ver anexo en Video “Paseando en Bogotá”

³² Ver anexo en video “Pequeña fuga en Gm”

musicales o extra musicales). Con esto no se quiere decir que la técnica deba estar por encima de cualquier otro contenido, pero si comprender y asumir que debe haber una preparación y una fundamentación básica sobre los componentes técnicos y los contenidos que giran alrededor de éstos para comprender todas las posibilidades sonoras, estilísticas y creativas del clarinete. Hay métodos reconocidos y utilizados a nivel mundial, dentro de los que se destacan varios, y aunque algunos de estos son antiguos aún hoy siguen siendo de gran utilidad para la formación de nuevos clarinetistas. Estos métodos se rigen por los componentes técnicos en principio pero no se olvidan de otros parámetros como la contextualización y la interpretación, ya que son producto de la transformación y sistematización del mecanismo del clarinete. En muchos casos estos parámetros se pasan por alto fragmentando el proceso formativo y limitándolo a un ejercicio mecánico; una razón para obviar los contenidos contextuales y las justificaciones para los ejercicios técnicos es la falta de textos traducidos al español (la mayoría de los métodos utilizados usualmente están escritos en alemán con traducción al francés y al inglés). En este punto el papel del clarinetista formador es indispensable, ya que desde un inicio debe contextualizar cualquier contenido abordado, para enriquecer el resultado musical; esto a largo plazo ampliará la percepción de las músicas que se interpreten en su totalidad. El ejercicio musical instrumental debería articularse con los espacios de formación teórica musical y así, encontrar las respuestas pertinentes a los fenómenos musicales desde el instrumento.

Hay que tener en cuenta que en los procesos de formación musical instrumental en el clarinete los conocimientos se transmiten en muchos casos por imitación; aquí es donde el clarinetista en su rol como formador debe contextualizar todos los contenidos

que vaya a abordar. Para el maestro Juan Alejandro Candamil Gutiérrez³³ la enseñanza del clarinete no debe estar aislada del contexto histórico; para él esto quiere decir que la práctica instrumental no solo está limitada por los parámetros técnicos, sino también por los momentos históricos en los que se desarrollaron las obras y/o los ejercicios, por la intencionalidad de los autores para con estas composiciones y por el efecto que tiene la contextualización de estas prácticas instrumentales en la interpretación para enriquecer así el resultado sonoro; dice Candamil (2015) :

“Mi experiencia como músico y como docente me ha mostrado que adquirir la mayor cantidad de conocimientos a cerca de una obra no solo te ayuda a comprender la obra, sino también a comparar, soñar y tener ideas nuevas a cerca del repertorio para poder recrearlo.”³⁴

Dado esto se plantea entonces una serie de pasos para abordar repertorios, obras y ejercicios del clarinete:

- Escoger un repertorio acorde con las capacidades técnicas y conceptuales del clarinetista en pro de enriquecer el resultado musical; esto sin pasar por alto conocimientos previos, la opinión y/o gusto del clarinetista en formación.
- Investigar sobre el autor y sobre la obra y/o ejercicio.
- Ubicar la obra y/o ejercicio en un momento histórico donde se evidencie el estilo y el contexto.

³³ Nacido en la ciudad de Manizales en 1977, magister en interpretación de clarinete y docente de la cátedra de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional. Entrevista realizada el 28/04/15

³⁴ Ver anexos “encuestas realizadas a clarinetistas en formación y en su roll docente”

- Abordar los componentes técnicos tratando de conservar los parámetros de estilo de acuerdo al momento histórico de la obra y/o ejercicio.
- Analizar la obra y/o ejercicio desde todas las perspectivas posibles (desde la armonía, la forma, el estilo etc...) esto en función de nutrir la interpretación.
- Desarrollar un discurso musical propio y coherente con el momento histórico y el estilo de la obra y/o ejercicio haciendo uso de todas las herramientas musicales y extra musicales según se requiera.

Los resultados obtenidos tanto en las encuestas como en las observaciones y los talleres demuestran una vez más que los estudiantes de primeros semestres abordan las obras desde lo técnico y los estudiantes de semestres intermedios las abordan también desde la historia y el contexto, esto con el fin enriquecer la interpretación. En el segundo taller después de contextualizar la obra con los clarinetistas y dar las pautas necesarias para interpretarla se procedió a tocarla. Al terminar de leerla se hizo una aclaración sobre la intencionalidad de la obra, que aunque es de carácter “clásico” pretende involucrar la sonoridad de la música tradicional colombiana en este caso el bambuco (por las figuraciones rítmicas empleadas). Se dio la libertad de interpretar la obra, ya que era necesario evidenciar como las herramientas musicales y extra musicales juegan un papel importante en los procesos de creación musical.

Pablo Maldonado (2015) se manifiesta en cuanto a si es importante o no conocer el contexto y que influencia tendría la hora de interpretar un repertorio específico:

“Claro que si es importante, pues al conocer el punto histórico, el contexto socio-cultural y de más aspectos enriquecen la interpretación pues no será lo mismo tocar la pieza sin ningún conocimiento del contexto a tocarla teniendo

conocimiento de lo que pasaba en la época y poder transmitir lo que se vivía y el entorno del compositor y de la obra pues si es nacionalismo así mismo se le puede dar una interpretación y de más". (Maldonado, 2015)



Ilustración 21: resultados obtenidos en las encuestas

Análisis de los repertorios: herramienta de comprensión de los fenómenos sonoros y contextuales de la música.

Cuando de abordar un repertorio nuevo se trata, se deben encontrar las herramientas que permitan comprender cada uno de los factores que están presentes en la ejecución musical; esto quiere decir que para la construcción de un pensamiento musical integral y un discurso coherente no solo basta con trabajar la parte técnica. Tampoco se pretende con esto (el análisis de las obras y/o ejercicios) limitar la expresión musical de los clarinetistas haciéndolos regir por los estrictos parámetros de estilo y contexto de una obra determinada, ni tampoco memorizar datos históricos

antes de poder interpretar y ejecutar una obra; tan solo basta con ubicar las obras y los ejercicios en un momento histórico, teniendo en cuenta las distintas variables musicales y extra musicales para comprender mejor los fenómenos sonoros que rodean las distintas músicas. El análisis como herramienta de interpretación musical es subjetivo, ya que es una práctica reciente donde no necesariamente quedan plasmadas las verdaderas intenciones de los compositores sino donde se toman los elementos de la obra y se separan para ser analizados de manera minuciosa como si se tratara de un experimento científico (Rubia, 2010). Esto quiere decir que de acuerdo al punto de vista desde donde se analicen las obras podemos llegar a distintas interpretaciones y concepciones de arte, con esto enriqueciendo los discursos musicales y los resultados sonoros.

En lo que a este capítulo confiere, se tratará de delimitar los conceptos que se deben tener en cuenta para analizar una obra y/o ejercicio en pro de la construcción de un pensamiento y un discurso musical integral y coherente.

Más allá de analizar una obra se deben analizar todas las variables que interactúan dentro de la composición musical; esto con el fin de comprender todos los aspectos que interactúan con la obra, bien sean musicales o no. Para esta investigación se analizarán dos aspectos fundamentales, el contexto y la obra en sí misma.

- *Análisis del contexto:* este se remite directamente a la contextualización histórica de la obra, teniendo en cuenta los distintos factores musicales y extra musicales que intervienen en él; quién era el autor, porqué y para quién escribió la obra y/o ejercicio, a qué periodo y momento histórico corresponde.
- *Análisis musical:* éste se refiere a la forma en que fue escrita la obra y el lenguaje armónico; como está estructurada, cuantas partes tiene y que

características posee para ubicarla en un estilo y/o momento histórico, como se comporta la parte rítmica y armónica.

Dentro del ejercicio musical es de suma importancia abordar los contenidos técnicos desde el contexto; para evidenciar eso se hará un paralelo entre dos contextos musicales mencionados anteriormente (la música tradicional de Macedonia y la música colombiana) con el fin de encontrar y analizar tanto las similitudes como las diferencias bien sea de carácter técnico y/o contextual; con esto se verá como el contexto condiciona las dimensiones sonoras propias de cada cultura.

Este análisis es de tipo comparativo y se realizó desde la audición de 2 canciones populares, cada una perteneciente a un contexto cultural totalmente distinto donde el clarinete es pieza fundamental en el desarrollo de la sonoridad de cada canción. Con esta comparación entre estos dos ritmos se pretende evidenciar como el clarinete aun siendo el mismo instrumento en los dos contextos se adapta a cada uno de estos asumiendo características tímbricas y melódicas completamente distintas; los recursos musicales y como los implementan son fundamentales ya que dependiendo del contexto se utilizan de ciertas formas.

Se escogieron entonces dos ritmos populares pertenecientes a contextos diferentes el porro colombiano y el Devetorka de Macedonia:

NOMBRE DEL RITMO	PAÍS DE ORIGEN	CONTEXTO CULTURAL	SUBDIVISION RÍTMICA	INSTRUMENTACIÓN
Devetorka	República de Macedonia	Ritmo popular balcánico en el que se fusiona la sonoridad y la rítmica tanto de oriente como de occidente; la diversa instrumentación (dependiendo de cada país) hacen de este ritmo uno de los más diversos. (Obra Social “la Caixa”, 2012)	9/8 (2+2+2+3)	Clarinete, Acordeón, Ud, Darbukka, violín, contrabajo, guitarra (en algunos casos bandas de vientos; tuba, fiscorno, trompeta) ¹
Porro	Colombia (Córdoba, Sucre Bolívar)	Es una mezcla de ritmos de tambores africanos enriquecidos con las melodías de las gaitas; posteriormente las bandas de viento lo reestructuran melódica y armónicamente. (Salgado, 1987)	2/2 ó 4/4	Percusión folclórica, gaitas para formatos tradicionales; para formatos modernos como el de banda se emplea Clarinete, Trompeta, Bombardino, Trombón, Bombo, Platillos ²

En el análisis de los dos audios propuestos se evidenciaron las siguientes diferencias:

- Los instrumentos utilizados en cada uno de estos géneros expuestos son tradicionales de la región; sin embargo al acoplarlos con instrumentos europeos

¹ Ver anexo en audio " Ohridska Devetorka" Track 7

² Ver anexo en audio " El Pilón (Porro Palitiao)-COLOMBIA" Track 8

(y por ende su sonoridad) se generan nuevas tímbricas que enriquecen el resultado musical.

- La rítmica de cada uno de estos géneros una de las grandes diferencias; los acentos y la subdivisión marcan la forma de bailarlos³.

Después de analizar cada uno de estos ritmos, incluso después de escuchar los audios se evidencia que si bien hay una gran diferencia musical y cultural entre ambos géneros, también hay una cercanía muy particular; estas músicas tradicionales no priorizan la técnica, y al ser de tradición oral en su mayoría (ya que muy rara vez se sistematizan y se academizan) todos los contenidos musicales abordados son completamente contextualizados y con esto se logra una sonoridad específica, que es a su vez completamente distinta a la sonoridad “clásica” o “académica” que muchas veces se enseña en los espacios de formación musical como la única forma de abordar el clarinete. Otra cercanía que tienen estos dos géneros es que son el resultado de encuentros entre varias culturas; si bien el porro es producto de la mezcla entre la sonoridad de los tambores africanos con las gaitas indígenas (por ende, de sus contextos) el devetorka es producto de la reunión de los pueblos gitanos, de los aires orientales y la sonoridad de occidente.

Técnicamente los elementos musicales utilizados por ambos géneros no son nada extraño; los dos géneros comparten estructuras armónicas y melódicas que no están fuera del común ya que están regidas por el sistema tonal. Ahora con esta información el interrogante que surge es ¿Cuál sería la diferencia entre estos dos géneros si bien comparten muchas de las cualidades de la música? La respuesta indiscutiblemente es el contexto y la intencionalidad con la que se interpretan cada uno de estos. Ya

³ Tanto el porro como el devetorka son ritmos tradicionales que están ligados directamente con la danza.

con esta información se evidencia que aunque el clarinete como instrumento es exactamente igual en ambos géneros la sonoridad es completamente diferente y esto se da gracias a la intención que le da cada contexto; la orquestación y el juego de combinaciones tímbricas son fundamentales para lograr que una melodía encaje en un contexto determinado. Con este breve ejemplo de contextualización se empieza a evidenciar que más allá de las condiciones físicas del instrumento este puede adaptarse a cualquier género y lograr sonoridades distintas.

Otro ejemplo claro de contextualización y análisis de lo técnico, lo estilístico y lo histórico es el método escrito por Béla Kovács⁴, el cual consta de una serie ejercicios a manera de homenajes a distintos compositores de épocas y estilos distintos; este método está planteado para ser abordado no solo desde la práctica mecánica instrumental; en su trasfondo es una guía instrumental que sirve como herramienta para analizar distintos estilos de composición musical. Al abordar cada uno de los homenajes planteados por Kovács se entenderán no solo los parámetros técnicos propios del clarinete sino también el análisis de obras desde la forma⁵ y el estilo. Para llegar a esto es necesario tener toda una fundamentación teórica que se articule con la práctica instrumental para así tener las herramientas necesarias para el análisis de los repertorios.

Dice Kovács en su libro de homenajes:

“Mis actividades pedagógicas me han inspirado para componer los homenajes. Estos, con el fin de ser estudios los cuales los estudiantes puedan usar como material suplementario a los ejercicios “secos, mecánicos pero también

⁴ Clarinetista y pedagogo Húngaro de la academia Franz Liszt en Budapest Hungría. (Kovács, 1994)

⁵ Nos referimos a forma en música al orden en el que se plantean los discursos musicales en una época y/o estilo determinado como por ejemplo la “*forma sonata*” (Palisca, 1984).

indispensables". Estos homenajes contienen varios retos; Si se interpretan con destreza, con la sonoridad correcta y con el suficiente conocimiento de estilos, acompañado de un poco de humor y fantasía, estos homenajes podrían encontrar el éxito incluso en salas de concierto. Recomendando entonces estos homenajes a todos mis alumnos y a todos los que reconozcan el valor de estos y les presten atención". (Kovács, 1994)

Este método no es un método de iniciación al clarinete por sus contenidos y grado de dificultad (no solo en lo técnico sino en lo interpretativo), pero sirve como referencia para diferenciar estilos de composición e interpretación. Es de vital importancia implementar todos los recursos posibles para la comprensión de los fenómenos musicales a través de la práctica instrumental con el fin de suplir las necesidades de los clarinetistas en formación. Métodos como éste sirven también como referencia sobre cómo abordar repertorios desde la contextualización histórica, el estilo y la parte técnica.

A continuación se analizará uno de los homenajes compuestos por Kovács para dimensionar los recursos musicales y contextuales utilizados por el compositor para emular una forma compositiva en particular, en este caso la forma "preludio y fuga" que caracterizó a Johann Sebastian Bach ⁶ desde una mirada moderna pero conservando ciertos parámetros estilísticos propios del barroco. Para abordar una obra como ésta desde el análisis y la contextualización es necesario hacerse con los recursos musicales y extra musicales necesarios para comprender lo que hay más

⁶Organista y clavecinista cuyas obras han sido consideradas como la cúspide del barroco y el contrapunto. Logró incluir dentro de sus obras el estilo italiano con el francés y junto a ellos incorporar la rigurosidad y complejidad del contrapunto alemán. Sus obras aún hoy sirven de referencia para el análisis y la comprensión del sistema tonal. (Koster, 1995)

allá de las notas, la forma y la armonía. Este análisis se realizó antes de abordar la obra desde lo técnico y lo interpretativo, es decir antes de tocarla. Se escogió este homenaje a J. S. Bach por la necesidad de dimensionar el estilo del barroco, que como se mencionó antes el clarinete no fue un instrumento protagónico y por esto el repertorio para clarinete es casi nulo. Para la construcción de un pensamiento musical integral y de un discurso musical coherente se debe comprender cada uno de los fenómenos sonoros, culturales e históricos desde la práctica clarinetística y el análisis de los repertorios desde la práctica instrumental. Cabe resaltar que el ejercicio de análisis por sí solo no garantiza la construcción de un discurso musical coherente con el contexto; solo se plantea como un primer acercamiento a los repertorios para hacerse con los argumentos necesarios a la hora de abordarlos desde la práctica, es decir desde la técnica.

Análisis del homenaje a J. S. Bach de Kovács⁷

Compositor: Béla Kovács

Año: 1994

Formato: Clarinete solo

Tonalidad: Re menor (Dm)

Métrica. 3/4

Estructura: la forma estructural de esta pieza es de “preludio y fuga” como se verá a continuación:

Preludio⁸



⁷ ver anexo en audio BÉLA KOVÁKCS (b. 1908) Homenage a Bach. Track 9

⁸ forma musical libre o improvisada que antecede una pieza más grande y compleja y que servía para introducir la tonalidad al público; alcanza su máxima expresión como forma alemana “preludio y fuga” gracias J. S. Bach (Palisca, 1984)

Como se puede observar, el inicio de esta obra es introductorio y libre ya que no se ve en el movimiento melódico y rítmico una secuencia completamente definida; esto no quiere decir que sea aleatoria. En la parte armónica se ve cómo la introducción o preludio establece la tonalidad que en este caso sería Re menor.

Análisis Armónico del preludio

The image displays a musical score for a prelude, consisting of five staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 76. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The chords and notes are as follows:

- Staff 1: *mf*, Dm, A7, Dm, D7.
- Staff 2: Gm, C7, F.
- Staff 3: B⁹ 7, A7, C⁹ 7, *cresc.*
- Staff 4: Dm, Bb, F, A7, Dm Gm, Dm, A7.
- Staff 5: A7, *f*.

Fuga⁹

Ya en la fuga se identifica casi que de inmediato la estructuración “matemática” de la forma; se evidencia claramente el sujeto o tema principal, el contrasujeto y los divertimentos.

⁹ Composición sobre un solo tiempo y sobre un solo tema de carácter polifónico que se articula con el contrapunto entre varias voces (Soler, 1980).

Sujeto



El sujeto, el cual se encuentra durante toda la obra se identifica por su estructura rítmica y armónica

Contrasujeto:



Esta obra es para clarinete solo; no obstante esta da la sensación de dos líneas melódicas (en forma de fuga) que se entrecruzan. Aquí el primer reto interpretativo es dar esa sensación con un solo instrumento para que en verdad se sienta como fuga y no como una obra monotemática sin sentido.

Divertimentos y strettos

En esta obra no sería descabellado hablar de una fuga a una sola voz; al tener esta característica los divertimentos están presentes en toda la fuga inmediatamente después de las respuestas (sujeto).

Los divertimentos son modulantes y preparan siempre la llegada del sujeto (bien sea en la tonalidad original o transportado); su carácter es libre y en algunos casos toma elementos rítmicos o interválicos del sujeto o del contrasujeto

Divertimento I

mf

cresc.

f

p

cresc.

f

p

mf

Divertimento II

mf

f *p* *f*

p *cresc.* *mf*

f

p

poco a poco cresc.



Divertimento III



Este tercer divertimento conduce directamente al stretto y al final de la obra.

Stretto



Estructura de la fuga

- Exposición (sujeto / contrasujeto) (i)
- Divertimento I
- Re exposición del sujeto (v)
- Divertimento II
- Re exposición del sujeto (v)
- Divertimento III
- Stretto / Final

Con este análisis estructural, de forma y remitiéndose a los antecedentes históricos (de la fuga en este caso) se empieza a trabajar sobre cómo abordar toda esta información para “pasar de la partitura” y convertirlo en una interpretación real; aquí los conocimientos previos son clave, ya que si se tienen los suficientes argumentos contextuales, históricos, analíticos e interpretativos el resultado musical dejará de ser una “reproducción más” y se convertirá en un discurso musical coherente con el contexto que conserve los parámetros del estilo de una forma creativa y consciente.

Una práctica instrumental consciente reúne todas estas herramientas (análisis, contextualización, interpretación etc...) de una manera creativa y reflexiva; esto quiere decir que los recursos musicales y extra musicales que se utilicen van a permitir desplegar aptitudes desde una mirada completamente integral en pro del enriquecimiento del pensamiento musical integral y un discurso musical coherente.

DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD Y DEL PENSAMIENTO MUSICAL; COMPRENSIÓN CONTEXTUAL Y ANALÍTICA DE LOS FENÓMENOS MUSICALES

Desarrollo del pensamiento musical

Uno de los pilares fundamentales para los procesos de iniciación y formación musical es sin duda el desarrollo del pensamiento musical y de la creatividad; si bien la parte técnica resuelve problemas de carácter físico (posiciones, digitaciones etc.), la contextualización debe resolver además los problemas de carácter conceptual (estilo, interpretación etc.); todos estos componentes deben trabajarse de igual manera sin priorizar ninguno con el fin desarrollar un discurso musical coherente. Ya se habló de contextualización y de análisis, ahora bien con estas herramientas para el entendimiento de los repertorios y con el desarrollo técnico necesario para abordarlos el interrogante que surge es ¿Cómo se construye un discurso musical coherente y creativo?

Para hablar del desarrollo de un discurso musical que involucre el contexto, el análisis y la creatividad se debe hablar primero de la construcción de un pensamiento musical que resuelva los interrogantes que la técnica por sí sola no resuelve. El maestro Fabio Ernesto Martínez¹⁰ en su tesis de maestría titulada *“La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva”* hace referencia al pensamiento musical como *“La capacidad que posee el ser humano para pensar en sonidos”* (Martínez, 2008), es decir la forma en la cual se gesta todo el proceso de

¹⁰ Licenciado en Pedagogía Musical, Especialista en Educación a Distancia y Magister en Tecnologías de la Información Aplicadas a la Educación

reconocimiento de los sonidos y sus cualidades tales como la altura, el timbre y la frecuencia entre otras. No se nace con esta habilidad y esta no es solamente una característica de las personas que tienen afinidad con la práctica musical, por el contrario esta se puede desarrollar por cualquier individuo. El desarrollo del pensamiento musical sirve como una herramienta que permite comprender los fenómenos sonoros para luego aplicarlos en el quehacer musical como instrumentistas. Discriminar características del sonido como la altura, la frecuencia, la tímbrica etc. tiene un impacto directo en la memoria, ya que al escuchar un sonido específico se asociará con la información previa para identificarlo y asociarlo según se requiera. Un ejemplo sería escuchar una o varias notas por un instrumento cualquiera; lo primero que se identifica es la tímbrica, es decir que se hace la asociación directamente del sonido con un instrumento específico. Si bien el primer paso es hacer la relación timbre-instrumento el siguiente paso a seguir es identificar características más específicas del sonido; la altura de este (si es grave, medio o agudo), la intensidad sonora (volumen) entre otras. A medida que se desarrolla esta habilidad de comprender y asociar los fenómenos sonoros el análisis que surge a partir de la audición debe ser más conciso. El contexto específico del individuo al igual que el contexto de la obra y/o ejercicio también juega un papel importante en el desarrollo del pensamiento musical; la relación y familiaridad que se ha tenido con un entorno sonoro específico, con una tímbrica o incluso con algún género musical específico aportará ciertos componentes que se desarrollarán inconscientemente favoreciendo la construcción de un discurso musical. Independientemente de los procesos a nivel de percepción y audición que se plantean en la investigación del maestro Fabio Martínez en este trabajo se abordará el concepto de pensamiento musical desde el

quehacer como instrumentistas, tomando como referencia una definición básica del concepto.

Gabriela Zambrano¹¹ define pensamiento musical como:

“Lo definiría como las ideas apropiadas para hacer música, tener claridad en estilo, manera de llevar las frases, forma de articular y todo lo demás que ayuda a que cualquier repertorio suene de la mejor manera”.

Por su parte Pablo Maldonado (2015) concibe el pensamiento musical como:

“Para mí el pensamiento musical se da cuando uno empieza a conocer la obra, cuando hace una audición de la obra previa al estudio y así poder tener idea de cómo debe sonar la obra, es tener conciencia de donde empieza una frase y donde acaba, como son las articulaciones, cual es el sentido de la música, de dónde venimos y a donde vamos a ir y conducir cada cosa al punto exacto y poder generar una interpretación limpia y bien hecha.”¹²

Dado esto y para efectos de la presente investigación se define pensamiento musical integral como la capacidad de entendimiento, asociación y análisis no solo de los fenómenos acústicos sino también de los contextos históricos y culturales tanto del individuo como de los repertorios que se aborden y su relación directa con el resultado musical¹³.

¹¹ Clarinetista, estudiante de segundo semestre de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Entrevista Realizada el 28/04/15.

¹² Ver anexos “encuestas realizadas a clarinetistas en formación y en su roll docente”

¹³ Se llega a esta definición de pensamiento musical en los espacios de formación como clarinetista bajo la tutoría del maestro Juan Candamil; bajo esta lógica y para este trabajo es pertinente y acertada en el sentido que surge gracias al análisis de los repertorios abordados en estos espacios.

Para el desarrollo de un pensamiento musical que se pueda aplicar al abordar una obra y/o ejercicio es fundamental articular y utilizar todos los recursos musicales y extra musicales posibles; esto garantizará una práctica más consciente que no se fundamente solamente en los componentes técnicos y mecánicos del instrumento sino que le dé importancia a todas las posibles variables que rodean el ejercicio musical en pro de la construcción de un discurso musical coherente y contextualizado.

Desarrollo de la Creatividad

Uno de componentes esenciales para la formación de un discurso musical coherente que poco se trata en los espacios de formación académica es sin duda la creatividad; más allá del ejercicio consciente de invención que se generan en algunos espacios teóricos de la música, la creatividad debe estar presente en todos los procesos formativos y más aún en la práctica instrumental. Aunque parezca obvio, el concepto de creatividad es tan complejo que buscar una definición absoluta resulta casi imposible, ya que este proceso al igual que el pensamiento musical se desarrolla de maneras distintas dependiendo del individuo y su contexto.

Varios autores han teorizado sobre la creatividad llegando a un sinnúmero de conceptos y definiciones; en el ejercicio de investigación y recopilación de la información se tomaron varias de estas definiciones que para efectos de este trabajo resultan acertadas dentro de las cuales se destacan:

- **Thurstone:**

“Es un proceso para formar ideas o hipótesis, verificarlas y comunicar los resultados, suponiendo que el producto creado sea algo nuevo”.

- **Ausubel:**

“La personalidad creadora es aquella que distingue a un individuo por la calidad y originalidad fuera de lo común de sus aportaciones a la ciencia, al arte, a la política, etcétera”.

- **Piaget:**

“La creatividad constituye la forma final del juego simbólico de los niños, cuando éste es asimilado en su pensamiento”.

- **Torrance:**

“Creatividad es el proceso de ser sensible a los problemas, a las deficiencias, a las lagunas del conocimiento, a los elementos pasados por alto, a las faltas de armonía, etc.; de resumir una información válida; de definir las dificultades e identificar el elemento no válido; de buscar soluciones; de hacer suposiciones o formular hipótesis sobre las deficiencias; de examinar y comprobar dichas hipótesis y modificarlas si es preciso, perfeccionándolas y finalmente comunicar los resultados”. (Serrano, 2004)

Para el maestro Juan Candamil (2015) la Creatividad es:

“Parte de mi idea de creatividad es la utilización de los recursos que se poseen y en este aspecto siempre estoy impulsando a mis estudiantes a conocer y utilizar mejor sus instrumentos, cosa que con frecuencia no son los modos más tradicionales, para poder así abarcar el extenso repertorio que tenemos a disposición”¹⁴.

¹⁴ ¹⁴ Ver anexos “encuestas realizadas a clarinetistas en formación y en su roll docente”

Tomando como referencia estos antecedentes teóricos, los resultados de las encuestas y los encuentros se puede concluir que la creatividad no es una característica especial de un grupo selecto de individuos; por el contrario es un proceso cognitivo que se puede desarrollar en cualquier persona. El contexto delimita también como se manifiesta y se desarrolla la creatividad ya que partiendo de experiencias significativas el individuo tomará estos elementos para transformarlos de una manera consciente.

Para evidenciar como se manifiesta la creatividad en los espacios de formación musical se realizaron observaciones a clases instrumentales; con estas referencias se llegó a la siguiente hipótesis:

Los procesos creativos en la práctica instrumental se producen de dos formas¹⁵:

- *Desde la metodología para abordar contenidos musicales establecidos:* buscar una estrategia funcional (muchas veces es personal) para descifrar los contenidos musicales y extra musicales de la práctica instrumental.
- *Desde la invención de contenidos nuevos:* este es un ejercicio de creación musical donde se recogen todos los conocimientos previos y se manifiestan bien sea como obra y/o ejercicio o como una intervención espontánea y fundamentada desde el instrumento (improvisación).

Es importante resaltar en este punto que todas las herramientas para la construcción de un discurso musical coherente se desarrollan en los espacios académicos pero

¹⁵ Este planteamiento es una hipótesis que surge después de observar y analizar cómo se manifiesta la creatividad en los espacios de formación musical, bien sean espacios prácticos o teóricos y al realizar entrevistas informales documentadas a estudiantes y profesores de la licenciatura.

desafortunadamente en muchos casos no se logra articular cada uno de estos componentes para construir un discurso que permita entender lo que se esté tocando. Cuando se utilizan todas las herramientas musicales y extra musicales para abordar contenidos nuevos, el proceso será mucho más ágil y la comprensión de la música será mucho más profunda; se deben trabajar todos los aspectos mencionados anteriormente por igual, sin priorizar ninguno de estos ya que la práctica instrumental consciente no es solo un ejercicio técnico para el desarrollo de unas habilidades motoras sino un ejercicio de análisis, comprensión y re significación de los fenómenos sonoros y su contexto.

Planteamiento de desarrollo del pensamiento musical¹⁶

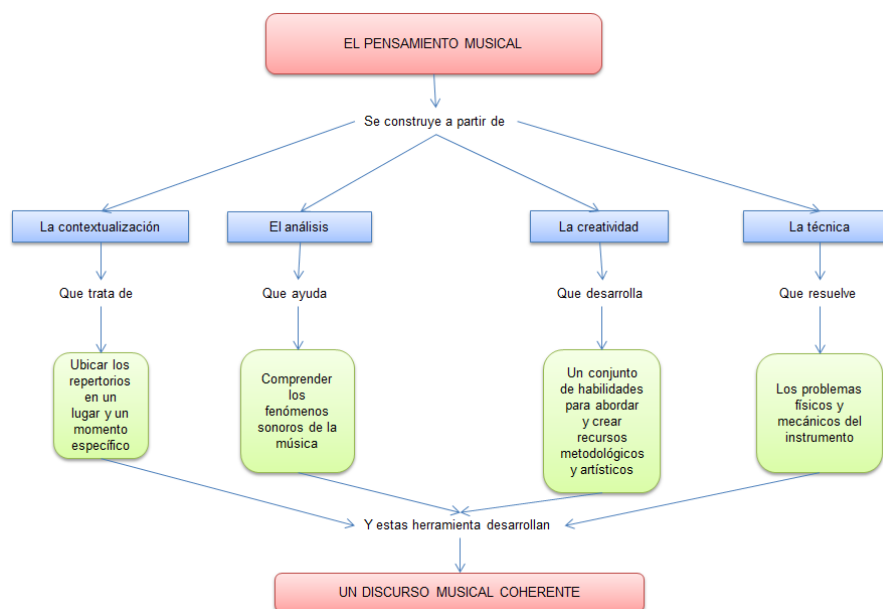


Ilustración 22: Mapa conceptual construcción del pensamiento musical

¹⁶ Esta propuesta de desarrollo del pensamiento musical es una de las hipótesis planteadas en esta investigación

De la teoría a la práctica; propuesta musical para cuarteto de clarinetes

Esta investigación trata de demostrar que al articular todos los componentes de la formación musical (gramática, análisis, historia etc.) la comprensión de los repertorios y todos los componentes que se encuentran inmersos en estos será mucho más profunda y por ende el resultado sonoro tendrá más argumentos teóricos y contextuales a la hora de interpretar una obra musical. La propuesta que se presentará a continuación es producto de trabajo de un mismo objetivo (la contextualización y el análisis en pro de la creación de un discurso musical) en varios espacios académicos ofertados en la licenciatura; las clases de gramática, análisis musical, historia, orquestación, contrapunto, instrumento armónico (piano) y por supuesto instrumento principal (clarinete). El resultado obtenido al articular estos espacios fue sin duda la comprensión (desde el contexto y la teoría musical) de esta creación musical; más allá de los parámetros técnicos propios del clarinete el valor de este trabajo consiste en haber logrado involucrar todos los componentes del desarrollo musical con un mismo fin.

En un principio se pensó trabajar pequeñas piezas a manera de ejercicios para clarinete solo; pero dada la necesidad de involucrar a los clarinetistas interesados en la investigación y el objetivo de promover un espacio colectivo para la construcción colectiva del saber se trabajó en una composición formal para cuarteto de clarinetes bajo la asesoría musical de los maestros Alberto Leongómez y Juan Alejandro Candamil. Las herramientas adquiridas en los espacios académicos ofrecidos por la licenciatura posibilitaron la creación de esta composición con argumentos teóricos y analíticos.

Fuga en Do menor para cuarteto de clarinetes¹⁷

Esta composición se realizó bajo la tutoría del maestro Alberto Leongómez y es el resultado de la exploración y articulación de los contenidos abordados en distintas asignaturas vistas durante la formación profesional en la Universidad Pedagógica. Con este trabajo de composición se pretende demostrar que al reunir todos los contenidos musicales y extra musicales que se crean pertinentes, el desarrollo y entendimiento de la obra será mucho más profundo enriqueciendo así el discurso musical y el resultado sonoro.

Se planteó escribir una fuga para cuatro clarinetes, pero ¿porque? La respuesta es sencilla; por la estructura misma de la fuga se garantiza que ninguna de las voces va a ser más importante que las demás; esto quiere decir que el trabajo en grupo y el reconocimiento por parte de cada una de las voces es fundamental para que la obra fluya.

Exposición de la fuga

Esta composición cumple con los parámetros para ser catalogada como fuga a cuatro voces; la primera parte conocida como la exposición está planteada para presentar un sujeto y un contrasujeto a cuatro entradas de la siguiente manera:

Sujeto

El sujeto es la idea melódica en la que se basa toda la fuga; se presenta al comienzo de esta en la tonalidad original (que para este caso es Do menor) en el tercer clarinete (i)¹⁸.

¹⁷ Ver anexo en audio “Fugue In Cm” Track 10

¹⁸ Los números romanos hacen referencia al grado de la tonalidad o la escala ; en mayúscula para los grados mayores y minúscula para los menores



Contrapunto libre

El contrapunto libre es el recurso que se utiliza para adornar el diálogo entre sujeto y contrasujeto; al ser libre éste cumple una función más armónica que melódica ya que complementa la armonía.



Ilustración 26: Ejemplo de contra punto libre

Todas estas secciones se presentan en la tercera voz de forma continua como línea melódica unidas por pequeñas codas de la siguiente manera:

Ilustración 27: línea melódica del 3er clarinete

La exposición presenta los dos elementos fundamentales de la fuga; el sujeto y el contrasujeto y estos van pasando por cada una de las voces hasta tener las cuatro entradas. A continuación se representará gráficamente la estructura de la exposición de la fuga.

Clarinete 1		Respuesta ¹ (v) + Coda	Contrasujeto o (i) + Coda	Contrapunto libre + Coda	Contrapunto libre + Coda
Clarinete 2			Sujeto (i) + Coda	Contrasujeto o (v) + Coda	Contrapunto libre + Coda
Clarinete 3	Sujeto (i) + Coda	Contrasujeto o (v) + Coda	Contrapunto libre + Coda	Contrapunto libre + Coda	Contrapunto libre + Coda
Clarinete bajo				Respuesta (v) + Coda	Contrasujeto o (i) + Coda

Ilustración 28: Gráfica de la exposición

Todos los recursos que se desarrollan en la exposición son pautas para el desarrollo de toda la obra; el único recurso que presenta materiales nuevos es el contrapunto libre. A manera de acumulación se van presentando voz por voz todos los recursos hasta completar las cuatro entradas; con esto se completa la exposición para dar desarrollo al primer divertimento.

¹ La respuesta hace referencia al sujeto en el quinto grado (v)

Presentación de la exposición

The musical score is divided into four systems, each representing a different section of the woodwind ensemble. The instruments are listed on the left of each system:

- System 1:** Clarinet in B $\flat$ 1, Clarinet in B $\flat$ 2, Clarinet in B $\flat$ 3, Bass Clarinet.
- System 2:** B $\flat$ Cl. 1, B $\flat$ Cl. 2, B $\flat$ Cl. 3, B. Cl.
- System 3:** B $\flat$ Cl. 1, B $\flat$ Cl. 2, B $\flat$ Cl. 3, B. Cl.

The score includes the following labels and musical notation:

- System 1:** Clarinet in B $\flat$ 3 plays the *Sujeto (i)* (Subject i) in the second measure, which is marked with a red bracket. The *Coda* is marked in the fifth measure.
- System 2:** B $\flat$ Cl. 1 plays the *Respuesta (v)* (Response v) in the second measure, marked with a red bracket. B $\flat$ Cl. 3 plays the *Contrasujeto (v)* (Counter-subject v) in the second measure, marked with a red bracket. The *Coda* is marked in the fifth measure.
- System 3:** B $\flat$ Cl. 1 plays the *Contrasujeto (i)* (Counter-subject i) in the second measure, marked with a red bracket. B $\flat$ Cl. 2 plays the *Sujeto (i)* (Subject i) in the second measure, marked with a red bracket. B $\flat$ Cl. 3 plays the *Contrapunto Libre* (Free Counterpoint) in the second measure, marked with a red bracket. The *Coda* is marked in the fifth measure.

Divertimento I

El divertimento es un puente que cumple con dos funciones; por un lado conecta dos partes de la fuga (en este caso la exposición con la re exposición) pero también tiene un papel modulante, ya que no resuelve en la tonalidad original sino que traslada la re-exposición a otra tonalidad (Mi bemol mayor)². Los divertimentos pueden tomar elementos rítmicos, interválicos o incluso melódicos del sujeto o del contrasujeto, pero en esta parte no hay presencia de ninguno de estos dos.

² Todas la definiciones aquí presentes en la obra son el resultado de las asesorías de los maestros Leongómez y Candamil

26

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

31

Contrapunto Libre

Contrasujeto (III)

Contrapunto Libre

Sujeto (III)

Coda

Coda

Coda

Coda

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Re-exposición

La re-exposición se plantea presentar el sujeto y el contrasujeto en dos entradas solamente; estos se presentan transportados (no en la tonalidad original).

Sujeto (III)

Ilustración 29: Sujeto transportado



Ilustración 30: Contrasujeto Transportado

Divertimento II

Para no saturar la obra y mantener la atención de quien la escuche es indispensable jugar con las texturas; si bien ya se han introducido las cuatro voces de la fuga en este punto se pueden omitir una o más voces con el fin de alivianar la textura de la obra. Se plantea este segundo divertimento con secuencias de dos voces para poco a poco ir modulando hacia la siguiente tonalidad. Este divertimento tiene más contenido armónico que el primero.

A musical score for four voices, labeled B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. on the left. The score is titled "Divertimento II" in red at the top. The notation is in a single system with four staves. The first staff (B. Cl. 1) has a red "41" above the first measure. The notation consists of various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, with red curved lines indicating phrasing or breath marks. The staves are divided into measures by vertical blue lines.

47

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

52

Contrapunto Libre

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Contrasujeto (iv)

Sujeto (iv)

Contrapunto Libre

57

Coda

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Coda

Coda

Coda

Segunda re-exposición

Esta última presentación del sujeto y contrasujeto también se realiza a dos entradas solamente en una nueva tonalidad (fa menor); prepara la entrada del último divertimiento el cual es el más extenso de la obra.

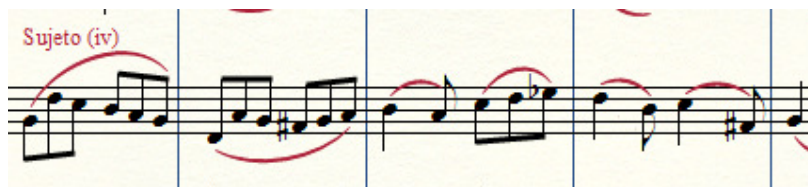


Ilustración 31: Sujeto transportado II



Ilustración 32: Contrasujeto transportado II

Divertimento III

Este último divertimiento es el que más contenido armónico tiene; con este se llega nuevamente a la tonalidad original (Do menor) haciendo un énfasis particular en la dominante (Sol 7). Esta parte reúne muchos elementos armónicos rítmicos y melódicos que generan una tensión que paso a paso va creciendo hasta llegar al punto climático para reposar en el quinto grado dominante de la obra (Sol 7); toda esta tensión se descarga con la entrada de los strettos y finalmente con la coda.

Presentación del divertimento III

Divertimento III

Divertimento III

Divertimento III

Divertimento III

This block contains the first six measures of the musical score for Divertimento III. It is presented in four staves. The first staff is labeled 'Divertimento III' in red. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). Red curved lines are drawn around certain notes, likely indicating phrasing or articulation. The measures are separated by vertical bar lines.

72

This block contains measures 72 through 76 of the musical score. It is presented in four staves. The music continues in the same 3/4 time and key signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Red curved lines are drawn around certain notes, likely indicating phrasing or articulation. The measures are separated by vertical bar lines.

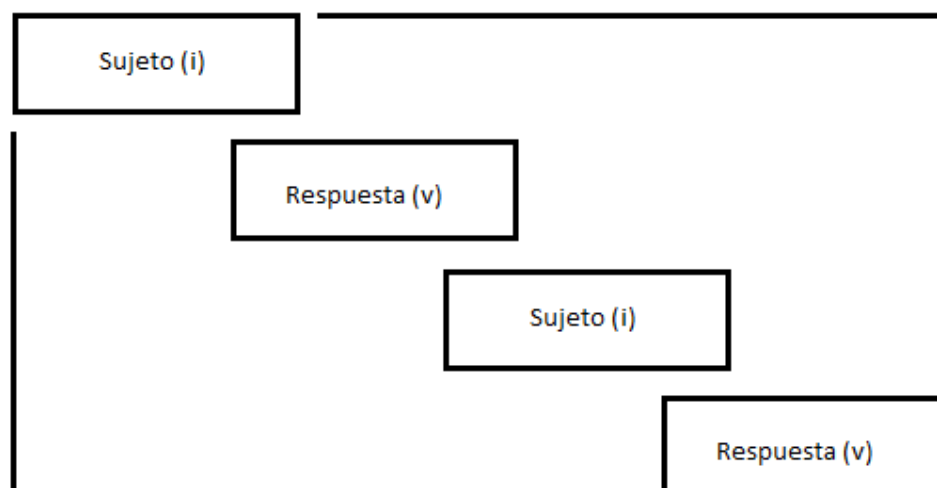
77

This block contains measures 77 through 81 of the musical score. It is presented in four staves. The music continues in the same 3/4 time and key signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Red curved lines are drawn around certain notes, likely indicating phrasing or articulation. The measures are separated by vertical bar lines.



Strettos

Los strettos funcionan sobreponiendo al final del sujeto la respuesta (esto quiere decir que antes de que termine de sonar el sujeto la respuesta empieza a sonar) sin dejar espacios para divertimentos y cada vez sobreponiéndolos más cerca el uno del otro a manera de canon. El primer stretto presenta cuatro entradas, los otros dos solo presentan dos. En esta fuga se presentan tres strettos de la siguiente manera:



Stretto I

This musical score for **Stretto I** consists of two systems of staves. The first system features a single staff with a melodic line, labeled **Stretto I (Sujeto)** in red. The second system features two staves: the upper staff continues the **Stretto I (Sujeto)** melody, while the lower staff introduces a new line labeled **Contrapunto Libre** in red. Red slurs and ties are used throughout to indicate phrasing and melodic connections across measures.

This is the continuation of the **Stretto I** musical score. The first system shows three staves: the top staff continues the **Stretto I (Sujeto)** melody, the middle staff continues the **Contrapunto Libre** line, and the bottom staff remains silent. The second system shows the **Contrapunto Libre** line continuing in the middle staff, while the bottom staff now enters with a new melodic line labeled **Stretto I (Sujeto)** in red. Red slurs and ties are used throughout to indicate phrasing and melodic connections across measures.

102

Coda

Coda

Coda

Coda

Stretto II

Contrapunto Libre

Contrapunto Libre

Stretto II (Contrasujeto)

Contrapunto Libre

Contrapunto Libre

Coda

Coda

Coda

Coda

Stretto III

Stretto III (Sujeto)

Final (Coda)

Esta última parte recoge elementos del sujeto y apoyándose en el clarinete bajo termina resolviendo todas las tensiones para así concluir la obra.



Para enriquecer el discurso melódico y aprovechando la versatilidad del clarinete se tomaron varios elementos para “adornar” las líneas melódicas de la obra.

Contextualización de la obra

Esta obra fue escrita en el ámbito académico con el objetivo de articular los componentes musicales y extra musicales pertinentes que permitieran el desarrollo y entendimiento de la obra desde:

- El estudio de la forma (estructura de la fuga)
- El análisis armónico y melódico
- La gramática
- El ritmo
- La orquestación
- La práctica instrumental

Con esta composición se busca dar a los clarinetistas interesados en hacer parte de la investigación un material fresco que abarque las necesidades de los instrumentistas desde la construcción colectiva del saber. Es fundamental que el desarrollo del discurso musical se trabaje a partir de las experiencias significativas y la articulación de los distintos componentes musicales. Otro aporte importante es ofrecer un espacio colectivo de formación musical a los clarinetistas y con ello consolidar grupos de estudio (grupos de cámara); los clarinetistas que participaron en la investigación reconocen la importancia de consolidar espacios grupales para el despliegue de aptitudes y el reconocimiento como individuos y como colectivo. Ellos afirman que son importantes por:

“Por el aprendizaje de mimesis y en la interpretación de las obras”³

(Colmenares, 2015)

³ Estudiante de segundo semestre de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional.
Entrevista realizada el 28/04/15

“Si es importante pues todo ese proceso enriquece, eso es lo que se hace cada vez que se aborda una obra nueva en el cuarteto de clarinetes.” (Zambrano, 2015)

“Es muy importante pues la socialización hace parte del proceso de crecimiento como persona y como músico, el estar con otros músicos y poder compartir experiencias de escenario y de proceso de crecimiento en interpretación de una obra nos da más recursos para crecer en nuestro estudio y hacer el proceso más rápido pero más efectivo y poder ser mejores intérpretes y tener mayor conocimiento sobre las diferentes formas de estudio e interpretación de las obras.” (Maldonado, 2015)

“Lamentablemente los espacios de los que habla y casi que exige esta pregunta ya existían en la carrera, pero con varias reestructuraciones al plan de estudios se perdieron, y no solo los creo importantes sino vitales para el desarrollo de los estudiante como músicos y como pedagogos pero también como personas creativas y en constante búsqueda de conocimientos.”⁴(Candamil, 2015)

⁴ Ver anexos “encuestas realizadas a clarinetistas en formación y en su roll docente, pregunta 7”

CONCLUSIONES

Uno de los aciertos de esta investigación fue sin duda evidenciar como al contextualizar los componentes musicales y extra musicales que se encuentran inmersos en el quehacer musical se enriquece el resultado sonoro, más aun si el contexto de la obra es cercano al del clarinetista; entender los fenómenos que rodean al clarinete desde el análisis fortaleció también el desarrollo del pensamiento musical tal y como se planteó en este trabajo. Se recogieron las experiencias previas de los clarinetistas en la realización de los talleres y se integraron con los contenidos aplicados, así se ofreció una alternativa para abordar cualquier repertorio del clarinete desde el contexto y el análisis en pro del desarrollo de la creatividad y el discurso musical.

Gracias a los resultados obtenidos en esta investigación se evidenció que el desarrollo de la creatividad es un proceso que se manifiesta de diferentes formas ya que está directamente relacionado con el contexto específico del clarinetista y su afinidad con ciertos contenidos musicales y/o extra musicales. La información que se tuvo en cuenta de este tema junto al del desarrollo del pensamiento musical trató de ser lo más concreta posible para efectos de esta investigación ya que ahondar demasiado en estos dos temas hubiera desviado el objetivo principal; en futuras investigaciones se podrían desarrollar aún más y así seguir alimentando este trabajo que básicamente trato de comprobar que al tener en cuenta factores que van más allá de la técnica y mecánica de un instrumento se fortalece el discurso musical, la interpretación y la concepción de arte. La hipótesis que se planteó como desarrollo del pensamiento musical se validó en la medida que se fueron articulando cada uno de los componentes planteados (técnica, creatividad, análisis y contexto) y el resultado final

fue la comprensión de los repertorios abordados enriqueciendo así el resultado musical.

Se tomaron los argumentos necesarios desde la historia, el contexto y el análisis para responder a la pregunta de investigación y desarrollar los objetivos propuestos; basándose en los resultados obtenidos al aplicar los contenidos de la obra propuesta y teniendo en cuenta las obras propuesta por los clarinetistas, este trabajo aportó una herramienta que reúne no solo estrategias para resolver problemas técnicos del instrumento sino una propuesta para entender la música y el clarinete mismo desde el contexto en pro del desarrollo del pensamiento musical y la creatividad propia de cada clarinetista de manera consciente.

A nivel pedagógico esta investigación aportó una propuesta colectiva para abordar cualquier repertorio tomando los elementos necesarios desde la historia, el contexto, la interpretación y la técnica sin sobredimensionarlos; nunca se pretendió desmeritar las metodologías tradicionales empleadas en los espacios de formación instrumental, por el contrario se trató de recoger este tipo de experiencias formativas, volverlas significativas y contextualizarlas para así ampliar las perspectivas para abordar las obras con argumentos válidos. Finalmente la importancia de este trabajo radica en brindar la oportunidad al clarinetista de experimentar con un sinfín de posibilidades sonoras de una manera creativa y reflexiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Obra Social “la Caixa”. (2012). *educaixa.com*. Recuperado el 11 de Enero de 2015, de <https://www.educaixa.com/-/como-suenala-musica-de-los-balcanes>
- Clarinetes, C. C. (2014). *Cuarteto Colombiano de Clarinetes*. Recuperado el 20 de 09 de 2014, de <http://www.cuartetocolombianodeclarinetes.com/>
- Cortina, J. A. (14 de 12 de 2013). *Blog de Jose A. Solé*. Recuperado el 02 de 26 de 2014, de <http://jose-antoniosole.blogspot.com/2013/12/el-chalumeau-entre-la-flauta-dulce-y-el.html#more>
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harperperennial.
- Cultura, M. d. (2005). *Manual para la Gestión de bandas-escuela de música*. Bogota D.C.
- Dicósimo, J. (S.F). *CLARIPERU*. Recuperado el 12 de 04 de 2014, de http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html
- Eberhard. (S.F). *The Clarinets*. Recuperado el 28 de 02 de 2014, de <http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-history.html>
- Eléxpuru, R. A. (2006). *Apuntes de la Historia de la Música Moderna*. Santiago: N/A.
- Gardner, H. (1993). *Estructuras de la Mente: La Teoría de Las Inteligencias Múltiples*. New York: Collins Publisher Inc.
- Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. New Haven CT: Yale University Press, New Haven CT. Obtenido de <http://en.wikipedia.org/wiki/Chalumeau>
- Jerez, S. (S.F). *Clariperu*. Recuperado el 05 de 05 de 2014, de http://www.clariperu.org/clarinete_aleman.html
- Klosé, H. (1869). *Methos for the Clarinet*. Boston: Jean White.
- Koster, J. (1995). *J.S. Bach Page*. Recuperado el 12 de 3 de 2015, de <http://www.let.rug.nl/Linguistics/diversen/bach/map.html>
- Kovács, B. (1994). *Homenajes*. Leverkusen: Darok.
- Lawson, C. J. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. New York: Cambridge University Press.
- Málaga, A. S. (11 de 3 de 2011). *Clariperu*. Recuperado el 30 de 11 de 2012, de <http://blog.clariperu.org/2011/11/la-educacion-musical-latinoamericana-en.html>
- Martinez, F. E. (2008). *La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva*. Recuperado el 12 de 3 de 2015, de <http://es.scribd.com/doc/50644404/11/Pensamiento-musical>

- Olmo, F. C. (05 de 12 de 2012). *Mundoclasico.com* . Recuperado el 2 de 05 de 2014, de <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=984bb549-eb5f-4387-bdb3-2103feb977f9>
- Palisca, D. J. (1984). *Historia de la Musica Occidental*. Madrid: Alianza.
- Piquer, E. P. (01 de 09 de 2011). *Slideshare*. Recuperado el 2014 de 05 de 06, de <http://www.slideshare.net/joansoco/antonio-romero-i-anda-castellano>
- Roselló, J. P. (2008). *El Clarinete*. Recuperado el 03 de 02 de 2014, de <http://www.usefulweb.org/clarinet/historiaes.html>
- Rubia, D. G. (2010). Análisis musical e Intuicion . *Revista de pensament musical*, 1 -3 .
- Salgado, G. V. (1987). *Córdoba su Gente su Folclor*. Moneria: Publicaciones Casa de la Cultura.
- Serrano, M. T. (31 de 01 de 2004). *CREATIVIDAD: DEFINICIONES, ANTECEDENTES Y APORTACIONES*. Recuperado el 20 de 3 de 2015, de <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/art4.htm>
- Soler, J. (1980). *Fuga, Técnica e Historia*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Suzuki, S. (1969). *Hacia la música con amor*. Ramallo Bros. Printing, Incorporated.
- Vásquez, H. D. (2012). *El Clarinete en la Chirimia Chocoana*. Caracas.
- Weston, P. (1971). *Clarinet Virtuosi of the Past*. UK: Emerson Edition.
- Willems, E. (2001). *El oído musical: la preparación auditiva del niño*. Paidós.

ANEXOS

Audios

- **Audio 1:** Johann Friedrich Fasch (1688-1758) Concerto for Chalumeau, Strings and Basso continuo in B-flat Major, BWV L: B1 (Track 1). Main-Barockorchester Frankfurt, Christian Leitherer, Chalumeau.
- **Audio 2:** Georg Philipp Telemann (1681-1767) Konzert für 2 chalumeaux, streicher und B.C. d-moll (Track 2). Erich Hoeprich & Lisa Klewitt-Chalumeux. Música Antiqua Köln- Reinhard Goebel
- **Audio 3:** Johann Joseph Beer (1744-1811) Concerto for Clarinet and Orchestra in B flat major (Track 3). Dieter Klöcker, clarinet Münchener Kammerorchester Hans Stadlmair; Recorded by Bayrischen Rundfunk in 26 October, 1995.
- **Audio 4:** Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Concerto for Clarinet and Orchestra in A major KV 622 (Track 4).
- **Audio 5:** Macedonian TV show, Zajdi Zajdi. Blagoj Lamnjov, clarinet - www.blagojclarinet.com Macedonian folk music, Kjurpurlika (Ramno Veleshko) (Track 5).
- **Audio 6:** Convocatoria de ensambles Instrumentales Ministerio de Cultura para Celebrar la Música el 25 Noviembre 2012. La Agrupación Ensamble Crescendo perteneciente a la Escuela de Formación Musical de Tocancipá Cundinamarca. Clarinetes Sopranos: Guillermo Alberto Marín, Diego Fernando López, Jair Zamora, Clarinete Bajo Jainer Hoyos, Percusión: Fredy Marín y Didier Linares. Presenta la Obra "Fiesta de Negritos" Autor: Lucho Bermúdez, Arreglo José Revelo este vídeo fue grabado en Tocancipá con la Dirección de cámaras de Germán Chautá, con el apoyo en cámara de Yalid Torres, Andrés Felipe

Chautá y Germán Chautá, Sonido José David Porras, Noviembre 2012. (Track 6).

- **Audio 7:** Ohridska Devetorka (Track 7)
- **Audio 8:** El Pílon (Porro Palitiao) COLOMBIA (Track 8)
- **Audio 9:** Béla Kovács (1994) Homenage a Bach. Guy Dangain, Clarinet. (Track 9)
- **Audio 10:** Henry Arevalo (2012) Fugue in Cm. (Track 10)

Videos

- **Video 1:** Contextualización e interpretación de la Pequeña fuga en Gm; Versión para cuarteto de clarinetes
- **Video 2:** Aportes y correcciones del maestro Juan Candamil
- **Video 3:** Contextualización e interpretación del pasillo Paseando en Bogotá
- **Video 4 :** Sugerencias del Maestro Juan Candamil
- **Video 5:** Primer Acercamiento a la Fuga en Cm para cuarteto de clarinetes
- **Video 6:** Correcciones de tempo y ensamble del final de la fuga

Encuestas



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

ENCUESTA N° 1: **CARACTERIZACIÓN DIRIGIDA A CLARINETISTAS EN FORMACION**

OBJETIVO: Analizar cómo se articula el componente técnico, estilístico y contextual de los repertorios u obras que se van a abordar en los procesos de formación clarinetística.

NOMBRE: Juan Gabriel Colmenares EDAD: 21 SEMESTRE: II

OBRA(S): Dúo AUTOR: Burgmuller

1. ¿Cómo surge el interés por abordar este repertorio?

En mi caso más que de una programación, nace de un gusto por algo melódico, clásico pero a la vez con un concepto de sentimiento y direccionado a un desenlace algo explosivo pero direccionado aun que si me gustaría también a llegar a tocar algo fuera de lo usual, es más una búsqueda, una constante curiosidad.

2. ¿Cuáles cree usted que son las mayores dificultades de este repertorio?

Los cambios de división del tiempo, la figuración en tal.

3. Organice de acuerdo a su interés los siguientes ítems, siendo el primero el de mayor interés y el ultimo el de menor interés; **Contexto socio-cultural, Técnica, Historia.**

- Técnica
- Contexto socio cultural
- Historia

4. ¿Cómo trabaja usted la creatividad?

Como algo innato, no es algo que piense o trate de pensar demasiado para ponerlo en práctica, la música lo va dando.

5. ¿En los espacios de formación (Clases) el profesor fomenta la investigación y la retroalimentación? O de no ser así, ¿Qué es lo que más prioriza el profesor?

La identificación de fortalezas y falencias de cada niño puesto que cada uno tiene una fisionomía es única y para mí, generalizar en este campo es un error garrafal.

6. ¿Cree usted que al conocer no solo la parte musical de las obras sino también momento histórico en el cual se escribieron y el contexto socio cultural enriquecen la interpretación? Explique cómo.

Sí, no es lo mismo tratar de comprender el pensamiento de un individuo que vivo un siglo o solo 20 años atrás tanto por su contexto, como la forma de vivir un día cotidiano, así mismo lo veo dentro de un marco interpretativo y es tan importante saber las posiciones de las notas

7. ¿Cree usted importante que se generen espacios colectivos para el abordaje de obras, la investigación y la retroalimentación?

Si, por el aprendizaje de mimesis y en la interpretación de las obras

8. ¿Cómo definiría usted el concepto de Pensamiento Musical?

Como algo que al principio se debe desarrollar pero después es una estructura casi constante

9. ¿Cómo definiría usted el concepto de Improvisación Consiente?

Como algo 40% cognitivo y 60% instintivo, más melódico pensando en un pensamiento fraseado.

¡GRACIAS POR SU COLABORACION!



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

ENCUESTA N° 1: **CARACTERIZACIÓN DIRIGIDA A CLARINETISTAS EN FORMACION**

OBJETIVO: Analizar cómo se articula el componente técnico, estilístico y contextual de los repertorios u obras que se van a abordar en los procesos de formación clarinetística.

NOMBRE: Pablo Maldonado

EDAD: 18 SEMESTRE: V

OBRA(S):

AUTOR(ES):

- | | |
|----------------------------|-------------------|
| 1) Concerto NO. 2, | Carl M. Von Weber |
| 2) Abismo de los pájaros, | Olivier Messiaen |
| 3) Tres piezas de fantasía | R. Schumann |

1. ¿Cómo surge el interés por abordar este repertorio?

Surge gracias a mi crecimiento como instrumentista e interprete, por medio de la guía de mi maestro en instrumento y el interés por abordar repertorio cada vez más exigente, de un nivel profesional y por tener mayor conocimiento de repertorio a nivel clarinetístico.

2. ¿Cuáles cree usted que son las mayores dificultades de este repertorio?

Uno de los retos a los que me veo afrontado es la interpretación respectiva de cada obra, pues cada una es de un periodo diferente, requiere una sonoridad específica, unas habilidades puntuales, se necesita una concentración en detalles que hacen que la obra suene como debe de sonar. También me encuentro con retos a nivel técnico, una agilidad en dedos, organización mental para cada obra, conocimiento de la organización rítmica, melódica, donde empieza y donde termina la frase, que motivo es el principal, la forma de tocar ciertas notas en el registro agudo-sobreagudo, la utilización de diferentes formas de pensar la música para darle un sentido y realmente hacer una interpretación adecuada.

3. Organice de acuerdo a su interés los siguientes ítems, siendo el primero el de mayor interés y el ultimo el de menor interés; **Contexto socio-cultural, Técnica, Historia.**

- Historia
- Contexto socio-cultural
- Técnica

4. ¿Cómo trabaja usted la creatividad?

En base al compositor, la obra y la forma de interpretar veo en que aspectos puedo empezar a trabajar y empezar a hacer procesos de creatividad para enriquecer la interpretación

5. ¿En los espacios de formación (Clases) el profesor fomenta la investigación y la retroalimentación? O de no ser así, ¿Qué es lo que más prioriza el profesor?

Bueno en realidad si se fomenta, de hecho el maestro me hace investigar sobre cada obra, el compositor, que elementos o recursos compositivos tiene la obra y hacer un mapa detallado de la interpretación con respecto a lo investigado

6. ¿Cree usted que al conocer no solo la parte musical de las obras sino también momento histórico en el cual se escribieron y el contexto socio cultural enriquecen la interpretación? Explique cómo.

Claro que si, pues al conocer el punto histórico, el contexto socio-cultural y de más aspectos enriquecen la interpretación pues no será lo mismo tocar la pieza sin ningún conocimiento del contexto a tocarla teniendo conocimiento de lo que pasaba en la época y poder transmitir lo que se vivía y el entorno del compositor y de la obra pues si es nacionalismo así mismo se le puede dar una interpretación y de más.

7. ¿Cree usted importante que se generen espacios colectivos para el abordaje de obras, la investigación y la retroalimentación?

Es muy importante pues la socialización hace parte del proceso de crecimiento como persona y como músico, el estar con otros músicos y poder compartir experiencias de escenario y de proceso de crecimiento en interpretación de una obra nos da más recursos para crecer en nuestro estudio y hacer el proceso más rápido pero más efectivo y poder ser mejores intérpretes y tener mayor conocimiento sobre las diferentes formas de estudio e interpretación de las obras.

8. ¿Cómo definiría usted el concepto de Pensamiento Musical?

Para mí el pensamiento musical se da cuando uno empieza a conocer la obra, cuando hace una audición de la obra previa al estudio y así poder tener idea de cómo debe sonar la obra, es tener conciencia de donde empieza una frase y donde acaba, como son las articulaciones, cual es el sentido de la música, de dónde venimos y a donde vamos a ir y conducir cada cosa al punto exacto y poder generar una interpretación limpia y bien hecha.

9. ¿Cómo definiría usted el concepto de Improvisación Consiente?

Para mí es tener claridad en los siguientes aspectos: Armonía, ritmo y melodía principal; pues teniendo en cuenta estos aspectos uno hace un mapa mental y empieza a improvisar teniendo en cuenta notas paso, apoyaturas, alteraciones accidentales, ritmos, línea melódica con base a esos tres aspectos y poder generar una improvisación organizada y que vaya de acuerdo a lo que esta como base

¡GRACIAS POR SU COLABORACION!



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

ENCUESTA N° 1: **CARACTERIZACIÓN DIRIGIDA A CLARINETISTAS EN FORMACION**

OBJETIVO: Analizar cómo se articula el componente técnico, estilístico y contextual de los repertorios u obras que se van a abordar en los procesos de formación clarinetística.

NOMBRE: Gabriela Zambrano

EDAD: 18

SEMESTRE: II

OBRA(S):

AUTOR (ES):

1) Five bagatelles

Gerald Finzi

2) Concertino for clarinet and orchestra in E flat major Op. 26

Olivier Messiaen

3) Estudio tanguístico No 3

Astor Piazzolla

1. ¿Cómo surge el interés por abordar este repertorio?

El concertino y las bagatelas fueron obras propuestas por el maestro Juan Alejandro, el estudio tanguístico fue algo que estaba revisando un poco y el maestro me permitió tocarlo como obra para clarinete solo este semestre.

2. ¿Cuáles cree usted que son las mayores dificultades de este repertorio?

Las mayores dificultades que yo he encontrado en este repertorio son mantener la estabilidad del tiempo y manejar el sonido en algunos registros del clarinete, dependiendo de la dinámica y articulación que la obra requiera.

3. Organice de acuerdo a su interés los siguientes ítems, siendo el primero el de mayor interés y el último el de menor interés; **Contexto socio-cultural, Técnica, Historia.**

- Técnica.
- Historia.
- Contexto socio-cultural.

4. ¿Cómo trabaja usted la creatividad?

Siguiendo los matices y todo lo demás que especifica la obra pero agregando cosas de mi gusto, por ejemplo ritardandos o llevando las frases de manera distinta.

5. ¿En los espacios de formación (Clases) el profesor fomenta la investigación y la retroalimentación? O de no ser así, ¿Qué es lo que más prioriza el profesor?

En las clases el maestro nos pide que le contemos la historia del autor y un poco de su obra, para él es muy importante tener claro eso después viene la parte de interpretación.

6. ¿Cree usted que al conocer no solo la parte musical de las obras sino también momento histórico en el cual se escribieron y el contexto socio cultural enriquecen la interpretación? Explique cómo.

Esto ayuda mucho a situarse en cuestión de estilos, para tocar de manera más acertada el repertorio.

7. ¿Cree usted importante que se generen espacios colectivos para el abordaje de obras, la investigación y la retroalimentación?

Si es importante pues todo ese proceso enriquece, eso es lo que se hace cada vez que se aborda una obra nueva en el cuarteto de clarinetes.

8. ¿Cómo definiría usted el concepto de Pensamiento Musical?

Lo definiría como las ideas apropiadas para hacer música, tener claridad en estilo, manera de llevar las frases, forma de articular y todo lo demás que ayuda a que cualquier repertorio suene de la mejor manera.

9. ¿Cómo definiría usted el concepto de Improvisación Consiente?

Lo definiría como una expresión libre, que va de la mano con ciertas reglas por ejemplo armónicas para que la melodía no esté fuera de la tonalidad.

¡GRACIAS POR SU COLABORACION!

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

ENCUESTA N° 2: **CARACTERIZACIÓN DIRIGIDA A CLARINETISTAS EN SU ROL DOCENTE**

(Gabriela Zambrano)

OBJETIVO: Analizar cómo se articula el componente técnico, estilístico y contextual de los repertorios u obras que se proponen en los procesos de formación clarinetística desde el rol docente.

1. ¿Cuáles son los parámetros para proponer y trabajar un repertorio en el clarinete?

El parámetro a seguir sería el nivel del estudiante, proponiendo obras que representen un reto que el alumno pueda tocar al cabo de cierto tiempo. Y para trabajarlo depende de si el estudiante lleva un ritmo de trabajo rápido o lento.

2. ¿Qué materiales de apoyo utiliza para fortalecer el trabajo del repertorio?

Utilizo métodos y ejercicios técnicos para afianzar ciertas cosas como pasajes y cambios de digitación.

3. De acuerdo a su experiencia como clarinetista y docente ¿Cuáles cree que son las mayores dificultades de los clarinetistas en formación?

Creo que la mayor dificultad que tienen los clarinetistas en formación es el desconocimiento de todas las posiciones que se tiene opción de hacer en el clarinete, utilizando otras que en ciertos momentos no favorecen mucho.

4. ¿Cómo trabaja usted la creatividad en los espacios de formación (Clases)?

Pidiendo un poco de expresión, algo que ellos puedan sacar de sí mismos sin necesidad de mí guía.

5. ¿En los espacios de formación (Clases) fomenta la investigación y la retroalimentación? O de no ser así, ¿Qué es lo que más prioriza?

No los fomento y mi prioridad varía de acuerdo a las prioridades del alumno, puede ser un día el sonido y su calidad y al otro la velocidad de los dedos.

6. ¿Cree usted que al conocer no solo la parte musical de las obras sino también momento histórico en el cual se escribieron y el contexto socio cultural enriquecen la interpretación del estudiante? Explique cómo.

Esto ayuda mucho a situarse en cuestión de estilos, para tocar de manera más acertada el repertorio.

7. ¿Cree usted importante que se generen espacios colectivos para el abordaje de obras, la investigación y la retroalimentación?

Si es importante este espacio para que todos estén enterados y sepan cómo se debe tocar lo que tocan sus compañeros y de esta manera hacer críticas constructivas.

8. ¿tiene usted en cuenta las aptitudes musicales y extra musicales de los clarinetistas en formación a la hora de abordar un contenido nuevo?

Siempre, pues de acuerdo a esto se elige que trabajar.

9. ¿Cómo definiría usted el concepto de Improvisación Consiente?

Lo defino como una libre expresión que va ligada a ciertas reglas musicales.

10. ¿Cómo definiría usted el concepto de Pensamiento Musical?

Lo definiría como la claridad de las ideas que se quieren realizar a cabo en la música y que a su vez son muy acertadas.

¡GRACIAS POR SU COLABORACION!



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

ENCUESTA N° 2: **CARACTERIZACIÓN DIRIGIDA A CLARINETISTAS EN SU ROL DOCENTE**

(Juan Candamil)

OBJETIVO: Analizar cómo se articula el componente técnico, estilístico y contextual de los repertorios u obras que se proponen en los procesos de formación clarinetística desde el rol docente.

1. ¿Cuáles son los parámetros para proponer y trabajar un repertorio en el clarinete?

Los parámetros iniciales siempre son los conocimientos y las destrezas adquiridos con anterioridad, con base en ello se elige el repertorio que esté al alcance del estudiante pero a la vez le exija adquirir nuevas habilidades y aprender más para crecer musicalmente.

2. ¿Qué materiales de apoyo utiliza para fortalecer el trabajo del repertorio?

Siempre intento utilizar todos los materiales que estén a mi alcance como videos, grabaciones de audio y clases magistrales con amigos músicos, así como mis propias experiencias y visiones específicas de las obras e intento ayudar a mis estudiantes que encuentren sus propias ideas al respecto.

3. De acuerdo a su experiencia como clarinetista y docente ¿Cuáles cree que son las mayores dificultades de los clarinetistas en formación?

La mayor dificultad que siempre he encontrado es lograr que el estudiante crea en sí mismo, en su trabajo y en su desarrollo, deje sus miedos que en ocasiones pueden ser causados por problemas técnicos y en otras por problemas personales.

4. ¿Cómo trabaja usted la creatividad en los espacios de formación (Clases)?

Parte de mi idea de creatividad es la utilización de los recursos que se poseen y en este aspecto siempre estoy impulsando a mis estudiantes a conocer y utilizar mejor sus instrumentos, cosa que con frecuencia no son los modos más tradicionales, para poder así abarcar el extenso repertorio que tenemos a disposición.

5. ¿En los espacios de formación (Clases) fomenta la investigación y la retroalimentación? O de no ser así, ¿Qué es lo que más prioriza?

No solo fomento la investigación sino que la exijo, porque soy creyente que aprender a cerca del compositor su contexto y sus ideas al escribir una obra enriquece nuestra interpretación y nos ayuda a tener a partir de ese conocimiento visiones propias a cerca de dicha obra, y es a partir de esto podemos hablar también de una retroalimentación.

6. ¿Cree usted que al conocer no solo la parte musical de las obras sino también momento histórico en el cual se escribieron y el contexto socio cultural enriquecen la interpretación del estudiante? Explique cómo.

Mi experiencia como músico y como docente me ha mostrado que adquirir la mayor cantidad de conocimientos a cerca de una obra no solo te ayuda a comprender la obra, sino también a comparar, soñar y tener ideas nuevas a cerca del repertorio para poder recrearlo.

7. ¿Cree usted importante que se generen espacios colectivos para el abordaje de obras, la investigación y la retroalimentación?

Lamentablemente los espacios de los que habla y casi que exige esta pregunta ya existían en la carrera, pero con varias reestructuraciones al plan de estudios se perdieron, y no solo los creo importantes sino vitales para el desarrollo de los estudiante como músicos y como pedagogos pero también como personas creativas y en constante búsqueda de conocimientos.

8. ¿tiene usted en cuenta las aptitudes musicales y extra musicales de los clarinetistas en formación a la hora de abordar un contenido nuevo?

Precisamente de estas aptitudes, musicales y extra musicales, es que depende la clase de repertorio que se va a abordar inicialmente en clase.

9. ¿Cómo definiría usted el concepto de Improvisación consiente?

En música hablamos de improvisar cuando recreamos, o sea cuando creamos una idea nueva a partir de ideas que ya teníamos, cuando utilizamos de formas diferentes recursos que poseemos con anterioridad, cuando somos creativos, estos procesos siempre son conscientes o por lo menos inicialmente lo son.

¡GRACIAS POR SU COLABORACION!

Taller # 1

FECHA: 30/04/2015

TEMA: Contextualización y análisis de los repertorios propuestos por los clarinetistas

OBJETIVO GENERAL:

Desarrollar los contenidos técnicos, estilísticos e interpretativos que se abordan en los procesos de formación clarinetística desde la contextualización y el análisis para el desarrollo de un discurso musical coherente.

OBJETIVOS ESPECIFICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES	OBRAS	COMPOSITOR
- Generar espacios de reflexión y retroalimentación en los procesos de aprendizaje, ampliando la perspectiva del clarinetista en formación. - Fomentar la creatividad y la musicalidad propia del clarinetista fundamentándose en la contextualización de los repertorios - Ofrecer un espacio colectivo para la formación como clarinetistas, donde los conocimientos previos se vuelvan significativos. - Integrar el contexto específico del clarinetista como eje fundamental de la construcción de un pensamiento musical	- Contextualización - Análisis - Parámetros técnicos, estilísticos e interpretativos propios de cada obra y/o ejercicio	- Presentación general de los repertorios - Contextualización de los repertorios - Audición de las obras	Pequeña fuga en Gm ¹	J. S. Bach
			Paseando en Bogotá ²	Daniel A. Acosta

OBSERVACIONES:

En el desarrollo del taller se evidenció como el contexto y los conocimientos previos de los clarinetistas jugaron un rol importante a la hora de abordar una obra; cuando interpretaron la fuga se notó un desbalance en cuanto a la ejecución de los temas, pero con el pasillo el cambio en la sonoridad, el balance y la ejecución fue abrupto. Los clarinetistas manifestaron que lógicamente han tenido más experiencia y cercanía con la música colombiana que con la fuga.

¹ Ver Anexo en Video “Pequeña Fuga en Gm”

² Ver anexo en Video “Paseando en Bogotá”

Taller # 2

FECHA: 30/04/2015

TEMA: Contextualización, análisis y montaje de la Fuga en Do menor para cuarteto de clarinetes

OBJETIVO GENERAL:

Desarrollar los contenidos técnicos, estilísticos e interpretativos que se abordan en los procesos de formación clarinetística desde la contextualización y el análisis para el desarrollo de un discurso musical coherente.

OBJETIVOS ESPECIFICOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES	OBRA	COMPOSITOR
- Generar espacios de reflexión y retroalimentación en los procesos de aprendizaje, ampliando la perspectiva del clarinetista en formación. - Fomentar la creatividad y la musicalidad propia del clarinetista fundamentándose en la contextualización de los repertorios - Ofrecer un espacio colectivo para la formación como clarinetistas, donde los conocimientos previos se vuelvan significativos. - Integrar el contexto específico del clarinetista como eje fundamental de la construcción de un pensamiento musical	- Contextualización - Análisis - Estructura de la Fuga - Parámetros técnicos - Parámetros interpretativos - Parámetros estilísticos	- Presentación general de la Fuga - Contextualización de la Fuga - Montaje y apropiación de la Fuga	Fuga ¹	Henry Arévalo

OBSERVACIONES:

Después de contextualizar la obra con los clarinetistas y dar las pautas necesarias para interpretarla se procedió a tocarla. Al terminar de leerla se hizo una aclaración sobre la intencionalidad de la obra, que aunque es de carácter “clásico” pretende involucrar la sonoridad de la música tradicional colombiana en este caso el bambuco (por las figuraciones rítmicas empleadas). Se dio la libertad de interpretar la obra, ya que era necesario evidenciar como las herramientas musicales y extra musicales juegan un papel importante en los procesos de creación musical.

¹ Ver anexo en Video “Fuga en Cm”

Imágenes

- Realización de los talleres



Klarinette in A

Hommage à J. S. Bach

Adagio (♩ = 76)

Adagio (♩ = 76)

mf

tr

cresc.

The Adagio section consists of four staves of music. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and a trill (tr) on the second measure. The second staff continues the melodic line. The third staff features a crescendo (cresc.) marking. The fourth staff concludes the section with a final melodic phrase.

Allegro assai (♩ = 140)

Allegro assai (♩ = 140)

f

p

mf

The Allegro assai section consists of four staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The second staff continues the melodic line. The third staff features a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff concludes the section with a final melodic phrase.

musical score page 122, featuring eight staves of music. The notation includes treble clefs, key signatures (one flat), and time signatures (4/4). The music is written in a style that suggests a 19th-century composition. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff includes a *cresc.* marking. The third staff begins with a *f* (forte) dynamic and ends with a *p* (piano) dynamic. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff includes a *cresc.* marking. The sixth staff begins with a *f* (forte) dynamic. The seventh staff begins with a *p* (piano) dynamic and includes a *mf* (mezzo-forte) marking. The eighth staff continues the melodic line. A vertical line is drawn across the middle of the page, separating the first four staves from the last four.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in 2/4 time and B-flat major. Measure 1: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Measure 2: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Measure 3: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Measure 4: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Dynamics: *f* (measure 1), *p* (measure 2), *f* (measure 3).

Second system of musical notation, measures 5-8. The music is in 2/4 time and B-flat major. Measure 5: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Measure 6: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Measure 7: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Measure 8: Treble clef, quarter note B-flat, eighth note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E, quarter note D, quarter note C, quarter note B-flat. Dynamics: *p* (measure 5), *cresc.* (measure 6), *mf* (measure 7), *f* (measure 8).



Score

Fuge I in Cm

For Clarinet Quartet

Henry Arevalo

Clarinet in B $\flat$ 1

Clarinet in B $\flat$ 2

Clarinet in B $\flat$ 3

Bass Clarinet

Sujeto (i)

Coda

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Respuesta (v)

Contrasujeto (v)

Coda

6

2

Fuge I in Cm

11

Contrasujeto (i)

Sujeto (i)

Contrapunto Libre

Coda

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

16

Contrapunto Libre

Contrasujeto (v)

Contrapunto Libre

Coda

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Respu e sta (v)

Fuge I in Cm

3

21

Divertimento

B $\flat$ Cl. 1

Divertimento

B $\flat$ Cl. 2

Divertimento

B $\flat$ Cl. 3

Divertimento

B. Cl.

26

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

4

Fuge I in Cm

31

Contrapunto Libre

B♭ Cl. 1

Contrasujeto (III)

B♭ Cl. 2

Contrapunto Libre

B♭ Cl. 3

Sujeto (III)

B. Cl.

Coda

36

Contrasujeto (V/ III)

B♭ Cl. 1

Sujeto (V/ III)

B♭ Cl. 2

Contrapunto Libre

B♭ Cl. 3

Contrapunto Libre

B. Cl.

Coda

Fuge I in Cm

5

41

Divertimento II

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

47

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

6

Fuge I in Cm

Contrapunto Libre

52

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Contrasujeto (iv)

Sujeto (iv)

Contrapunto Libre

57

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Coda

Contrasujeto (III/iv)

Sujeto (III/iv)

Coda

Contrapunto Libre

Coda

Contrapunto Libre

Coda

Contrapunto Libre

Fuge I in Cm 7

62

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Coda

Divertimento III

67

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

8

Fuge I in Cm

72

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

77

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Fuge I in Cm

9

82

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

87

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

rit.

Stretto I (Sujeto)

10

Fuge I in Cm

92

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Contrapunto Libre

Stretto I (Sujeto)

97

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Stretto I (Sujeto)

Contrapunto Libre

Contrapunto Libre

Stretto I (Sujeto)

Fuge I in Cm

11

102

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Coda

Contrapunto Libre

Coda

Contrapunto Libre

Coda

Stretto II (Contrasujeto)

Coda

Contrapunto Libre

107

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

Stretto II (Contrasujeto)

Coda

Contrapunto Libre

Coda

Coda

12

Fuge I in Cm

112

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Stretto III (Sujeto)

Stretto III (Sujeto)

117

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Coda

Coda

Coda

Coda

tr

Fuge I in Cm

13

122 *tr*

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.

rit.

127

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

B $\flat$ Cl. 3

B. Cl.