

ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DEL PRIMER MOVIMIENTO
DEL CONCIERTO PARA CLARINETE KV622 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

LIZETH GABRIELA ZAMBRANO IBAGUÉ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
OCTUBRE 2019

ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DEL PRIMER MOVIMIENTO
DEL CONCIERTO PARA CLARINETE KV622 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

LIZETH GABRIELA ZAMBRANO IBAGUÉ

CÓDIGO: 2014275040

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

ASESOR

JUAN ALEJANDRO CANDAMIL GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
OCTUBRE 2019

Dedicatoria

A mi familia por el apoyo en este largo camino.

Agradecimientos

A mis maestros y colegas por toda la colaboración y guía para la elaboración de esta monografía.


A mi familia y especialmente a mis hermanas Alejandra y Valentina quienes desde que éramos niñas me han acompañado en cada uno de mis proyectos, haciendo de la música el más importante de nuestras vidas.

A Alejandra gracias por toda la inspiración y el ejemplo, desde la distancia crece mi admiración por ti y por lo que haces profesionalmente, espero algún día ser como tú.

A Valentina gracias por hacerme sentir día a día la responsabilidad de ser tu hermana mayor y ser el apoyo incondicional que eres, agradezco cada palabra y cada cosa que haces por mí, nada me hace más feliz que poder dedicarte parte de este logro.

A mi maestro y asesor Juan Alejandro Candamil por todos los consejos para la música, el clarinete y la vida.

A Karen, el amor de mi vida, por toda la inspiración y la motivación para alcanzar esta meta en mi vida. A tu lado he comprendido que este es solo el inicio de una larga y feliz vida a tu lado, en la que tanto tú como yo lograremos cada sueño y cada meta que nos propongamos. Sé que hoy sólo estoy dando un pequeño paso de todos los que hemos planeado juntas, pero te juro, que así como se cumple este sueño se cumplirán los demás. Te amo.

| | | |
|---|---|--|
|  | 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 PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES |
| Título del documento | ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA CLARINETE KV622 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART |
| Autor(es) | ZAMBANO IBAGUÉ, LIZETH GABRIELA |
| Director | JUAN ALEJANDRO CANDAMIL GUTIERREZ |
| Publicación | Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 103 p. |
| Unidad Patrocinante | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN |
| Palabras Claves | Concierto KV622, interpretación, clarinete, Mozart, práctica, recomendaciones, intérprete. |

| 2. Descripción |
|---|
| <p>En el trabajo de grado se proponen aspectos técnicos, analíticos y contextuales importantes para abordar la interpretación del primer movimiento del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart. Adicionalmente se encontrará información acerca de la importancia del concierto, una descripción de los elementos mencionados anteriormente, un análisis musical del primer movimiento y recomendaciones para la ejecución de la práctica musical y el estudio y preparación de cualquier obra.</p> |

| 3. Fuentes |
|---|
| <p>Vercher, J. (2017). <i>El clarinete y su entorno en la historia</i>. Valencia: Anersusa S.L.</p> <p>Lawson, C. (2014). <i>Mozart, concierto para clarinete</i>. Editorial Universidad del Cauca.</p> <p>Criollo, D. R. (2016). "Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete". <i>Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete</i>. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.</p> <p>Bostein, L. (2019). History and performance practices. <i>The Musical Quarterly</i>, 1-6.</p> <p>Donald J. Grout, C. V. (s.l.). <i>Historia de la música occidental, 2</i>. Alianza editorial.</p> <p>Staats, C. L. (1966). <i>New imperial method for clarinet</i>. Christopher Music Company.</p> <p>Haddock, P. (1999). <i>The Working Clarinetist</i>. United States of America: Roncorp publications</p> |

| 4. Contenidos |
|--|
| <p>. Inicia con una contextualización sobre la importancia del concierto en el ámbito académico y profesional nacional e internacional como concursos y audiciones. Posteriormente se hace una descripción de los elementos técnicos e interpretativos que permiten una ejecución musical de alta calidad en el clarinete. Dichos aspectos se describen desde el manejo del cuerpo (lengua, dedos, garganta) para conseguir el resultado deseado. A continuación se encontrará un análisis musical del primer movimiento del concierto KV622 de W. A. Mozart, y junto al análisis se encontrarán recomendaciones técnicas e interpretativas desde la experiencia y la cátedra del maestro Juan Alejandro Candamil Gutierrez, maestro de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad de Cundinamarca. Después se encontrarán sugerencias y aspectos importantes para la interpretación y preparación de cualquier otra obra para clarinete así como sugerencias de abordaje para el repertorio académico para clarinete. Finalmente se encontrará la ruta metodológica y las conclusiones.</p> |

| 5. Metodología |
|--|
| <p>La investigación se realizó con un enfoque cualitativo. Se realizó una recolección de datos con el método de la observación participante. Los pasos</p> |



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

que siguió la investigación fueron los siguientes:

1. Contexto histórico del concierto KV 622.
2. Clasificación de aspectos analíticos, técnicos y conceptuales.
3. Selección del primer movimiento del concierto KV 622 para un análisis musical y la realización de sugerencias interpretativas.
4. una investigación sobre todos los demás aspectos técnicos, interpretativos y contextuales que pueden influir en la interpretación de la música.

La práctica musical durante el proceso de investigación fue de vital importancia, pues fue justamente de la práctica del instrumento que se obtuvo la mayor parte de la información que contiene la investigación.

6. Conclusiones

El establecer las particularidades interpretativas del primer movimiento del concierto KV 622 de Wolfgang Amadeus Mozart y en general la ruta metodológica de la investigación se convierte en un proceso necesario para la interpretación de la música en general.

Elaborado por: LIZETH GABRIELA ZAMBRANO IBAGÜE

Revisado por: JUAN ALEJANDRO CANDAMIR

Fecha de elaboración del Resumen:

21

02

2020

RESUMEN

Esta monografía consiste en la realización de un análisis y recomendaciones interpretativas del primer movimiento del Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor KV 622 de Wolfgang Amadeus Mozart. Establece las particularidades técnicas e interpretativas que contiene el concierto y explica desde la técnica como abordar cada aspecto. También hace una contextualización sobre la importancia del concierto y un breve recuento histórico de los sucesos que envolvieron la composición del mismo, así como sugerencias para el abordaje de cualquier otra obra.

Se busca contribuir a la interpretación del clarinete desde una investigación hecha por la autora basada en su experiencia como estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional bajo la tutoría del maestro Juan Alejandro Candamil. Todos los elementos descritos en la monografía son resultado de la experiencia de la autora.

Palabras clave: Concierto KV622, interpretación, clarinete, Mozart, práctica, recomendaciones, intérprete.

ABSTRACT

This monograph is about the realization of an analysis and interpretative approaches of the first movement from the concerto for clarinet and orchestra in A major KV 622 written by Wolfgang Amadeus Mozart. This work establishes the technic and interpretative particularities in the concerto, and explains how to take each aspect from the technical performance. Also, it contextualizes the concerto's importance and a brief historical count of the events around its composition as well as suggestions about how to take any other musical work.

It seeks to contribute to the clarinet performance from a research made by the author based on her own experience as student of the Universidad Pedagógica Nacional under the mentoring of the professor Juan Alejandro Candamil. All the elements depicted in the monograph are the outcome from the author's experience.

Key words: concerto KV 622, performance, clarinet, Mozart, practice, recommendation, performer.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| OBJETIVOS | 13 |
| IMPORTANCIA DEL CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA EN LA MAYOR KV622 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART EN LA FORMACIÓN DE LA COMUNIDAD CLARINETISTICA | 14 |
| Periodo clásico en música | 15 |
| Wolfgang Amadeus Mozart | 17 |
| Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor KV622 | 19 |
| Anton Stadler | 22 |
| Clarinete francés | 23 |
| Clarinete alemán | 23 |
| Clarinete en La soprano | 23 |
| CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS ENCONTRADAS EN EL REPERTORIO PROPUESTO | 25 |
| Aspectos técnicos | 25 |
| Resistencia | 26 |
| Emisión del sonido | 27 |
| Respiración | 27 |
| Embocadura | 28 |
| Ataque o principio de la emisión del sonido | 29 |
| Caña | 31 |
| Homogenización del sonido | 31 |
| Maneras de articular | 33 |
| Timbre o color | 35 |
| Control de tempo | 36 |
| Fraseo | 36 |
| Estilo | 37 |

| | |
|--|-----------|
| ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA CLARINETE DE W. A. MOZART | 38 |
| Exposición..... | 39 |
| Desarrollo: | 47 |
| Re-exposición: | 51 |
| OTROS ASPECTOS IMPORTANTES PARA LA PREPARACIÓN Y ESTUDIO DE CUALQUIER OBRA | 55 |
| RUTA METODOLÓGICA | 68 |
| Planteamiento del problema..... | 68 |
| Pregunta de investigación..... | 68 |
| Descripción de la investigación | 68 |
| CONCLUSIONES | 71 |
| BIBLIOGRAFÍA | 73 |
| ANEXOS..... | 75 |

Tabla de ilustraciones

| | |
|---------------|----|
| fig. 1 | 20 |
| fig. 2 | 38 |
| fig. 3 | 38 |
| fig. 4 | 39 |
| fig. 5 | 39 |
| fig. 6 | 39 |
| fig. 7 | 40 |
| fig. 8 | 40 |
| fig. 9 | 41 |
| fig. 10 | 41 |
| fig. 11 | 42 |
| fig. 12 | 42 |
| fig. 13 | 43 |
| fig. 14 | 44 |
| fig. 15 | 44 |
| fig. 16 | 45 |
| fig. 17 | 45 |
| fig. 18 | 46 |
| fig. 19 | 47 |
| fig. 20 | 47 |
| fig. 21 | 48 |
| fig. 22 | 48 |
| fig. 23 | 49 |
| fig. 24 | 50 |
| fig. 25 | 50 |
| fig. 26 | 51 |
| fig. 27 | 51 |
| fig. 28 | 52 |
| fig. 29 | 53 |
| fig. 30 | 54 |

INTRODUCCIÓN

En esta monografía se encuentra información valiosa para los estudiantes de clarinete interesados en interpretar el concierto para clarinete KV622 del compositor Wolfgang Amadeus Mozart.

En primer lugar la monografía expresa la importancia que tiene el concierto KV 622 para los clarinetistas y pone en contexto al lector sobre el entorno en el que se desarrollan los clarinetistas de la Universidad Pedagógica Nacional y la importancia que tiene para ellos estudiar e interpretar de manera más adecuada el concierto KV 622 de Mozart.

Debido a las características de la forma sonata y de la forma concierto, además de lo extenso que es el concierto, en la monografía sólo se encontrará información sobre la interpretación del primer movimiento: Allegro, del concierto para clarinete y orquesta KV 622 de W. A. Mozart.

La investigación comprende principalmente aspectos técnicos, analíticos y contextuales para la ejecución del concierto para clarinete y orquesta en La mayor KV622. Dichos aspectos son explicados principalmente desde la técnica para el clarinetista, de una manera clara que permite aplicar fácilmente al instrumento las recomendaciones interpretativas del primer movimiento brindadas más adelante en el texto.

De igual manera, la monografía abarca otros elementos contextuales e históricos importantes para la comprensión del concierto y su debida interpretación, incluyendo características del periodo clásico, una breve biografía del compositor, una breve biografía de Anton Stadler, a quién fue dedicado este concierto y una corta descripción del concierto: instrumentación, forma, movimientos que lo componen, entre otros aspectos generales.

También incluye una descripción de aspectos como: respiración, emisión del sonido y embocadura, que son muy importantes para mejorar y solucionar problemas técnicos que puedan facilitar en la interpretación del concierto debido a la influencia que tienen estos los aspectos en el manejo del clarinete.

Posteriormente se hace un análisis de la forma del primer movimiento del concierto, resaltando aspectos como los cambios de modo y los círculos armónicos en las que se

desenvuelve el concierto, adicionalmente, se brindan sugerencias técnicas, contextuales y analíticas para el primer movimiento del concierto KV622, dichas sugerencias podrían representar un cambio significativo en el fraseo e interpretación del concierto y son producto de mi experiencia como clarinetista y estudiante.

Desde esta misma experiencia sugiero aspectos que comprenden la preparación de cualquier obra, tanto desde la técnica como desde el estudio personal y diario del instrumento, así como la línea de trabajo ideal previa al montaje y estudio del concierto KV 622 de Mozart. En esta sección además se encontrara información valiosa respecto al conocimiento del instrumento y de todos los elementos que lo componen, así como de elementos que intervienen en la comprensión y organización de las ideas interpretativas que se tienen.

OBJETIVOS

Objetivo general

Identificar aspectos técnicos, contextuales y analíticos importantes para abordar la interpretación del primer movimiento del concierto para clarinete y orquesta en La mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Objetivos específicos

- Establecer las particularidades técnicas e interpretativas del primer movimiento del Concierto para Clarinete y Orquesta KV622 de W. A. Mozart.I
- Describir desde la técnica y la interpretación cada uno de los aspectos necesarios para la interpretación del concierto para clarinete y orquesta KV622 de W. A. Mozart.
- Hacer un análisis de la forma musical del primer movimiento de manera clara para el intérprete.
- Dar sugerencias acerca de la interpretación del primer movimiento del concierto para clarinete KV 622 de W. A. Mozart, basadas en mi experiencia como estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional.
- Brindar información sobre algunos de los aspectos que influyen en la interpretación de cualquier obra.

IMPORTANCIA DEL CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA EN LA MAYOR KV622 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART EN LA FORMACIÓN DE LA COMUNIDAD CLARINETISTICA

El concierto para clarinete y orquesta en la mayor K622 de W.A. Mozart, en adelante Mozart, es generalmente una pieza obligatoria de concurso,¹ así como una pieza obligatoria de audición para optar por una plaza de clarinete en casi cualquier orquesta profesional. En Colombia reconocidas agrupaciones como La Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Filarmónica Joven de Colombia y la Orquesta Sinfónica Nacional exigen que en sus audiciones se interprete la exposición del primer movimiento del Concierto para clarinete y orquesta KV622.

Por lo tanto, en un contexto académico universitario como en el que se forman los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, es importante que los estudiantes de clarinete conozcan, interpreten y aprendan sobre los aspectos técnicos e interpretativos que se pueden desarrollar y mejorar a través del concierto KV 622 de Mozart.

Según el Syllabus de la Universidad Pedagógica Nacional el pensusum de Licenciatura en Música tiene dos ciclos que son: fundamentación y profundización. En el ciclo de fundamentación (primer a sexto semestre) los estudiantes deben ver materias obligatorias y de ciclo común. Entre ellas se encuentran las materias teóricas como:

- Fundamentación teórico auditiva
- Gramática
- Armonía
- Instrumento principal.

En el ciclo de profundización los estudiantes tienen dos opciones: Profundización en pedagogía y profundización en dirección; en este ciclo las materias son optativas y son de

¹ A través de los años el Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor KV622 de Mozart, ha sido interpretado en concursos como: Concursul Internațional de Muzică “Gheorghe Dima”, I Concurso Ibero Americano do Clarinete y el Concurso Nacional de Clarinete de Villanueva, entre otros.

libre elección para el estudiante, lo que significa que instrumento principal no es una materia obligatoria, sin embargo hay un requisito mínimo de créditos para la graduación.

Debido a que el nivel técnico e interpretativo que exige el Concierto KV 622 es uno de los más altos, el semestre del programa de pregrado en el que un estudiante puede tocar el Concierto KV 622 es subjetivo y varía entre un estudiante y otro. Dicho semestre para la interpretación podría ser cuarto semestre, sexto semestre o décimo semestre.

Sin embargo es importante que los estudiantes de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional tengan la posibilidad de estudiar el concierto bajo la tutoría de un maestro, debido a que en el futuro laboral de los egresados de clarinete de la UPN, podría ser una diferencia significativa la forma en la que se interpreta el Concierto KV 622 en una audición o un concurso.

No obstante, existe la posibilidad de que los estudiantes de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional lleven a cabo su paso por el programa de pregrado sin estudiar el concierto KV622 por diversos motivos, uno de ellos puede ser por ejemplo:

- El estudiante simplemente no desea estudiar el concierto porque considera que su camino profesional necesita de otro tipo de herramientas.
- El estudiante durante el programa de pregrado no alcanzó el nivel técnico y musical para tocar el concierto KV622

Periodo clásico en música

Donald J. Grout y Claude V. Palisca (1995) en su libro Historia de la Música Occidental 2 definen el periodo de escritura musical clásico como: La forma más restrictiva a los estilos de madurez de Haydn y Mozart y, en líneas más generales, a la música que abarca desde 1720 hasta aproximadamente 1800. El término clasicismo se empezó a utilizar referido a la música de esta época por su analogía con el arte de los griegos y los romanos. Y consecuentemente alcanzó en sus mejores momentos un alto nivel de calidad debido a cualidades como la noble sencillez, el equilibrio, la perfección en la forma, la diversidad dentro de una unidad, la gravedad y la liberación de exceso de ornamentos y florituras. Estas cualidades se muestran de una manera más evidente en la música de Gluck, Haydn y Mozart,

pero no se debe caer en el error de considerar a los compositores de mediados del siglo XVIII como sus simples precursores.

Es conveniente llamar a los años comprendidos entre 1720 hasta 1800 el periodo clásico, aunque estas fechas se superpongan a las del barroco y al romántico, ya que, mientras en Italia la forma de escribir característica del barroco declinaba en la década de 1720, estaba sumamente activa en Francia, Inglaterra y algunas partes de Alemania.

Durante el clasicismo las frases que componen la música dejaron de desarrollarse de manera repetitiva y secuencial, acompañadas por el bajo continuo como se hacía en el Barroco, y empezaron a centrarse en la melodía como eje principal. Además de esto, las melodías empezaron a presentarse de manera articulada en frases diferenciadas cuya longitud habitualmente era de dos o cuatro compases, sin embargo también existen frases de tres, cinco o seis compases. Los resultados generados a partir de esta técnica fueron estructuras marcadas por cadencias perfectas e integradas por correspondencias motívicadas. (Donald J. Grout, pág. 590)

Al igual que el movimiento melódico, se presentaron cambios en el movimiento armónico, como consecuencia de esto, las modulaciones dejaron de ser tan arriesgadas y se implementaron momentos estables, incluso estáticos.

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) sobre la oratoria y la música

Un orador podría tener un comportamiento antinatural y contrario a los objetivos de edificar, persuadir y emocionar a una audiencia dando un discurso sin determinar primero cual es la idea principal, (Hauptsatz), las ideas secundarias (Nebensätze), las objeciones y refutaciones del mismo y las pruebas ... Como las obras musicales sin duración considerable no son otras cosa que discursos mediante los cuales se busca trasladar al oyente hacia una cierta empatía y hacia ciertas emociones, las reglas para ordenar y disponer las ideas son las mismas que en una oración. Hay así, en ambas, una idea principal, refutaciones, dudas, pruebas y reiteraciones. Se deben usar medidas similares para nuestro fin (en el sentido musical). Este orden y secuencia de las secciones individuales se llama organización estética de las ideas.

Una obra musical que está organizada de tal forma que todos los pensamientos se apoyan y reafirman mutuamente de la manera más ventajosa posible, es una buena organización.

De Allgemeine Geschichte de Musik (Lipzig: Schiwickert, 1788-1801), I, 50. Adaptado de Wordless Rhetoric : Musical Forme and the Metaphor of the Oration)Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), p. 123.

Durante el clasicismo se implementaron los conciertos para instrumento solista, el hijo menor de Johann Sebastian Bach, Johann Christian Bach (1735-1782) causó gran revuelo con sus primeros conciertos para piano forte. Escribió 40 de estos conciertos entre 1763 y 1777. Bach, Al igual que en los conciertos escritos por sus contemporáneos como Tartini, muestra rasgos típicos del concierto de esa época, en el cual se introducen las ideas principales en una exposición que está en su mayor parte en la tónica, después se elaboran desarrollan y añaden a una sección de solo donde, como en la forma sonata, el tema secundario y el conclusivo aparecen en la dominante y una sección de modulación o desarrollo conduce a la reexposición en la tónica. El tutti orquestal, después del inicial, funciona bien como transición, bien como refuerzo del efecto conclusivo de un pasaje hacia la cadencia principal.

Además de los conciertos para solista se exploraron otras formas de escritura tales como la ópera, la sonata, el lied, música de cámara y la sinfonía.

Wolfgang Amadeus Mozart

Fue un compositor, clavecinista, pianista y violinista austriaco, nacido en 1756 en Salzburgo, ciudad entonces situada en territorio Bávaro. Salzburgo tenía una larga tradición musical y en los tiempos de Mozart fue un centro activo artístico provincial. Leopold Mozart, su padre, era un compositor reconocido, de cierta categoría, autor de un tratado sobre ejecución del violín.

Como afirma Benlloch, Vicente (2009) desde edad muy temprana Wolfgang demostró gran talento para la música, fue tan prodigioso que su padre se consagró a su educación musical y a la de su hermana Marianne (Nannerl). Leopold exhibió los talentos que de sus hijos, que incluían: ejecución de piezas preparadas, lectura de conciertos a primera vista e improvisación de variaciones, fantasías y fugas en una serie de viajes por Francia, Inglaterra, Holanda e Italia, así como a Viena y a las principales ciudades de Alemania. Durante dichos viajes el compositor conoció a la más distinguida nobleza y a los compositores más

importantes de la época, muchos de los cuales dejaron su huella en las obras del joven compositor.

Durante esa primera etapa de su vida cabe resaltar el concierto ante el rey Luis XV de Francia, así como la publicación de sus primeras composiciones, dos sonatas para clave; el concierto en Londres ante el rey Jorge III de Inglaterra, país donde conoció a Johann Christian Bach; y la composición de su primera sinfonía. En 1768 recibió el encargo de su primer ópera “La finta semplice” la cual no pudo estrenarse en Viena debido a las intrigas provocadas por los músicos de la corte. Un año después, Wolfgang consiguió su primer puesto oficial: concertino de la orquesta de la corte de Salzburgo.

Durante 1770 su padre decidió proporcionarle sólidos conocimientos sobre las técnicas de composición más avanzadas de su tiempo. También recibió clases de Sammartini, uno de los mejores compositores de la época, quien le dio a conocer las últimas innovaciones del estilo clásico que en ese entonces empezaba a adquirir características propias.

Según Donald J. Grout y Claude V. Palisca (1995) el periodo en torno al año 1773 es considerado como el de aprendizaje y viajes de Mozart. Durante este año estuvo sometido a la tutela de su padre por completo, Leopold respetaba completamente el genio de su hijo y aunque se esforzó por promover su carrera musical y asegurarle un puesto que valiera la pena, fracasó. El joven Mozart estaba interesado en la música de Johann Gottfried Eckard (1735-1809) y Johann Schobert (1735-1767), quien había desarrollado un estilo de escritura para el clave que imitaba el efecto de una orquesta mediante rápidas y briosas figuraciones de arpeggios, que contrastan con paisajes tranquilos de ligera textura, especialmente en el registro grave. Mozart imitó esta técnica en algunas de sus sonatas.

Otra influencia importante para Mozart fue Johann Christian Bach, a quien conoció en Londres. Bach enriqueció la música para teclado, la sinfonía y la ópera, por medio de la variedad de ritmo, melodía y armonía de las cuales gozaba la ópera italiana de la época. Sus temas cantables, en allegro, el buen gusto para el uso de apoyaturas y tresillos, ambigüedades armónicas y los contrastes temáticos fueron aspectos que atraieron a Mozart y que más adelante se convertirían en características de su escritura.

Gracias a las enseñanzas de su padre y a los viajes que realizó, Mozart estuvo en contacto con la música que se escribía y escuchaba en toda la Europa Occidental, absorbió todo lo que le gustaba, las ideas musicales que tenía no sólo sonaban en sus composiciones más recientes sino que solían dar frutos mucho más adelante. Así fue como la música de Mozart llegó a ser una síntesis de estilos nacionales, en un espejo en el cual se reflejaba toda la música de una época.

Entre 1774 y 1781 el joven compositor vivió en Salzburgo, lugar donde crecía su impaciencia provocada por la vida de provincia y la falta de oportunidades musicales. En 1777 emprendió un viaje en compañía de su madre a Múnich, Augsburgo, Manheim y París, pero las expectativas de un buen cargo en Alemania y una carrera de éxito en París no dieron frutos, su viaje se vio opacado por la muerte de su madre en 1778. Mozart regresó a Salzburgo en un estado desconsolador. A pesar de dichos sucesos seguía creciendo como compositor, razón por la cual en 1781 recibió un encargo para una ópera en Múnich, Idomeneo considerada la mejor ópera seria del compositor. Ese mismo año Mozart decidió continuar como compositor independiente.

Afirma Benlloch, Vicente (2009) que en su vida como compositor independiente aprovechó varios de sus talentos para subsistir, sin embargo a raíz de su agitada vida su salud empezó a declinar. En 1788 escribió una de sus óperas más conocidas “Don Giovanni” tuvo éxito rotundo en Praga, mientras que en Viena no fue bien recibida. Después de perder la acogida del público Vienés, Mozart se vio obligado a realizar varias giras por Europa. En 1791 durante el mes de marzo concluía y estrenaba las óperas “La clemencia di Tito” y “La flauta mágica” considerada por muchos como su mejor composición.

Cada vez la salud del compositor se vio más afectada, razón por la cual tuvo que detener la composición de una misa de réquiem y consciente de su debilidad, Mozart dio instrucciones a Süßmayr, quién era su estudiante para terminar la obra. Falleció la noche del 5 de diciembre de este mismo año. El 14 de ese mes se estrenó el Requiém.

Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor KV622

El concierto para clarinete y orquesta KV 622 tiene tres movimientos: Allegro, Adagio y Rondó, allegro. Incluye momentos de virtuosismo del solista, así como momentos

profundamente expresivos que permiten apreciar el difícil momento por el cual pasaba Mozart cuando escribió el concierto. A través de los momentos descritos anteriormente en la obra, se puede apreciar lo versátil que puede ser el clarinete sonora y expresivamente.

Para la elaboración de este concierto Mozart eligió una configuración diferente de la orquesta, eliminó los oboes y en su lugar incorporó flautas traversas, también eliminó todos los instrumentos de metal, exceptuando a los cornos. Esta modificación permite que la orquesta tenga una sonoridad más cálida y suave, la cual favorece la sonoridad del clarinete en la.

Según Colin Lawson el concierto fue escrito en el año 1791, originalmente para clarinete di basseto en La, dicho instrumento le permitía a Stadler, quien era un gran clarinetista y amigo de Mozart; llegar una tercera menor más grave (Do) que el clarinete soprano (Mi). Posteriormente el concierto fue arreglado para poder ejecutarse en clarinete soprano en La, en lugar del clarinete di basseto en La, dicha edición se estableció como la versión a interpretarse durante el siglo XIX.



El clarinete de la segunda mitad del siglo XVIII, para el que fue escrito este concierto era el clarinete de cinco llaves, el cual mejoraba la calidad sonora del registro bajo, y a su vez, guiado por las estéticas del estilo clásico se desarrolló como un instrumento que emulaba la calidad de la voz humana. (Lawson, 2014, pág. 19)

fig. 1 tomado de (Clariperu, s.f.)

http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html

Mozart conoció en Salzburgo a Anton Stadler, un virtuoso clarinetista de la época, con quien entabló una fuerte amistad.

Debido al gusto de Mozart por del sonido del clarinete y su increíble parecido con la voz humana, le escribió a Stadler varias piezas instrumentales que incluían partes para clarinete, para que él las interpretara, entre ellas el concierto KV622.

“Nunca habría pensado que un clarinete podría ser capaz de imitar la voz humana tan engañosamente como lo imita. Verdaderamente su instrumento tiene un tono tan suave y encantador que nadie con un corazón podría resistirlo” Rescatado de (Classic fm, 2018) <https://www.classicfm.com/composers/mozart/music/mozarts-clarinet-concerto-revealed/>

El concierto se estrenó el 16 de octubre de 1791, en una actuación que Stadler ofreció para su beneficencia en el Teatro Nacional de Praga y aunque la actuación de Stadler agradó a los críticos no les impresionó. Tan solo 7 semanas después del estreno del concierto falleció Mozart.

Stadler solicitó un permiso de un año para partir de Viena en una gira donde por lo menos una presentación del concierto para clarinete fue documentada. La gira llevó a Stadler de Berlín a la costa del Báltico, incorporando el siguiente calendario de conciertos:

- 31 de enero de 1792: Berlín
- 23 de marzo de 1792: Berlín
- 4 de mayo de 1792: Varsovia
- 27 de febrero de 1794: Riga
- 5 de marzo de 1794: Riga
- 21 de marzo de 1794: Riga
- 13 de mayo de 1794: San Petesburgo
- 16 de septiembre de 1794: Lübeck
- 27 de septiembre de 1794: Lübeck
- 29 de noviembre de 1794: Hamburgo
- 20 de diciembre de 1794: Hamburgo
- 12 de septiembre de 1795: Hannover

(Lawson, 2014, págs. 55-56)

“Considerando algunas de las fechas en las que Mozart escribió música para el clarinete, resulta algo extraño que aquel gran viajero de la Europa musical escribiera a su padre desde Mannheim ya en 1768 diciendo: <<La orquesta es muy buena y numerosa; tiene 10 a 11 violines en cada lado, 4 violas, 4 violonchelos, 4 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 4 fagotes, 2 trompas, trompetas y timbales>>. En otra carta a Haydn dice: <<No podéis imaginaros el efecto magnífico que hace una sinfonía con flautas, oboes y clarinetes >>, y

luego, aludiendo a la constitución de las orquestas de concierto vienesas dice: << ¡Que lastima que no tengamos clarinetes!>>. Mozart comparo con pena el nivel de los músicos que interpretaban sus obras y, sin embargo, sabemos que Mozart era austriaco y el clarinete de invención alemana. Mozart había nacido en 1756 y el clarinete le aventajaba en 56 años. (Vercher, 2017, págs. 126-127)

Anton Stadler

(1753-1812) Virtuoso del clarinete y del clarinete di bassetto. Disfrutó de la generosa amistad de Mozart, quien además del Quinteto en La Mayor y del Concierto K622, escribió para él un solo en la obra La Clemenza de Tito alcanzando en su escritura el do grave, nota que se conseguía a través de la extensión de la que disponía un clarinete que el mismo Stadler había construido junto a su hermano. Magnani Aurelio Método completo para clarinete Vol. 1 (Magnani, 1900, pág. 7)

El *Journal des Luxus un der moden* de 1801, describió a Stadler como “*Un gran artista en muchos instrumentos de viento*” (Bertuch 1801, citado por Poulin 1982 pág 69).

Aunque el clarinete para el cual fue escrito el concierto de Mozart era muy diferente a los que conocemos actualmente, que poseen 17, 18 o 20 llaves; el concierto sigue representando un gran reto artístico para un clarinetista de nuestro tiempo, aún con las ventajas de digitación, afinación y sonoridad que ofrecen los clarinetes modernos.

Más allá de las posibilidades que brindan los clarinetes modernos, el Concierto de Mozart es un reto interpretativo debido a que su estilo es sumamente delicado y la principal responsabilidad del intérprete es cuidar cada detalle que pueda influir en la interpretación.

Interpretar y comprender la dificultad del concierto KV 622 de Mozart usualmente lleva al intérprete a reflexionar sobre la dificultad del concierto interpretado originalmente por Stadler en el clarinete de cinco llaves del siglo XVIII.

Es sin duda, uno de los conciertos más difíciles de interpretar en clarinete.

Clarinete francés

Este sistema fue creado por Theobald Boehm entre 1831 y 1847. Con este sistema, en primer lugar implantado en las flautas, logró aumentar la producción de sonidos. El sistema francés, caracterizado por anillos móviles y abiertos, un taladro más cilíndrico que el del sistema alemán y una boquilla también más curvada hace que el sonido de este sistema sea diferente al alemán, con un timbre más claro.

Más tarde en 1839, el clarinetista y compositor francés Hyacinthe Klosé, realizó una serie de cambios y mejoras en el clarinete, como por ejemplo la introducción de anillas móviles y sistema de digitación que modernizaron el instrumento. Estos clarinetes ya pasaron entonces a tener 17 llaves, tal y como los conocemos en la actualidad. Rescatado de <https://www.atelierdecelia.com/sistema-aleman-vs-sistema-frances-que-diferencias-hay-en-los-accesorios-blog-1-50-168/>

Clarinete alemán

En Alemania Oscar Oehler diseñó un clarinete evolucionado, pero en la estela que había marcado Iwan Müller. El sistema alemán utiliza una boquilla más larga y estrecha y una caña más corta y gruesa, a parte de un taladro de tubo diferente al francés, más en forma de cono hacia la parte de la campana. Rescatado de <https://www.atelierdecelia.com/sistema-aleman-vs-sistema-frances-que-diferencias-hay-en-los-accesorios-blog-1-50-168/>

Oehler consideró mejor – quizás seducido por Mozart y Weber, por el sonido más oscuro y a la vez penetrante – seguir con cierta fidelidad el carácter de aquellos hombres, manteniendo el sistema de boquilla más larga y a la vez más estrecha que los franceses y la lengüeta o caña más corta y gruesa, sujetándola a la boquilla por medio de un cordón. (Vercher, 2017, pág. 83)

Clarinete en La soprano

Este instrumento tiene una sonoridad más aterciopelada que el afinado en Si bemol, lo que explica que en muchísimas obras orquestales opere con más brillantez en motivos y pasajes

de gran importancia. Los que más usaron el clarinete en La, tanto en composiciones orquestales como en conciertos y música de cámara fueron: Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Schubert, Mendelssohn, Brahms y un largo etcétera.

El clarinete en La no sustituya al de Si bemol y viceversa, cada uno cumple su misión específica según el autor que compuso la obra.

Citemos algunos compositores y obras donde interviene el clarinete en La:

- Berlioz en la condenación de Fausto y Sinfonía Fantástica
- Mendelssohn en la gruta de Fingal
- A. Boito en Mefistófeles
- Tchaikovsky en la Cuarta, Quinta y Sexta sinfonía
- Domenico Cimarosa en II matrimonio secreto
- N Rimsky Korsakov en las obras El gallo de oro, Capricho español y Scherezade
- F. Liszt en Rapsodia Húngara N°1, 3 y 6 y Mazeppa
- O Respighi en la Fiamma, vetrate de Chiesa
- G. Rossini, en Otelo y Semiramide
- G. Verdi en Rigoletto, La forza del destino, Un ballo in maschera, Aida, Don Carlo y Otelo
- R. Wagner en Sigfrido, Las Walkirias y Tannhäuser
- J. M. Ravel en Daphnis y Chloé
- Jean Sibelius (1865-1957) en la Primera Sinfonía
- Sergei Rachmaninoff (1873-1943) en el concierto N° 2 Op. 18 para Piano y Orquesta, donde el clarinete “canta” el inspirador y bellissimo tema del segundo tiempo
- Z. Kodaly en Danzas de Galanta
- G. Puccini en Tosca (Acto tercero) etc.

(Vercher, 2017, págs. 95-97)

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS ENCONTRADAS EN EL REPERTORIO PROPUESTO

En este capítulo se hablará de los aspectos técnicos interpretativos que son necesarios en la formación del licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional para interpretar el Concierto para Clarinete y Orquesta en la mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Se propone una clasificación a partir de la experiencia y el estudio realizado como estudiante del maestro Juan Alejandro Candamil, es necesario aclarar que los aspectos aquí incluidos se han planteado en común acuerdo, de esta manera, se acerca a la interpretación sugerida en la cátedra del maestro Juan Alejandro Candamil.

En el concierto se pueden observar, aplicar y estudiar los siguientes aspectos:

TÉCNICOS: Resistencia, emisión del sonido, homogenización del sonido, articulaciones, timbre o color y control del tempo.

INTERPRETATIVOS: Fraseo, estilo, articulación y control del tempo.

Se debe tener en cuenta que los aspectos técnicos contribuyen a enriquecer los aspectos interpretativos, es decir que las habilidades adquiridas en el clarinete a través del estudio constante y profundo de la técnica determinarán la forma en la que se escuchan los aspectos interpretativos, que de igual manera están guiados por la práctica, el buen gusto musical y la escucha de las diferentes interpretaciones que pueda poner a prueba la musicalidad del intérprete.

Por lo tanto aquí se hablará de cada uno de los aspectos encontrados de una manera general.

Aspectos técnicos

Para empezar ¿Qué es la técnica? Juan Vercher Grau en su libro *El clarinete y su entorno en la historia* ha concluido que la técnica es fundamentalmente la capacidad de digitación y se forma a través de los años. Sin embargo la técnica además de la digitación está ligada a la embocadura, respiración y emisión del sonido.

Resistencia

Es la correcta utilización de los recursos físicos y técnicos del instrumentista para desempeñarse con comodidad durante una práctica y ejecución del instrumento.

Para los músicos este aspecto está ligado al nivel que le exige al intérprete una obra corporalmente hablando. En el caso en particular del concierto para clarinete y orquesta en la mayor KV622 de Mozart el nivel es uno de los más altos entre las piezas escritas para clarinete debido a que el concierto en total dura aproximadamente 25 minutos y la acción de tocar un instrumento es tan desgastante para el cuerpo como lo es para un atleta de alto rendimiento, por lo tanto una pieza de más de 10 o 15 minutos representa un gran esfuerzo para el clarinetista.

Teniendo en cuenta lo anterior, una persona que esté estudiando el concierto de Mozart debe saber que necesitará en primer lugar una resistencia óptima para presentarse en un recital con éxito, por lo tanto se recomienda doblar o triplicar el tiempo promedio de la duración de la obra en las sesiones de práctica del clarinetista, por ejemplo 30 minutos (Concierto KV 622), se deberían convertir en una hora y media de práctica diaria que puede incluir ejercicios técnicos, métodos u otras obras.

La resistencia es una capacidad que se desarrolla a través del estudio constante del instrumento, incluyendo sesiones de práctica en las cuales se trabajan elementos técnicos para mejorar aspectos como: calidad del sonido, respiración, articulación y afinación. Así mismo deben incluirse sesiones de práctica en las que se trabaje la música que se está montando, pues contribuye a fortalecer la resistencia del intérprete, brindándole una idea clara de lo que se necesita corporalmente para tocar la obra. También son importantes los ensayos con orquesta, banda, o cualquier formato del que interprete haga parte, debido a que en ocasiones puede encontrarse en ensayos de hasta cuatro horas.

Un músico profesional en promedio toca su instrumento durante diez o más horas al día por lo menos seis días a la semana. Un principiante toca su instrumento alrededor de media hora o dos horas al día por cuatro días a la semana y a través a la intensificación gradual de su

actividad musical (estudio personal y ensayos) es que se puede llegar a tocar alrededor de las diez horas sin sufrir lesiones.

En conclusión la resistencia para los músicos es la capacidad de tocar determinado tiempo sin agotarse ni lesionarse.

Emisión del sonido

En los instrumentos de viento, son los ejecutantes los encargados de crear el sonido, lo cual convierte la creación del sonido en un reto particular para el instrumentista.

La emisión comprende varios aspectos importantes que son: respiración, embocadura, ataque y en el caso específico del clarinete una buena caña.

Respiración

Hay un tipo específico de respiración, conocida como respiración diafragmática o respiración abdominal. Se refiere al acto de respirar profundamente por la flexión del diafragma.

Es lo contrario a una respiración superficial, realizada por la flexión de la caja torácica. La respiración profunda permite la expansión del estómago en vez del pecho. Se considera una forma más saludable de tomar y de utilizar el oxígeno.

El diafragma es un tabique formado por fibras musculosas que separan la cavidad torácica del resto de la cavidad abdominal. Por lo tanto, su superficie superior convexa forma el suelo de la cavidad torácica y la parte superior de la cavidad abdominal. La parte periférica del diafragma está formada por fibras musculares que tienen su origen de la circunferencia de la apertura torácica inferior y convergen para insertarse en el tendón central.

La potencia del sonido depende de la cantidad de aire y la velocidad con la que sale comprimido de los pulmones.

Lo recomendable es que el tipo de respiración empleada para tocar el clarinete sea la respiración diafragmática, la cual es una respiración cómoda que utiliza principalmente el diafragma y llena los pulmones de abajo hacia arriba. Es importante resaltar que hay que dominar este tipo de respiración y que eso requiere ejercicio y práctica diaria.

Los pulmones tienen capacidad de 4.5 litros a 5.6 litros, de los cuales son aprovechables 3.5 litros en la práctica, lo que se traduce en alrededor de 45 segundos de sonido en el clarinete. Esto puede variar de acuerdo a la boquilla y la caña que se utilice. Es muy importante que desde que se inicia con el instrumento se tenga claridad acerca de la respiración debido a que la calidad de la misma mejorará con la práctica constante y el paso de los años. (Vercher, 2017, pág. 212)

Embocadura

La embocadura es fundamental para lograr la mayoría de aspectos técnicos y musicales en el clarinete, pues de ella depende gran parte de la calidad del sonido y la afinación.

“El término embocadura se refiere a como uno influye en el sonido, la respuesta y la entonación de un clarinete con la presión de los labios, la presión de la mandíbula y otros factores que afectan a los músculos de la cara, ya que la cara de cada intérprete es diferente, las cosas específicas que uno debe hacer para mejorar el sonido, la respuesta y la entonación variarán ligeramente de un intérprete a otro”.

Peter Hadcok, the working clarinetist, pág 161. (Hadcok, 1999, pág. 161)

Traducción libre del autor

Diferentes clarinetistas alrededor del mundo han descrito lo que se consideraría una “embocadura correcta” sin embargo, todos los seres humanos somos diferentes física y mentalmente y la embocadura es algo tan único como nuestras huellas digitales, a pesar de esto hay algunos aspectos a tener en cuenta para cualquier embocadura.

- Es importante que la boquilla se encuentre en un ángulo de 45° dentro de la boca, pues es más o menos este ángulo en que el aire va a salir del cuerpo y eso facilitará la emisión del sonido.
- El labio inferior debe forrar los dientes de abajo, impidiendo que estos entren en contacto directo con la caña, además el labio servirá como base para la vibración de la caña y controlará su movimiento. (Vercher, 2017, pág. 216)
- Los dientes de arriba deben apoyarse directamente sobre la boquilla a la distancia de un centímetro de la punta de la boquilla.

- El labio superior debe cubrir la parte frontal de los dientes y descansar sobre la boquilla. Se recomienda hacer uso de un compensador o parche para la boquilla, el cual se debe colocar en la parte superior de la misma. El parche evitará daños en la boquilla y ayudará a mejorar la resonancia de los sonidos emitidos. (Vercher, 2017, pág. 219). De igual manera protege la dentadura, evitando que haya un contacto óseo más directo, debido a que es incómodo para el intérprete.
- Los músculos de la boca deben rodear la boquilla a manera de envoltura, manteniéndose siempre firmes y estables, logrando acentuar el arco natural del mentón. Es importante resaltar que a pesar de que los músculos se encuentren firmes no se deben apretar demasiado debido a que esto solo dificulta la salida del aire a través de la boquilla. Ministerio de cultura 2001, guía de iniciación al clarinete. (Sierra, 2001, págs. 22-23)

Ataque o principio de la emisión del sonido

Se le denomina ataque a la forma en la que expulsamos el aire de nuestro cuerpo hacia el clarinete. En el video *Tele Taller de Clarinete- Parte 6 – ataque y emisión del sonido*, subido en el canal de YouTube de Lenin Izaguirre, reconocido clarinetista costarricense, podemos observar al maestro Valdemar Rodríguez de Venezuela explicando la forma correcta de ejecutar un ataque.

Rescatado de https://www.youtube.com/watch?v=xYP5SxOP_8Q (transcripción exacta)

Manera correcta de emitir el aire y emplear la lengua

“Valdemar Rodríguez: La manera como emitimos el aire y empleamos la lengua al momento de tocar el instrumento va ser determinante para la calidad del sonido y el fraseo que obtendremos. Habiendo logrado la posición apropiada de la embocadura tomamos aire por la comisura de los labios (ejemplo visual)

Colocamos la punta de la lengua un poco más abajo de la punta de la caña (ejemplo). Cerramos la boca y ejercemos presión con el aire hacía abajo y hacia fuera de nuestro abdomen (ejemplo). La lengua actúa como una válvula, impidiendo el paso del aire hacia la boquilla, al retirar la punta de la lengua como pronunciando la sílaba “DA” con un

movimiento rápido y muy corto el aire pasara libremente hacia el interior de la boquilla haciendo vibrar la caña durante su paso y produciendo un sonido que se amplificará a través del tubo o cuerpo del clarinete.

Ejercicio para el uso de la lengua

Para familiarizarnos con la caña y con esta manera de usar la lengua un buen ejercicio consiste en palpar con la punta de la lengua la porción de caña que se encuentra dentro de la boca, hasta precisar la ubicación exacta que nos conviene. (Ejemplo)

Pasos para producir un buen ataque

Narrador: para producir un buen ataque se deben seguir los siguientes pasos:

- Relajar el cuerpo con una correcta posición.
- Sostener apropiadamente el instrumento en nuestras manos.
- Llevar el clarinete hacia la boca, apoyando los dientes superiores sobre la boquilla.
- Hacer correctamente la embocadura.
- Sin despegar el diente superior de la boquilla, ni el labio inferior de la caña, se toma el aire por las comisuras de los labios, evitando producir ruido y con la garganta totalmente abierta y relajada como cuando se bosteza.
- Se coloca la punta de la lengua más debajo de la punta de la caña de la manera descrita anteriormente.
- Se cierra la boca.
- Se presiona el aire hacia abajo con la ayuda del diafragma sintiendo que el aire llega al abdomen y expande nuestra espalda.
- Se retira la punta de la lengua de la caña.
- Se produce el sonido.

Valdemar Rodríguez: debemos emitir el aire como cuando empañamos un vidrio con el aliento. (Ejemplo) para aumentar la intensidad del sonido permitimos pasar una mayor cantidad de aire, siempre pensando en el soporte.

Posición del cuerpo al tocar sentado

Cuando tocamos sentados debemos recordar la posición del cuerpo cuando estamos de pie, las piernas separadas, la espalda recta, relajados, sin recostarnos y sentados al borde del asiento. (Ejemplo) (Danzón N° 2 – Arturo Marquez)

Caña

“El jugador más eminente está a merced de su caña y boquilla, y es sólo teniendo una boquilla con una cara correcta y las mejores cañas que uno es capaz de producir esa fina cualidad de tono que todo artista debe buscar.” Traducción libre del autor

(Staats, 1966, pág. 5)

El hecho de elegir una caña es todo un arte; hay que tener en cuenta – en mi opinión – los tres elementos siguientes:

- Son elegidas por el instrumentista según la abertura de la boquilla que el prefiera y se adapte fácilmente, así como su presión al soplar.
- Debe adaptarse a su manera o concepción de tocar el clarinete.
- Debe ser elegida en función del carácter de la partitura a interpretar, de la obra en su conjunto y de la acústica de la sala, considerando que una nota en realidad no es más que un signo que toma su significación en el contexto melódico y armónico que la rodea.

(Vercher, 2017, pág. 189)

Homogenización del sonido

El sonido es sin duda un aspecto muy importante para cualquier intérprete. En el clarinete, como en cualquier otro instrumento es de vital importancia que el sonido sea homogéneo en todos los registros debido a que esto generará la sensación de estabilidad y de dominio del instrumento, además de facilitar otros aspectos como las articulaciones.

Para homogenizar el sonido es importante que se tenga claridad respecto a qué tipo de sonido se busca en el clarinete. Cuando el sonido es agudo y desagradable: es chillón; cuando es

caluroso y afectuoso: cálido; si es áspero, grosero y tosco, falta de suavidad: duro; y si es tétrico, melancólico y triste: sombrío y patético. (Vercher, 2017, pág. 322)

En el caso particular del Concierto KV 622 y una gran parte del repertorio universal académico para clarinete se recomienda buscar un sonido dulce y muy claro, lo más parecido posible a la voz humana, de acuerdo a las cualidades que W. A. Mozart admiraba del clarinete. Es importante mencionar que el sonido puede variar de un compositor a otro y que el intérprete es quien toma la decisión de como adecuar el sonido respecto a las necesidades expresivas de la música.

Para conseguir un sonido homogéneo en el clarinete se deben tener en cuenta los aspectos técnicos descritos anteriormente relacionados con la respiración, la embocadura, la emisión del sonido y la caña, pues un sonido homogéneo es el resultado final de la congruencia de todos los elementos de la técnica que facilitan la interpretación del instrumento.

Dicho esto, se debe saber que hay aspectos fundamentales para desarrollar un buen sonido. Estos aspectos son:

- Manejo del aire: el aire siempre debe ser constante en presión y cantidad.
- Embocadura: siempre debe mantenerse firme y relajada.
- Apoyo: debe ser lo suficientemente constante como para que el sonido tenga un centro.
- Molde en “i”

El intérprete debe utilizar un molde que le permita tocar cómodamente y que le ayude a dirigir el aire hacia el interior del instrumento. Cuando se utiliza la palabra molde, se hace referencia a la posición ideal de la garganta en función del aire. Se sugiere que se utilice una vocal cerrada como la “i” debido a que la posición de la garganta ayudará a que el aire pase hacia el clarinete con más presión, lo que automáticamente equilibraría el sonido del intérprete. También se debe cuidar la posición de la lengua, se sugiere que la parte de atrás de la lengua este lo más arriba posible, cerca de los molares y permanezca allí especialmente en el registro agudo.

Maneras de articular

Se sabe que para una apropiada interpretación se debe hacer un uso meticuloso de las articulaciones escritas por el compositor y aquellas que permiten el desarrollo del discurso musical. Por lo tanto se deben cuidar tantos detalles como sean posibles.

Desde la emisión de cualquier nota se genera una articulación, en el caso de los ataques o primeros sonidos de una obra, o frase, la articulación puede ser de dos tipos según se necesite:

- De aire: En este tipo de articulación la lengua no interviene y la articulación se genera únicamente con el aire, se utiliza con frecuencia en pasajes delicados, expresivos o escritos en dinámica piano. *P.* Sin embargo es necesario que el solista tenga un excelente dominio de este tipo de articulación, debido a que es normal que se generen otro tipo de ruidos antes de que suene la nota, como los armónicos de la nota, la saliva dentro de la boquilla o el paso del aire con poca presión a través de la caña y la boquilla. Así mismo es muy probable que el ataque sea inexacto.
- Con lengua: Para este ataque se pone la lengua sobre la caña, impidiendo el paso del aire y solo cuando el aire esté listo para salir se retira la lengua. Esto genera un sonido preciso. Puede utilizarse para casi cualquier tipo de ataque debido a que diferentes factores como la presión del aire y la fuerza de la lengua influyen en la calidad del sonido que se emitirá, por lo tanto, es un ataque versátil.

Además de los tipos de ataques, se utilizan otros tipos de articulación en el clarinete.

- Ligado: la ligadura es una línea curva de dimensiones variables e indica que hay que ejecutar sin pronunciación cuando abarca notas distintas o que hay que mantener el sonido en las notas repetidas.

Es muy importante, incluso un problema dominarlo en los tres registros y considerar la forma opuesta al staccato. Pronunciar la primera nota es primordial: Delicado y dulcemente para que, manteniendo la columna de aire se produzcan las demás, superando las desigualdades de presión motivadas por los cambios de registro. (Vercher, 2017, pág. 227).

Para una correcta interpretación de las ligaduras, es muy importante que la presión del aire hacia el instrumento siempre sea uniforme y estable, solo de esta forma se podrán ligar todos los intervalos posibles en el clarinete.

- Picado: es una separación simple entre una nota y otra, se hace con la punta de la lengua en la parte inferior de la caña, que está en contacto con el labio inferior. Realizar la articulación en este punto de la caña asegura efectividad, debido a que la lengua impide el paso del aire de una forma muy efectiva, sellando todo el espacio entre la caña y la boquilla, contrario a lo que sucede cuando se articula en la punta de la caña, en la zona más cercana al paladar.
- Staccato: es un tipo de separación donde las notas son más cortas, están representadas por un punto sobre el núcleo o cabeza de la nota. Se ejecuta con la punta de la lengua en la parte de la caña que esté en contacto con el labio inferior y se debe devolver la lengua como diciendo la sílaba “*TUT*”, para ganar tiempo entre una nota y otra.

También es importante hablar de los tipos de acentos que se pueden hacer en el clarinete. Aunque musicalmente existen varios tipos de acentos y se utilizan de acuerdo al criterio del compositor de la obra que se esté interpretando y lo que el discurso musical exija al intérprete, técnicamente los acentos en el clarinete se pueden hacer de dos formas:

- De aire: este tipo de acento se hace enviando una mayor cantidad de aire a la nota que se desea acentuar. Para tocar este tipo de acento se debe tener cuidado con la calidad del sonido, debido a que el aumento de aire para la ejecución de una nota puede descontrolar aspectos como el timbre, la afinación y la consistencia del sonido.
- De lengua: para este tipo de acento se utiliza la lengua con más fuerza de la usual para cualquier otra articulación, se debe cuidar que el sonido no pierda color, timbre y consistencia, debido a que utilizar la lengua de manera muy fuerte puede alterar la presión del paso del aire hacia el instrumento.

El momento y las condiciones para utilizar cada ataque dependen claramente de la música, así como de las indicaciones de la partitura y de la musicalidad del intérprete y el tipo de interpretación que quiera dar.

Timbre o color

El clarinete, como cualquier otro instrumento tiene diferentes posibilidades de timbre o color.

Un buen intérprete conoce su instrumento y las posibilidades que este ofrece, por lo tanto es importante que se estudien los diferentes colores que ofrece el instrumento, no únicamente el color más opaco o el más brillante, pues un buen sonido y un buen color se caracterizan por tener el suficiente brillo y armónicos para sobresalir y resonar. Anteriormente en este apartado se realizó una descripción de los timbres del instrumento.

El timbre o color del instrumento se debe buscar en función de la música que se interpreta, por ejemplo, si se interpreta música popular se debe buscar un timbre un poco más brillante, debido al contexto en el que se desarrollan este tipo de músicas. Sin embargo el timbre del clarinete clásico, utilizado para interpretar a Mozart y a otros compositores como Brahms, Weber y Debussy es un timbre muy condensado, dulce y lleno de armónicos. Es un color muy amplio.

La búsqueda del color es muy personal para cada intérprete, y se basa tanto en la experiencia musical, como en el buen gusto musical, además también se puede apreciar la influencia de la audición de referencias de sonido.

Las referencias de sonido en muchas ocasiones son grabaciones de algunos de los grandes clarinetistas de nuestro tiempo como Martin Fröst o Sabine Meyer. Sin embargo, se pueden encontrar elementos valiosos para la conformación de un color propio en el sonido de un colega o maestro cercano.

El color, siendo una característica del sonido se ve afectado por aspectos como la emisión del aire y la embocadura, es por eso que a medida que se mejore la técnica del instrumento en general se podrá trabajar en mejorar el color.

A pesar de que la búsqueda del color es responsabilidad del intérprete, también intervienen factores como el tipo de boquilla con la que se interpreta el instrumento, que podría ser en ebonita o en vidrio, además de eso, también puede influir la abertura de la boquilla. Adicionalmente, también influye el tipo de abrazadera con la que se toca, debido a que los materiales con lo que están fabricadas influyen en el color del sonido, las abrazaderas pueden ser de cuero o de metal. Además también influye el número de caña con las que se interpreta

el instrumento, un número bajo como 2 ½ ofrece generalmente un sonido brillante, pero un número alto como 3 ½ es más opaco.

Control de tempo

Ser un buen intérprete es un arduo trabajo y exige concentración para el dominio total de todos los aspectos de los que se ha hablado con anterioridad en este apartado, sin embargo, uno de los aspectos más importantes es el control del tempo.

Para el desarrollo de la música a través de la interpretación es importante controlar los tempos, tanto los cambios de velocidad como la estabilidad de los mismos.

Para este aspecto es fundamental estudiar la música con ayuda del metrónomo, pues sólo el estudio a consciencia va generar seguridad en la interpretación de todas las notas, tanto de los pasajes complicados por digitación o articulación, como en los que presentan dificultades de afinación, para estos últimos se recomienda estudiar la afinación del instrumento con el piano.

Es ideal que siempre se inicie el estudio de una obra con el metrónomo y eventualmente este se convierta en un apoyo para el intérprete, después de conseguir tocar con el metrónomo, se puede hacer un uso diferente del control de las notas y el tempo, esto se hace con el fin de mejorar el discurso musical y añadir expresividad. Se pueden hacer inflexiones y rubatos², pero siempre dentro del tempo.

Fraseo

Arte de matizar y de hacer inteligible el discurso musical poniendo de relieve sus divisiones y silencios.

Con el fraseo se trata de dar carácter a cada uno de los elementos constitutivos del período musical poniendo de relieve su peculiar aspecto, orgánico y expresivo.

² (it., “robado”, es decir, “flexible”; tempo rubato, “tiempo flexible”). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea. En la práctica el rubato se logra generalmente de dos maneras. Primero, manteniendo el pulso constante pero introduciendo sutilezas expresivas mediante pequeños cambios en la duración de algunas notas; este método fue muy común desde el siglo XVIII hasta entrado el XIX y al parecer lo usaron Mozart y Chopin. Segundo, haciendo cambios de tiempo de manera simultánea en todas las partes con la incorporación de recursos dinámicos como acelerando y ritardando a discreción del ejecutante; este método se ha asociado con virtuosos del siglo XIX como Liszt. (Latham, 2008, pág. 1308)

En la música vocal, el texto y la respiración del cantante facilitan la ejecución de un buen fraseo. En la música propiamente instrumental el problema se presenta más difícil. Las distancias entre notas ligadas (desde medio tono hasta lo posible en el clarinete) la técnica radica en el aire junto la presión.

En la música los grafismos determinan la forma de pronunciar y control de la respiración, eso facilita la ejecución de un buen fraseo.

(Vercher, 2017, págs. 227-228)

Por lo tanto el fraseo será un factor determinante para la adecuada interpretación de una obra, debido a que a través del fraseo se puede constatar la musicalidad del intérprete. Aunque en las partituras se encuentren indicaciones de dinámicas y articulaciones, a veces el estilo o periodo al que pertenece la pieza que se está interpretando, obliga al intérprete a tocar de cierta forma.

Estilo

Es importante que cuando se inicie el estudio de cualquier obra, el intérprete se interese en el compositor, el periodo histórico musical, el contexto que rodeó la composición de la obra y en algunos casos a quién fue dedicada. Estos factores serán determinantes para que el intérprete comprenda el estilo con el que debe interpretar la música y de esta manera desarrollar el discurso musical de una forma adecuada.

Para una adecuada interpretación dentro del estilo es importante que se tengan claros conceptos de época y nacionalidad, debido a que no resulta igual interpretar música francesa que alemana.

Además de tener claras esas diferencias, puede resultar muy útil conocer aspectos básicos del estilo musical, es decir la forma en la que se interpretan los trinos, los acentos, las articulaciones etc.

Es necesario formar una idea del estilo a través de la experiencia propia, de los elementos brindados en clase por el maestro, así como de la audición de distintas versiones, de diferentes intérpretes de la misma obra.

ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA CLARINETE DE W. A. MOZART

El concierto para clarinete de Mozart es una de las grandes piezas representativas del periodo clásico en música, por lo tanto está compuesta siguiendo los parámetros de la forma sonata.

fig. 2 tomado de (Criollo, 2016) “Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete”



Fig 2.

Inicia con la exposición, que tiene 56 compases, está dividido en seis partes que son presentados por la orquesta en la tonalidad de La mayor. En esta sección se muestran los motivos que va a desarrollar durante el movimiento. A continuación en la Fig. 3 se muestra el motivo principal.

En estos primeros ocho compases se puede observar un material temático muy similar al que presentará el solista más adelante.

fig. 3 tomado de partituras para piano del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de WolfgangAmadeus Mozart, edición Barënreiter.

Allegro

The image shows the piano accompaniment for the first movement of Mozart's Clarinet Concerto, measures 1 through 12. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 1-4) is marked 'Piano' and 'p' (piano). The second system (measures 5-8) is marked 'f' (forte). The third system (measures 9-12) is marked 'p' (piano). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords and melodic fragments in the right hand.

A continuación, Fig. 4, se muestra el motivo principal de la orquesta.

fig. 4 tomado de partituras para piano del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Fig. 5, variación del tema principal.

fig. 5 tomado de partituras para piano del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Finalmente hay una coda del compás 53 al 56. Fig. 6

fig. 6 tomado de partituras para piano del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Exposición: Inicia en el compás 57 con la entrada del solista en la tonalidad de la Mayor. El solista presenta una primera idea temática de ocho compases. (57-64) Fig. 7. Para el inicio del concierto es muy importante articular de forma muy clara y delicada los dos primeros compases de la frase, se recomienda tener especial cuidado con las separaciones entre el sol y el mi, y cuidar las notas que tienen indicada la articulación de staccato. En el compás 59 se

debe cuidar que la nota fa en ambos casos suene sin acento y que el re que aparece a continuación no pierda fuerza, de igual forma se debe respetar el silencio de corchea. En los compases del 61 al 64 se deben cuidar las ligaduras, separando levemente los lugares donde estas terminan.

fig. 7 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



En la frase que se observa en a fig. 8 se recomienda iniciar la redonda del compás 65 en la dinámica *p* y hacer un crescendo hasta el tercer tiempo del compás 66 y después realizar un pequeño disminuyendo en el tercer tiempo del compás 67 para finalmente resolver la frase. Es importante cuidar las separaciones entre cada ligadura.

fig. 8 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



En el compás 69 inicia una nueva frase, se sugiere que se hagan las dos primeras semicorcheas del compás ligadas y las demás separadas, además de un crescendo hacia el fa grave. Para el ataque del si agudo se sugiere que sea muy delicado y que la intención se dirija hacia el do, después de esto se deberá tener especial cuidado con las ligaduras hasta el compás 73, donde se deberían ligar las semicorcheas en grupos de ocho semicorcheas hasta llegar al final de la frase. Fig. 9

fig. 9 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barärenreiter.



En el compás 78 el solista presenta un puente modulante desde la tonalidad de la menor, hasta llegar al inicio de la semicadencia en la tonalidad de mi menor en el compás 94. Fig 10.

En este pasaje el cambio de tonalidad sugiere un cambio de ambiente, por lo que se sugiere tocar con un color diferente, como si fuese más lejano el sonido. Desde la anacrusa del compás 81 se debe iniciar un crescendo hasta el compás 84, en el cual debe hacerse un diminuendo para finalizar la semifrase, a continuación se debe ser muy cuidadoso con la dinámica en la que se inicia la siguiente frase, la cual debe ser exactamente la misma con la que se finalizó. La sección comprendida entre el compás 86 y el compás 94 debe tocarse en crescendo todo el tiempo.

fig. 10 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barärenreiter.



En el compás 94 se puede apreciar el uso del registro grave del instrumento. (semicandencia en mi menor) Fig. 11

fig. 11 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Para interpretar esta sección se recomienda separar todas las notas y en caso de que la velocidad del staccato del intérprete no sea suficiente, se recomienda tocar las semicorcheas ligando dos y separando dos, como diciendo: “tia ta ta, tia ta ta”. En caso de separar las semicorcheas en grupos de dos, se recomienda hacer la separación lo menos evidente posible, es decir, utilizando una articulación de portato.

En el compás 100 aparece el tema B (compases del 100 al 105) en tonalidad de Mi mayor. Fig. 12

fig. 12 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Para esta sección del concierto es importante que se resalte el nuevo tema y el nuevo ambiente que este genera, por lo tanto es importante que todas las corcheas duren exactamente lo mismo, haciéndolas lo más largas posible. En el compás 103 se recomienda articular de la siguiente forma: dos semicorcheas ligadas y dos semicorcheas separadas. Finalmente es importante que en el compás 105 se haga énfasis en la separación de los tresillos, sin embargo no es necesario tocarlos estrictamente cortos, sino por el contrario, se debe usar una articulación un poco más larga, casi una articulación portato³.

³ *portato* (it.). “Llevado”. Tipo de golpe de arco entre *legato* y *staccato*. (Latham, 2008, pág. 1208)

fig. 13 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Para los pasajes que incluyen semicorcheas, como el que se encuentra del compás 107 al 111, se recomienda tocarlas ligadas, apoyando la intención de la frase en los primeros y lo terceros tiempos de cada compás. De igual forma desde el compás 108 debe hacerse un crescendo progresivo hasta el compás 112, allí debe cuidarse el intervalo entre el sol y el re, los cuales deben interpretarse más piano que el resto de la frase y a partir del compás 113 realizar un pequeño crescendo de intención debido a que la música se encuentra en ascenso, en el compás 114 se debe hacer un diminuendo hasta el final de la frase. Fig. 13.

En la anacrusa del compás 116, hasta el compás 127 aparece en la tonalidad de Do# menor el tema B1, en el cual explota las virtudes tímbricas de los registros medio y grave del clarinete. Fig. 14 Para este pasaje se sugiere resaltar las cualidades de los registros del clarinete, por lo tanto la parte media-aguda debe tocarse como si fuera interpretado por una soprano, y la parte grave como si fuese cantada por un bajo. Se recomienda cuidar siempre la claridad y la calidad del sonido.

fig. 14 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



En la anacrusa del compás 124 se debe separar de forma muy delicada utilizando una articulación similar al portato y con un pequeño crescendo hacia el do del compás 124, en este mismo compás se debe repetir la intención de los tresillos tocados anteriormente del compás 123. En el pasaje de las semicorcheas se sugiere apoyarse en los primeros y los terceros tiempos y hacer un leve crescendo para llegar a la cadencia del compás 127. Además es importante realizar un crescendo desde las semicorcheas del compás 125. Fig. 15.

fig. 15 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Primera cadencia versión bärenreiter Fig. 16.

Debido a que una cadencia es un lugar donde el solista está muy expuesto, se recomienda tocarla con un sonido suave y cálido y con un pequeño ritardando hacia el final de la frase.

fig. 16 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barärenreiter.



En el compás 128 aparece el motivo B2 en la tonalidad de Mi mayor, presentado primero por la orquesta y enseguida por el solista en forma de canon. Fig. 17.

fig. 17 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barärenreiter.

Musical notation for Figure 17, showing three staves (clarinet, violin, and bass) in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 128 is marked with a '128' above the staff. A blue box highlights the first two measures of the clarinet part. A red box highlights the first two measures of the violin and bass parts. The violin part starts with a piano (p) dynamic. The bass part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The notation continues with various rhythmic patterns and articulations.

Para este pasaje se sugiere tocar con pequeños acentos el sol y el fa del compás 129 y tener especial cuidado con las articulaciones, al igual que en la primera frase del concierto. En el compás 131 se debe hacer un pequeño acento en las ligaduras sobre las corcheas “mi re re do# re mi” En seguida se inicia el proceso conclusivo de la exposición en la tonalidad de Mi mayor, en la cual el clarinete presenta diversidad de registros a través de escalas, arpeggios, escalas cromáticas y trinos. Fig. 18. Este es uno de los pasajes que más dificultad presenta para el intérprete debido a que tiene frases muy largas que deben interpretarse con una sola respiración. En este lugar hay que destacar las notas del bajo Alberti, esto debe hacerse con un pequeño acento de aire acompañado de una separación con la lengua. A partir del compás 138 deben acentuarse los primeros y los terceros tiempos de cada compás, correspondientes

a las notas más importantes de los acordes, que son: Sol mayor, Do mayor y Sol mayor inversión 6/4. Se recomienda respirar únicamente en los silencios de negra.

En los arpeggios que se encuentran a partir del compás 145 se recomienda tener especial cuidado con las notas de llegada, es decir las notas más agudas de la frase. Deben tocarse con suavidad a pesar de la dificultad del registro, y deben durar lo suficiente como para resonar. A partir del compás 148 es importante hacer un crescendo hasta el compás 150, desde allí se debe hacer un disminuyendo hasta el compás 152, donde nuevamente se debe hacer un crescendo para terminar la frase.

fig. 18 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.

The image displays a musical score for a clarinet part, consisting of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The measures are numbered 134 through 152. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) starting at measure 148, *dim.* (diminuendo) at measure 150, and *tr* (trill) at measure 152. There are also triplets indicated by a '3' below the notes in measures 151 and 152. The notation includes slurs, ties, and various accidentals.

Desarrollo: Inicia en el compás 154 con un tutti de la orquesta presentando el motivo principal que se extiende hasta el compás 171, esta sección comparte las mismas cualidades melódicas expuestas en la exposición. A continuación aparece en el compás 182 el solista, presentando en la tonalidad de Mi mayor, una variación del motivo principal. Fig. 19.

fig. 19 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



A partir del compás 180, hasta el compás 192 donde el clarinete presenta sus virtudes melódicas a través de escalas. Los compases 188 y 189 se encuentran sincopados. Fig. 20.

Para interpretar esta sección se sugiere iniciar en la dinámica *mf* en el compás 180 y en el compás 182 tocar en la dinámica *p*. A partir de compás 184 se recomienda hacer crescendo cada vez que se repite el motivo ritmo-melódico hasta llegar al compás 190 es importante que las negras del compás sean largas y que siempre se mantenga la intención de crescendo debido a que la música va en descenso y el clarinete pierde sonoridad en el registro grave.

fig. 20 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.

A partir del compás 191 al 200 se produce un dialogo entre el clarinete y la orquesta. Fig. 21. El solista será representado por el recuadro azul y la orquesta por el recuadro rojo. En las respuestas del solista se sugiere separar las notas muy levemente con la silaba “da”.

fig. 21 tomado de partituras para piano del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.

The musical score for Figure 21 consists of three staves. The top staff is the Clarinet part, the middle is the Violin part, and the bottom is the Bass part. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 191 to 200. In the first system, the Clarinet part has two blue boxes: one around measures 191-193 and another around measures 199-200. The Violin and Bass parts have two red boxes: one around measures 191-193 and another around measures 199-200. The second system covers measures 195 to 200. In the second system, the Clarinet part has a blue box around measures 195-197. The Violin and Bass parts have two red boxes: one around measures 195-197 and another around measures 199-200. Dynamics include 'f' (forte) in the first system and 'p' (piano) in the second system. There are also triplets and slurs in the Clarinet part.

fig. 22 tomado de partituras para piano del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.

The musical score for Figure 22 consists of three staves. The top staff is the Clarinet part, the middle is the Violin part, and the bottom is the Bass part. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 199 to 200. In the first system, the Clarinet part has a blue box around measures 199-200. The Violin and Bass parts have a red box around measures 199-200. The second system covers measures 199 to 200. In the second system, the Clarinet part has a blue box around measures 199-200. The Violin and Bass parts have a red box around measures 199-200. There are slurs and dynamics in the Clarinet part.

Para la interpretación del arpeggio de Do mayor con séptima menor que se encuentra en el compás 199 se recomienda hacerlo ligado, es importante cuidar especialmente las notas Si bemol, debido a la dificultad de digitación que presentan por el uso de las llaves y la pérdida de sonoridad en el registro de garganta del instrumento (desde el sol3 hasta el sib3), además de tener cuidado con la correcta interpretación de esas notas, es necesario cuidar la afinación y la ligadura de la nota re. Fig. 22

fig. 23 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



En la anacrusa para el compás 201 se muestra de nuevo el tema B visto durante la exposición, esta vez en la tonalidad de Re mayor, este tema se extiende hasta el compás 208 y finaliza con una frase abierta con propósitos modulantes. Fig. 23. Por ser igual a la frase presentada anteriormente se sugiere la misma idea interpretativa. En esta sección la edición de la partitura sugiere que se puede articular de dos formas: ligado o staccato, esta decisión se deja a la libertad del intérprete, sin embargo se sugiere que se utilice el staccato.

Luego de esta frase abierta se genera una inestabilidad armónica hasta el compás 211 donde se llega a la tonalidad de Fa# menor y continua hasta el compás 227 donde se le entrega a un tutti de la orquesta. Para interpretar esta sección se sugiere hacer un crescendo y separar la sincopa en el compás 213. A partir del compás 216 las redondas se deben tocar con un ligero acento y disminuyendo. Desde el compás 220 se debe hacer un crescendo por compás que llegué hasta las negras del compás 223, finalmente en el compás 224 se debe cuidar el staccato y los trinos se deben iniciar desde la nota superior, es decir la, si y do, respectivamente. Fig. 24.

fig. 24 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.

Figure 24 shows a musical score for the clarinet part, measures 206 to 223. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 206 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 210, 213, 219, and 223 are marked with 'cresc.' (crescendo). Measure 213 has a 'V' marking above the staff. Measure 219 has a 'cresc.' marking below the staff. Measure 223 has 'tr' markings above the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El tutti de la orquesta comprende desde el compás 227 hasta el compás 248. Durante esta sección se presentan el motivo y el contramotivo Fig. 25

fig. 25 tomado de partituras para piano del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.

Figure 25 shows a musical score for the piano part, measures 227 to 230. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 227 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 227 has a 'p' marking below the staff. Measure 228 has a 'p' marking below the staff. Measure 229 has a 'p' marking below the staff. Measure 230 has a 'f' marking below the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A red box highlights the piano part in measure 227, and a blue box highlights the piano part in measure 228.

Re-exposición: Inicia en el compás 251. En el recuadro rojo se puede observar la escala ascendente del clarinete en la tonalidad de mi mayor finalizando en un largo sonido (mi 5) por duración de tres compases, dando la presentación al tema a´ (La M) iniciando así la Re-exposición., en el recuadro azul se observa el inicio de la re – exposición. Fig. 26.

fig. 26 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Para la interpretación de la re-exposición se sugiere tocar teniendo en cuenta las sugerencias presentadas anteriormente debido a que las ideas se repiten y las intenciones de la música son las mismas.

En el compás 272 se presenta el tema B´ en la tonalidad de la menor, y en seguida se puede apreciar el uso del registro grave del instrumento. Fig. 27.

fig. 27 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



A partir de la anacrusa para el compás 304, hasta el compás 311 se muestra el tema C' en la tonalidad de fa# menor y tan solo 4 compases después se presenta la segunda cadencia de este movimiento.

Para la cadencia se sugiere interpretarla en un tiempo libre que lentamente vaya hacia un reposo.

En el compás 316 inicia la coda del movimiento que por medio de un canon imitativo entre la orquesta y el solista presenta el tema principal. Fig. 28.

fig. 28 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.

303 Tema C

307

313

318 Coda

Cadencia

Después en el compás 324 hasta el compás 343 el solista presenta arpeggios y escalas que destacan la agilidad del instrumento, para dar paso a la sección final presentada por la orquesta. Fig. 29.

Las ideas interpretativas de esta sección son las mismas que se presentan en la fig. 17.

fig. 29 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barärenreiter.

The image displays a musical score for a clarinet part, consisting of seven staves of music. The first staff begins at measure 324 and features a series of eighth-note patterns. The second staff starts at measure 327 and includes a long slur over several measures. The third staff begins at measure 330 and continues with eighth-note patterns. The fourth staff starts at measure 333 and includes a measure with a whole rest. The fifth staff begins at measure 337 and continues with eighth-note patterns. The sixth staff starts at measure 340 and includes a 'Tutti' marking. The seventh staff begins at measure 344 and continues with eighth-note patterns.

A continuación aparece la orquesta con el motivo principal en tonalidad de La mayor en el compás 343 hasta el final del movimiento. Fig. 30. (Criollo, 2016, págs. 27-32)

Rescatado de https://youtu.be/Q0dZGB_bg (Musicnetmaterials, 2014)

fig. 30 tomado de partituras para clarinete del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter.



Cabe aclarar que la información que contiene este capítulo sobre la interpretación del primer movimiento del concierto para clarinete de W. A. Mozart, es una sugerencia interpretativa desde el punto de vista como estudiante de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional bajo la tutoría del maestro Juan Alejandro Candamil.

Debido a que el concierto KV622 puede interpretarse de muchas maneras, obedeciendo totalmente al criterio musical del intérprete y de lo que quiera expresar con sus ideas musicales (dinámicas, articulaciones o fraseos, dependiendo de lo que para ellos sea apropiado.), la forma en la que se explican cada uno de los fragmentos del primer movimiento del concierto KV622 es la forma en la que el maestro Juan Alejandro Candamil lo explica y la forma en la que tocan sus estudiantes, de la cátedra de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional.

Generalmente el proceso de estudio y montaje del concierto de un estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, bajo la tutoría del maestro Juan Candamil dura un semestre en su etapa inicial. Durante ese semestre se conocen los aspectos básicos de concierto, sin embargo el estudio del concierto KV622 no se detiene en algunos casos, debido a que constantemente el concierto se encuentra como requisito para audicionar a agrupaciones como: la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Filarmónica Joven de Colombia y Orquesta Sinfónica de Colombia.

OTROS ASPECTOS IMPORTANTES PARA LA PREPARACIÓN Y ESTUDIO DE CUALQUIER OBRA

Para la práctica y montaje de la música en general el recurso más utilizado por los músicos es la repetición. Usualmente se utiliza para memorizar y mecanizar cosas como: las posiciones de las secciones más difíciles, respiraciones, ritmos, intervalos, articulaciones, acentos, fraseos etc. El simple hecho de repetir continuamente ideas musicales, compases o frases, convierte el estudio personal de un intérprete en una técnica conductista, del condicionamiento clásico para el aprendizaje.

Sin embargo, pueden utilizarse diferentes formas de repetición para aprovechar al máximo cada una de ellas, por ejemplo: se pueden cambiar los ritmos, las articulaciones, las dinámicas, se pueden tocar solo las primeras notas de cada pulso o solo las notas que tienen algún acento o articulación en particular.

Practicar de estas maneras puede ayudar a mejorar y agilizar la comprensión tanto de la música como de los elementos técnicos que se requieren para interpretar cualquier tipo de obra que se esté practicando. Es decir, de esta forma es más sencillo mecanizar las notas, el movimiento de los dedos con los que se obtienen dichas notas, los lugares en los que es apropiado respirar, las articulaciones, los acentos, los ritmos, la precisión de los ataques y en general la cantidad de detalles en los que desee fijarse el intérprete. Cabe resaltar que los detalles mínimos y meticulosos son lo que pueden diferenciar una interpretación de una alta calidad, de una interpretación de un nivel estandarizado.

Siempre hay que encontrar una manera creativa e inteligente de llevar a cabo el estudio personal, en la que se agilicen los procesos de memorización e interiorización de la música.

Realizar de esa manera la práctica personal será mucho más productivo y se mantendrá a flote la motivación personal, la cual es muy importante para un músico en formación, debido a que la ausencia de la motivación puede provocar momentos de crisis instrumental y personal.

Si se encuentra en un momento de crisis o de ausencia de motivación personal se debe identificar el elemento que es prioridad para mejorar, es decir, la razón por la cual se está sintiendo más desmotivación, y atacar únicamente ese punto, por ejemplo, si se encuentra

una gran desmotivación por no obtener el sonido que se espera o se quiere, se debe enfocar el estudio a mejorar el sonido, realizando ejercicios en los que se estudie con el mismo nivel de concentración con la que se practica un pasaje rápido, la manera en la que se emite el aire, la embocadura, y todos los demás elementos que puedan intervenir en la producción del sonido.

Sin embargo, esto no significa que se deba dejar de lado el repertorio que se está estudiando, por el contrario, hay que encontrar el tiempo y la forma de enfocarse en la solución de los problemas para de manera inmediata aplicarla al repertorio que se esté trabajando, esto ayudara a encontrar la motivación, pues si se practica de la manera adecuada los resultados pueden verse desde la primera sesión de estudio realizado totalmente a consciencia.

De igual manera se pueden y se deben atacar los demás aspectos que puedan estar fallando en la interpretación, si es, por ejemplo, la falta de aire para tocar frases completas, se deben realizar ejercicios de respiración sin el instrumento y con el instrumento. Si el problema es que no suenan todas las notas de un pasaje, se deben realizar rutinas de práctica enfocadas a controlar la velocidad y la precisión de todos los dedos, especialmente si está fallando alguno que deba tocar una llave. Usualmente la práctica de escalas y del pasaje a diferentes velocidades resolverá este inconveniente.

También es necesario diferenciar la importancia entre practicar de forma inteligente y practicar de forma creativa.

Practicar de forma inteligente es atacar de manera eficiente y puntual los pasajes que dificultan el desarrollo de la música, entiendo en primer lugar cual es la dificultad y a partir de eso, encontrar la mejor solución para el problema.

Practicar de forma creativa es estudiar de diferentes formas la música, sin estar seguros de que los ejercicios y las técnicas de estudio sean eficientes para la solución de problemas. Es decir, sin asegurarse de que la práctica será productiva y tendrá buenos resultados.

Además de atacar y solucionar problemas, es importante conocer muy bien el instrumento con el que tocamos, es decir:

- Conocer muy bien su afinación

- Las notas que más resuenan
- Las notas que menos resuenan
- El color que deseamos en cada uno de los registros
- La cantidad de timbre que deseamos en el sonido
- La sensación de un buen sonido
- La vibración
- La cantidad de armónicos que tiene un buen sonido

Para los clarinetistas además de ser absolutamente importante el pleno conocimiento del instrumento, es importante conocer muy bien todos los elementos que se utilizan para tocar este, especialmente la abrazadera, la boquilla y la caña.

Estos tres elementos pueden ser determinantes para todo lo relacionado con la producción del sonido.

Conocer la abrazadera brindará ventajas en cuanto a la flexibilidad del sonido, así mismo es muy importante para la ejecución de ligaduras e intervalos grandes.

Conocer la boquilla principalmente brinda ventajas de afinación y del color del sonido, además dependiendo de la boquilla que utilice el intérprete puede necesitar más o menos aire para tocar.

Conocer la caña con la que se va a interpretar es sumamente importante, es sin duda el elemento que afecta de manera directa la producción del sonido. Elegir una caña equivocada para tocar un concierto importante es un error muy grande y puede afectarnos mucho durante el transcurso del concierto. Pueden ocurrir varios errores comunes al momento de elegir una caña:

- Elegir una caña blanda o poco resistente
- Elegir una caña muy dura o resistente
- Elegir una caña brillante
- Elegir una caña que no vibre
- Elegir una caña nueva

Elegir una caña blanda o poco resistente: Tocar con una caña de estas características afecta principalmente la resistencia y el sonido del intérprete, debido a que la madera obviamente se fatiga más rápido y se pone cada vez más blanda.

Elegir una caña muy dura o resistente: Elegir una caña de estas características es uno de los errores más comunes debido a que usualmente durante el periodo de prueba de las cañas antes de un concierto, elegir una caña que brinde un buen sonido y algo de resistencia es muy llamativo para el intérprete, pues la principal preocupación siempre recae en la limpieza del sonido. Sin embargo, elegir una caña muy dura o resistente generará cansancio en el momento de tocar, debido a que las respiraciones y el uso del aire se ven principalmente afectados porque las cañas de ese tipo son mucho más exigentes con el manejo del aire. Además, los músculos de la cara empleados para la embocadura pueden agotarse mucho más rápido al tener que realizar un esfuerzo más grande

Elegir una caña brillante: Muchas veces se comete este error debido a que el intérprete busca estar cómodo con su sonido y elige tocar con una caña que resuene fácilmente, sin embargo una caña con estas características no es una buena opción debido a que afectará directamente la calidad del sonido y resulta muy difícil de controlar para aspectos como: ataques, articulaciones y ligaduras.

Elegir una caña que no vibre: En muchas ocasiones se elige para un concierto una caña con la que se lleva tocando mucho tiempo, usualmente meses. El problema de elegir este tipo de cañas para un concierto es que debido al desgaste natural de la madera de la caña por el uso constante, la calidad sonora no es la misma y al momento de tocar el concierto u ofrecer un recital, el intérprete puede sentir que el instrumento no logra alcanzar una dinámica forte con facilidad o que durante todo el concierto presentó falta de sonoridad.

Elegir una caña nueva: Este es uno de los errores más graves y más comunes cuando se trata de elegir cañas. Una caña nueva necesita un proceso de adaptación en el cual la madera revela el sonido que tendrá. Mientras las cañas están nuevas es difícil controlarlas debido a que pueden pasar por varios estados en poco tiempo, por ejemplo, una caña que al principio de la prueba es dura o resistente, a los pocos minutos de uso puede convertirse en una caña brillante, después en una caña que no vibre, luego en una caña brillante y finalmente en una

caña blanda o poco resistente. Es por eso que es muy importante tocar las cañas nuevas durante un tiempo prolongado, hasta conocer la forma en la que sonaran en realidad.

Dicho conocimiento de la totalidad de elementos que componen nuestro instrumento nos dará ventaja cuando nos enfrentemos a cualquier tipo de música, nueva o conocida, ya que al conocer de manera precisa la forma en la que funciona nuestro instrumento podremos evitar la pérdida de tiempo mientras estudiamos, es decir, podemos evitar estudiar con posiciones que no son convenientes por la afinación o por la posición de los dedos. Parecen cosas mínimas, pero los buenos intérpretes y las buenas interpretaciones están totalmente sujetas a pequeñas cosas que las diferencian de los demás.

Además de las ventajas para el estudio que ofrece el conocimiento del instrumento, dicho conocimiento brindará seguridad y confianza al momento de realizar un recital o un concierto, pues se tendrá confianza en los resultados que se pueden obtener.

Como se mencionó anteriormente, un conocimiento profundo de nuestro instrumento también es una herramienta para hacer música y es absolutamente necesario entender cómo funciona, por ejemplo, el clarinete en su registro más grave no posee una sonoridad tan rica timbricamente como en el registro agudo, por lo tanto es lógico que las frases y pasajes que se encuentren en descenso hacia el registro grave del instrumento vayan acompañadas de un pequeño crescendo para compensar la falta de sonoridad del instrumento.

De igual manera, se deben conocer a profundidad cada una de las opciones más viables que existen para tocar un pasaje, por ejemplo, si un pasaje por el uso de las llaves y los intervalos que posee conviene más tocarlo con la mano izquierda o con la derecha. En este tipo de situaciones lo que se recomienda usualmente es tocar la mayor cantidad de notas posibles con una sola mano, evitando combinaciones que puedan generar demora y dificultad para la coordinación de los dedos y por lo tanto generando más dificultades de las necesarias para tocar pasajes rápidos.

Así mismo es importante conocer todas las posiciones del registro agudo, porque en ellas encontraremos una herramienta para mejorar el timbre, que por la naturaleza del registro suele ser brillante o latoso.

Aunque la repetición sea un elemento conductista cabe resaltar que la preparación de una obra no consiste únicamente en la repetición de notas e indicaciones musicales contenidas en la partitura. Incluso la preparación de una obra puede empezar en el momento en el que se inicia a tocar nuestro instrumento, es decir, desde que se aprenden aspectos básicos como lo son la respiración y la embocadura, en el caso del clarinete y de los instrumentos de la familia de los vientos en general.

El camino hacia una interpretación de un nivel artístico alto comprende muchas etapas de la vida de un músico y tiene muchos factores que influyen en la forma en la que un instrumentista interpreta. Algunos de los factores que pueden influir son: el tipo de música que escucha y las personas con las que ha tomado clases de instrumento.

Usualmente es importante tener un maestro que guíe el camino y que ofrezca una pauta respecto a los pasos que debe dar un instrumentista para alcanzar un alto nivel musical. Sin embargo grandes músicos han surgido del empirismo como el reconocido clarinetista al cual fueron dedicadas las sonatas de Johannes Brahms, Richard Mühlfeld, quien por su alto nivel musical sorprendió a Brahms.

Adicional a esto, se debe educar el oído y convertirse en una persona exigente consigo misma, pues los resultados musicales dependen totalmente de quien interpreta el instrumento y no de su maestro. Por eso es muy importante que el intérprete no se permita ningún tipo de error, y que siempre sea tan cuidadoso como sea posible, desde los ataques de las primeras notas hasta las notas que finalizan las frases.

Como institución educativa de nivel superior, la Universidad Pedagógica Nacional ofrece a sus estudiantes maestros que pueden guiar el camino de sus estudiantes y así mismo ofrece un programa de estudios en el que un estudiante puede ampliar sus conocimientos y su nivel musical paulatinamente.

Ya que el Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor KV622 es la obra más importante para el clarinete, es necesario saber que llegar al momento indicado de la formación académica de pregrado para tocarla lleva un tiempo diferente en cada estudiante, sin embargo todos los estudiantes sin excepción deberían estudiar algunas obras antes del Concierto

KV622 para que mediante el estudio de obras más pequeñas o sencillas técnicamente se adquieran conocimientos y técnicas que servirán para la interpretación del concierto KV622.

Debido a que el mayor reto del concierto KV622 se encuentra en su alta dificultad interpretativa, es importante que las obras que se estudien antes de este concierto estén principalmente encaminadas a fortalecer y mejorar la musicalidad del intérprete. La musicalidad entendida como la capacidad de entender y exteriorizar mediante su instrumento las ideas musicales de los compositores, desarrollando de la mejor manera posible el discurso musical de la obra que esté estudiando.

En el camino de la mejora de los aspectos interpretativos, inevitablemente se mejorarán todo tipo de aspectos técnicos, abarcando desde la respiración y la postura hasta la precisión de los dedos en pasajes de alta velocidad. Lo ideal es que cada aspecto que se estudie y se mejore se convierta en una herramienta para hacer música y no quede simplemente olvidada al dejar de estudiar y tocar dicha obra.

Todas las obras que se pueden estudiar durante la formación académica de pregrado contienen elementos formativos que son útiles para el enriquecimiento de la técnica y el nivel como instrumentista.

El syllabus de la Universidad Pedagógica Nacional ofrece una ruta de estudios en las que se guía el camino de los estudiantes, a través de distintas sonatas, conciertos, obras para clarinete solo en las que se adquieren elementos característicos para la interpretación de la música en general, no únicamente el Concierto KV622.

Como sugerencia, a partir de mi experiencia como clarinetista, estudiante e intérprete creo que algunas de las obras de las que se pueden adquirir grandes recursos interpretativos antes de tocar el concierto KV622 son:

- Concierto para Clarinete y Orquesta en Eb mayor Op. 36 – Krommer, Franz
- Sonatina para clarinete y piano – Arnold, Malcom
- Solo de Concurso – Rabaud, Henri
- Solo de Concurso – Messenger, André
- Concertino para Clarinete y Orquesta en Eb mayor Op. 26 – Weber, Carl
- Cinco Bagatelas para Clarinete – Finzi, Gerald

- Capricho para clarinete solo – Sutermeister, Heinrich
- Tres Romanzas para oboe y piano – Schumann, Robert
- Sonata en Eb mayor Op. 167 – Saint Saens, Camile
- Concierto para Clarinete y Orquesta N° 1 – Weber Carl
- Piezas de Fantasía Op. 73 – Schumann, Robert
- Homenaje a Manuel de Falla – Kovacs, Bella
- Concierto para clarinete y orquesta N°2 – Weber, Carl
- Concierto N° 1 para Clarinete y Orquesta en C menor – Spohr, Louis
- Arlequín – Cahuza, Luis
- Sonata para Clarinete y piano FP184 – Poulenc, Francis
- Abismo de los pájaros – Messiaen, Olivier
- Sonatas para clarinete y piano Op. 120 – Brahms, Johannes

Sin embargo, en los anexos se encontrará el syllabus de clarinete de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, allí se encontrará más detalladamente la línea que sugiere la Universidad para sus estudiantes.

Respecto a las obras contenidas en el listado y en el Syllabus de la universidad, es importante que durante el estudio y aprendizaje de estas, el estudiante comprenda la razón por la cual es importante esa obra para el clarinetista en formación, es decir, si de esa obra el mayor reto es el fraseo, o son las secciones rápidas, o las articulaciones, o el uso de los registros que hace el compositor. Esos son los aspectos en los que debe fijarse y a los cuales debe dedicarle mayor atención el intérprete cuando estudia una obra y más aún cuando la obra ha sido escogida por él mismo, pues debe comprender de qué forma esa obra puede ayudarlo a seguir su camino como clarinetista.

Respecto al orden en el que se abordan las obras, se debe hacer lo posible por mantener una línea de ascenso de la dificultad técnica e interpretativa de las obras que se tocan durante un semestre u otro. De esta manera se asegura que el nivel de exigencia de las obras siempre sea un reto para el estudiante, lo que a su vez, puede contribuir a mantener la motivación a flote.

Sin embargo, es necesario que se comprenda que unas obras llevan a otras y que se debe hacer lo posible por evitar saltos grandes en cuanto a la dificultad técnica e interpretativa de

las obras, pues esto en vez de significar una mejora en el estudiante puede significar un retroceso, porque se podría pasar por alto procesos importantes en la mejora de todo tipo de aspectos, como los que se han descrito anteriormente. Además de esto, enfrentarse a una obra para la cual no se está preparado puede generar desmotivación y frustración al no poder interpretarla.

Los aspectos que influyen en la preparación y estudio de una obra pueden ir más allá de lo que se puede hacer con el instrumento. También se sugiere que el estudiante se interese por conocer todo cuanto sea posible sobre el compositor y la obra que está interpretando, debido a que tener una idea del contexto en el que se desarrolló la escritura de la música indudablemente le otorga herramientas valiosas para la interpretación y para el concepto de la música.

Para resaltar la importancia del conocimiento del contexto se pueden poner un par de ejemplos muy útiles.

La obra *El abismo de los pájaros*, fue escrita por el compositor francés Olivier Messiaen, quién utilizaba técnicas serialistas en sus composiciones. Solamente a partir de esa frase, se obtiene quizá la pista más valiosa para la interpretación de esa obra y es que, debido a la importancia de cada acento, articulación y ligadura, la obra debe interpretarse de la forma exacta en la que está indicada en la partitura.

Sin embargo hay muchos más datos curiosos que pueden guiar al intérprete en la realización de esta obra, como por ejemplo, que el abismo de los pájaros es un movimiento de una obra más grande titulada *Quartour pour la fin du temps*, en español: Cuarteto para el fin de los tiempos. (Traducción libre del autor). Este cuarteto fue escrito en el año 1940 mientras Messiaen fue prisionero de guerra en un campo de concentración. Rescatado de <http://revistamito.com/los-pajaros-de-olivier-messiaen/>

Dicha información permite al intérprete entender mejor las indicaciones que tiene la partitura, tales como: *lent, expreseif et triste* que traduce: lento, expresivo y triste (Traducción libre del autor) y las emociones que se deben tratar de transmitir a través de la interpretación. Además, contextualiza al intérprete sobre el dolor, la desesperación y la angustia que puede sentir una persona que es víctima de la guerra.

De acuerdo a la breve información anterior, se puede entender que es una pieza que necesita un carácter interpretativo completamente oscuro y depresivo, guiada por las características que envolvieron y motivaron la composición. Ningún intérprete después de conocer la historia de esta obra se atrevería a tocarla con un carácter festivo.

Por otro lado podemos ejemplificar otro contexto con las Sonatas para Clarinete y Piano Op. 120 de Johannes Brahms. Para empezar, se debe saber que Johannes Brahms fue un compositor alemán del periodo musical del romanticismo.

Entre las cualidades de la música del periodo romántico se encuentran: fantástica, idealista y maravillosa, palabras asociadas al romance cuyo significado literario original es el de un cuento o poema medieval que hablaba de personajes o sucesos heroicos y que estaba escrito en alguna de las lenguas romances. Durante el romanticismo la expresión de los sentimientos se tornó más intensa y personal, se traspasaron los límites de lo que se creía convencional y razonable respecto a relaciones tonales. La imaginación tomó caminos nuevos que buscaban recuperar un pasado precioso o un maravilloso futuro. De esta manera la mayoría del arte romántico se veía perseguido por un espíritu de nostalgia y de anhelo tras una realización imposible.

Johannes Brahms, quien estuvo enamorado de Clara Schumann, la virtuosa pianista y esposa del también compositor Robert Schumann, dedicó a Clara la mayor parte de su obra, a pesar de que Clara respetara fielmente su compromiso con Robert. Rescatado de <https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/johannes-brahms-y-los-schumann/> (París, 2015)

A partir de esa corta información se puede intuir que las sonatas de Brahms para clarinete son obras sumamente expresivas y que contienen un valioso material melódico para la expresión y la transmisión de sentimientos a través de la música.

Al analizar las partituras entonces se puede comprender la intensidad del sonido cuando el compositor propone dinámicas como “*poco forte*” o cuando sugiere intenciones de fraseo utilizando la palabra “*dolce*”. Además de comprender la intención musical a partir de las dinámicas, se puede entender hacia donde van las frases, que continuamente son un dialogo

bien estructurado con el piano, quien muchas veces es la voz principal y a quien el clarinete acompaña por medio de arpeggios o notas largas.

Sin embargo, esos no son todos los datos curiosos relacionados con las sonatas para clarinete de Johannes Brahms, por ejemplo, se sabe que fueron dedicadas a Richard Mühlfeld, quien interpretaba el clarinete en la orquesta municipal de Berlín y que Brahms quedó fascinado por su talento y su calidad sonora, tanto así, que escribió las sonatas en un breve tiempo y fueron estrenadas por Richard Mühlfeld en el clarinete y Johannes Brahms en el piano. Rescatado de http://www.clariperu.org/sonata_brahms_estreno.html (Clariperu, s.f.)

Cualquier clarinetista que desee tocar cualquiera de las sonatas de Brahms debe saber que su música es sumamente expresiva y que fueron composiciones inspiradas en los sentimientos más puros de amor y admiración por Clara Schumann, lo que convierte automáticamente la interpretación en algo totalmente sensitivo a través del uso de herramientas para la expresión como los rubatos, el vibrato⁴, los cambios de dinámicas etc.

Es así como cobra importancia el conocimiento de una obra, de su contexto y de su compositor, pues son fuentes seguras de lo que se debe transmitir por medio de la interpretación.

Sin duda alguna la preparación de una obra comprende varios niveles de cognición, lo que convierte la interpretación en un ejercicio riguroso para el cerebro, pues además de dominar todas las cosas de las que se ha hablado anteriormente (Aspectos técnicos, interpretativos y conocimiento del contexto de la obra) también se debe conocer y estudiar la forma musical de la obra que se está interpretando.

Todas las obras musicales están sujetas a una forma. Una de las más comunes es la *forma sonata*, la cual tiene tres grandes partes que son: exposición, desarrollo y reexposición. Comprender en qué lugares inicia una sección y acaba otra le brindará al intérprete un dominio sobre las partes que debe interpretar y la forma en las que lo hace, por ejemplo,

⁴ *vibrato* (it., “vibrado”; del lat. *vibrare*). Tono oscilante que enriquece e intensifica el tono de una voz o un instrumento. Es un recurso técnico característico de instrumentistas de cuerda, de viento y de cantantes. En la actualidad es un recurso común que forma parte esencial de la técnica de un intérprete. (Latham, 2008, pág. 1566)

ayuda a organizar las ideas musicales e interpretativas de acuerdo a detalles mínimos como las articulaciones.

Un excelente ejemplo de la importancia del conocimiento de la forma de una obra en la organización de ideas musicales es el mismo concierto KV622. El primer movimiento está escrito con las características de la forma sonata, por lo tanto un buen intérprete puede beneficiarse y variar la interpretación y las ideas musicales de la exposición y la reexposición para hacer más interesante su versión del concierto. Hacer esto negaría el contexto y daría a entender al público que no tiene un conocimiento total de la obra y que no hay un orden claro para la interpretación.

Por esta razón es muy importante que un estudiante comprenda las fórmulas mediante las cuales fueron compuestas las obras pues además de las ventajas de organización, conocer la forma de la obra otorgará herramientas para la memorización de la música. De esta forma el intérprete tendrá totalmente claras todas las ideas que desea interpretar. El conocimiento de la forma funciona como un mapa y por lo tanto es una herramienta útil para guiar el camino.

Conocer la forma y tener claridad de ella es algo que todos los intérpretes de los más altos niveles artísticos hacen, y no solamente los intérpretes, es una herramienta que se utiliza muy comúnmente en la dirección, debido al extenso ejercicio de memorización que esta práctica musical conlleva y a la responsabilidad que recae en el director de guiar el camino interpretativo que tomará la obra.

Finalmente otro aspecto importante que puede influir en la preparación de una obra es las versiones que escucha un estudiante de la obra que esté preparando.

La imitación siempre ha sido un modo central de aprender a realizar. Los artistas han sido constantemente influenciados a través de una dinámica de imitación, ajuste y rechazo de lo que entendieron que sus maestros estaban haciendo. Antes de grabar, tal imitación, adaptación y rechazo se aplicaron solo a los recuerdos de escuchar a otros actuar. (Bostein, 2019, págs. 1-6)

Gracias a la tecnología y la facilidad que existe para conseguir información, un estudiante tiene acceso a un número considerable de grabaciones de diferentes y reconocidos intérpretes, de la obra que esté estudiando. Obviamente cada versión varía entre un intérprete y otro.

Quizá el aspecto más notorio entre los intérpretes sea la velocidad de los tempos a los que interpretan las obras.

Que un estudiante escuche una versión rápida, y la considere la mejor, lo suficiente como para extraer de ella los elementos que le gustan, puede condicionar de manera definitiva la interpretación del estudiante. Sin duda alguna un factor muy determinante es el tempo, pues es principalmente a través de él, que la interpretación puede ser clara y comprensible para el público o el jurado, en el caso de una audición.

Las grabaciones deben ser irrelevantes. Al emancipar a los artistas intérpretes o ejecutantes de cualquier vínculo con un precedente o adecuación histórica, se puede animar a los artistas intérpretes o ejecutantes a reinventar a su manera el repertorio del pasado. Una posibilidad aún más prometedora es alentar a los artistas a cambiar el equilibrio de su repertorio a nueva música.

Las grabaciones han creado jerarquías falsas y categorías de juicio en términos de interpretación y estilo. Y aunque las grabaciones han elevado, notablemente, los estándares mundiales de competencia técnica en el dominio de instrumentos, entre los artistas pueden haber creado la ilusión de agotamiento interpretativo. Sin embargo, existe una variedad mucho mayor posible en la interpretación y la práctica del desempeño que aquella a la que nos hemos acostumbrado. (Bostein, 2019, págs. 1-6)

Por lo tanto se sugiere que al iniciar la práctica de una nueva obra, este proceso se mantenga alejado de las diferentes grabaciones que puedan existir de esa obra, de esta manera el intérprete puede tener libertad y decidir según su criterio musical y personal de qué formar interpretar y darle significado a las indicaciones que contiene la partitura. Es muy importante que el intérprete sea gestor de sus propias ideas y que estas tengan un fundamento teórico o histórico, según sea el caso.

Realizar este tipo de ejercicios contribuirá a mejorar la interpretación y la musicalidad del intérprete.

RUTA METODOLÓGICA

Planteamiento del problema

El concierto para clarinete y orquesta en La mayor KV622 de W. A. Mozart ha tomado un lugar importante a través historia y entre la comunidad clarinetista alrededor del mundo por su complejidad y belleza. En Colombia el concierto es fragmento obligatorio para las audiciones de algunas de las agrupaciones más importantes del país, como son: la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Filarmónica Joven de Colombia, por lo tanto la comunidad estudiantil dedicada al estudio y la práctica del clarinete debe comprender la importancia de este concierto para ampliar sus posibilidades de conformar parte de las más prestigiosas agrupaciones del país.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son los aspectos técnicos, analíticos y contextuales importantes para abordar la interpretación del primer movimiento del concierto para clarinete y orquesta en La Mayor KV 622 de Wolfgang Amadeus Mozart?

Descripción de la investigación

La investigación tuvo un enfoque cualitativo debido a que, la investigación de tipo cualitativo como la define el autor Hernandez Sampieri, Roberto, es aquel tipo de investigación que: *“Utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación.”* (Sampieri Hernandez, 2010, pág. 7)

“La investigación cualitativa se enfoca a comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto.” (Sampieri Hernandez, 2010, pág. 364)

Una vez comprendido el tipo de enfoque de la investigación, se utilizó la técnica de recolección de datos llamada *observación participante*, descrita por el autor Rubén López Cano en su libro *Metodología de la investigación en música*.

López Cano distingue dos tipos de observación participante: participante observador y observador participante. El autor afirma que el participante observador es aquel que:

“participaba desde antes en la práctica que ahora es sujeto de su investigación.” (Cano, 2014, pág. 112)

Por lo tanto, la investigación realizada sobre los elementos técnicos e interpretativos importantes para la interpretación del concierto para clarinete KV622 de W. A. Mozart, reúne las características descritas por ambos autores. A continuación se realizará una descripción de los pasos que se dieron para llevar a cabo la investigación.

La investigación en su primera fase se centró en el contexto histórico que envuelve al concierto KV 622 para de esta manera entender aspectos importantes para la interpretación.

Como segunda fase de la investigación se realizó una clasificación de los aspectos técnicos analíticos y contextuales importantes para interpretar el concierto para clarinete KV 622, basados en los aspectos que debe desarrollar un estudiante de clarinete de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Además de la clasificación de los motivos importantes para la interpretación del concierto KV 622, se realizó una descripción de cada uno de ellos, exponiendo de manera clara la forma en la que pueden tocarse cada uno de los motivos en el clarinete, posibilitando una fácil aplicación al instrumento. La descripción se realizó a partir de varios autores y de los conceptos de estos del maestro Juan Alejandro Candamil, maestro de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional.

Posteriormente se seleccionó únicamente el primer movimiento, el cual tiene forma sonata y por lo tanto reúne en él las características de la forma concierto, para realizar un análisis musical. Adicionalmente se incluyeron las sugerencias interpretativas. Dichas sugerencias interpretativas son un aporte importante para los estudiantes que se enfrenten a este repertorio y que estén interesados en encontrar una manera eficiente de interpretación.

Finalmente se realizó una investigación sobre todos los demás aspectos técnicos, interpretativos y contextuales que pueden influir en la interpretación de la música, además de la reflexión de elementos que todo clarinetista debe tener en cuenta y que le otorgarán ventajas interpretativas sobre las obras que estudie. Especialmente en este capítulo se trataron los aspectos más comunes y relevantes que pueden contribuir en la formación del intérprete en pro de una adecuada interpretación.

Además de dichos elementos, la investigación abarca sugerencias sobre la trazabilidad que deben seguir las obras durante el programa de pregrado.

La práctica musical durante el proceso de investigación fue de vital importancia, pues fue justamente de la práctica del instrumento que se obtuvo la mayor parte de la información que contiene la investigación.

López Cano habla sobre los tipos de práctica musical en la investigación en música y distingue varios tipos de práctica: informativa, reflexiva experimental y vehicular.

Debido a las características que comprende la forma en la que se realizó la investigación, considero que de acuerdo a López Cano, el uso de la práctica musical fue de tipo informativo.

"La práctica puede informar la investigación cuando nos dice algo de ella que necesitamos saber como dato. ¿Cómo hacemos o dejamos de hacer algo? ¿Cómo podríamos o deberíamos hacer para resolver un problema musical? ¿Cómo suena en la realidad lo planificado? ¿Qué y cómo hacemos cuando hacemos música? En el contexto de la investigación artística, la información que proveen todas las actividades prácticas adquiere el mismo estatus que la información obtenida por medio de fuentes bibliográficas, formatos multimedia, las entrevistas, las encuestas, la observación, etc." (Cano, 2014, pág. 127)

CONCLUSIONES

Establecer las particularidades técnicas e interpretativas del primer movimiento del Concierto para Clarinete y Orquesta KV 622 de W. A. Mozart se convierte para la autora en una guía para la interpretación de cualquier tipo de repertorio, ya sea para clarinete solista o en conjunto orquestal; debido a que la comprensión de los elementos que representan dificultades técnicas e interpretativas en una obra, se convierten en datos sumamente importantes para el intérprete, pues incluso antes de tocarla puede reflexionar sobre la manera más efectiva para realizar el estudio de la obra.

Para la autora, mediante el análisis del concierto KV 622 surgieron herramientas para la comprensión de obras diferentes al concierto KV 622, principalmente del periodo clásico y romántico, sobre todo en cuanto a la forma de la obra y la consecuencia interpretativa que se puede obtener a través del conocimiento de la misma, es decir a la organización del fraseo y de la forma en la que deben presentarse las melodías que se presentan en la exposición, el desarrollo y en la reexposición.

La descripción de los tipos de articulación, acentos y demás aspectos técnicos que se pueden tocar en el clarinete, generó la necesidad de organizar, respetar y cuidar todas las notas que componen una frase musical, así mismo, comprender la manera en la que las articulaciones, las dinámicas y los acentos juegan un papel importante en el desarrollo de la música le llevó a estructurar formas de interpretación lo más fiel posibles a lo escrito en la partitura por el compositor.

La necesidad de organización de las ideas musicales también generó en la autora necesidades de estudio y de comprensión para la resolución de problemas técnicos y musicales, por lo tanto, además de descubrir las maneras más eficientes de estudiar una obra dependiendo de la dificultad que esta presenta, reflexionó acerca de las ocasiones en las que distracción y los malos hábitos técnicos son los principales causantes de la ineficiencia musical, debido a esto, se volvió importante disponer de concentración absoluta para tocar el clarinete.

En la realización de esta monografía fue primordial la experiencia de la autora como intérprete y estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, debido a que reconocer la cantidad de conocimientos que se adquieren a través de ella resulta valioso puesto que generalmente es difícil en el rol de estudiante visibilizar los avances cognitivos y musicales como intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

- Bostein, L. (2019). History and performance practices. *The Musical Quarterly*, 1-6.
- Cano, R. L. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona : Conaculta Fonca.
- Clariperu. (s.f.). *Clariperu*. Obtenido de Clariperu : http://www.clariperu.org/sonata_brahms_estreno.html
- Classic fm. (2018). Obtenido de Classic fm: <https://www.classicfm.com/composers/mozart/music/mozarts-clarinet-concerto-revealed/>
- Criollo, D. R. (2016). “Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete”. *“Concierto de graduación con análisis de obras de música clásica para clarinete”*. Cuenca , Ecuador : Universidad de Cuenca .
- Donald J. Grout, C. V. (s.f.). *Historia de la musica occidental, 2*. Alianza editorial .
- Hadcock, P. (1999). *The Working Clarinetist*. United States of America: Roncorp publications.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Lawson, C. (2014). *Mozart, concierto para clarinete* . Editorial Universidad del Cauca .
- López, C. B. (3 de Marzo de 2019). *Atelier de Celia* . Obtenido de Atelier de Celia : <https://www.atelierdecelia.com/sistema-aleman-vs-sistema-frances-que-diferencias-hay-en-los-accesorios-blog-1-50-168/>
- Magnani, A. (1900). *Método completo para clarinete Vol. 1*. Buenos Aires: Ricordi americana S. A.
- Musicnetmaterials. (8 de Noviembre de 2014). *Youtube* . Obtenido de Mozart. Concierto para Clarinete y Orquesta Kv 622 en La Mayor. I-Allegro. Análisis Musical.: https://www.youtube.com/watch?v=_Q0dZGB__bg
- París, L. Á. (22 de julio de 2015). *Albedo media* . Obtenido de Albedo media : <https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/johannes-brahms-y-los-schumann/>
- Rodríguez, V. (s.f.). *Youtube* . Obtenido de Tele Taller de Clarinete - Parte 5: <https://www.youtube.com/watch?v=RtAWoeLBS-g>
- Sampieri Hernandez, R. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw Hill.
- Sierra, S. (2001). *Guia de iniciación al clarinete*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.

Staats, C. L. (1966). *New imperial method for clarinet* . Christopher Music Company.

Vercher, J. (2017). *El clarinete y su entorno en la historia*. Valencia: Anacrusa S.L.

ANEXOS

Anexo número 1. Partituras del primer movimiento del Concierto para Clarinete y Orquesta en La Mayor KV622 de Wolfgang Amadeus Mozart, edición Barënreiter Kassel Basel.

Anexo número 2. Ruta académica de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Anexo número 3. Sylabus de clarinete de la Universidad Pedagógica Nacional.

Rekonstruierte Bassettklarinetten-Stimme und traditionelle Klarinetten-Stimme
 Reconstructed Basset-clarinet part und traditional Clarinet part

Allegro Wolfgang Amadeus Mozart

Clarinetto di bassetto principale in La/A *p*

Clarinetto principale in La/A *p*

5 *f*

11 *p* *f* *tr*

16

20

23 *p*

28 *f*

34 *p*

39 *tr*

43 *f* *tr*

47 *p*

51

55 *f* Solo *p*

59

64

68

73

78 Solo

83

86

91

96

Detailed description: This page of a musical score contains ten systems of music, numbered 51 through 96. The notation is primarily in treble clef, with the final system (measures 96-99) using a bass clef for the left hand and a treble clef for the right hand. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) at measure 55 and *p* (piano) at measure 57. The word "Solo" is written above the staff at measures 55 and 78. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. Measure numbers are placed at the beginning of each system. The score concludes with a double bar line and a first ending bracket labeled "1" at the end of measure 99.

4

100 Solo

104

108

111

115

120

124

127

132

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate/Suggestion for performance of the fermata:

A short musical phrase in treble clef, one sharp key signature, consisting of a quarter note followed by a fermata symbol over a quarter note.

135 5

137

139

142

144

146

149

151 *Tutti*

206

211

216

223 *Tutti*

229 *f*

235 *f*

241

245 *Solo*

251

258

262

267 *f*

1

2

Detailed description: This page of a musical score contains ten systems of music, each with a measure number at the beginning. The notation is primarily in treble clef. The first system (measures 206-210) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system (measures 211-215) continues this pattern. The third system (measures 216-222) shows a change in texture with more sustained notes. The fourth system (measures 223-228) is marked 'Tutti' and 'f' (forte), featuring a dense texture of sixteenth notes. The fifth system (measures 229-234) is marked 'p' (piano) and 'f', showing a dynamic shift. The sixth system (measures 235-240) continues the 'f' dynamic. The seventh system (measures 241-244) features a more active melodic line. The eighth system (measures 245-250) is marked 'Solo' and features a prominent melodic line. The ninth system (measures 251-257) continues the melodic development. The tenth system (measures 258-267) concludes with a final melodic phrase, marked 'f' and ending with a fermata. There are first and second endings indicated by the numbers '1' and '2' at the end of the piece.

272 Solo

279

284 Solo

289

293

297

300

306

312

316

321

315

*) Vorschlag zur Auszierung 1. Fermate /
Suggestion for the performance of the
fermata:

Musical score for measures 325-356. The score is written in treble and bass clefs. Measure 325 is marked with a *f* dynamic. Measure 342 is marked *Tutti* and *f*. Measure 351 is marked *p*. Measure 356 is marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



LICENCIATURA EN MÚSICA
CICLO DE FUNDAMENTACIÓN

| | ETAPA DE UBICACIÓN | | ETAPA DE APROPIACIÓN | | | TRANSICIÓN | | |
|---------------------------------|---|--|---|---|---|---|---|-----|
| | I SEMESTRE | II SEMESTRE | III SEMESTRE | IV SEMESTRE | V SEMESTRE | VI SEMESTRE | | |
| COMPONENTE ESPECÍFICO MUSICAL | FORMACIÓN TEÓRICO ADITIVA I 6 H 4Cr | FORMACIÓN TEÓRICO ADITIVA II 6 H 4Cr | LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL I 4 H 3Cr | LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL II 4 H 3Cr | LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL III 4 H 3Cr | LENGUAJE Y GRAMÁTICA MUSICAL IV 4 H 3Cr | | |
| | | | ARMONÍA I 2 H 3Cr | ARMONÍA II 2 H 3Cr | ARMONÍA III 2 H 3Cr | ANÁLISIS MUSICAL I 2 H 3Cr | | |
| | TALLER VOCAL INSTRUMENTAL I 2 H 3Cr | TALLER VOCAL INSTRUMENTAL II 2 H 3Cr | CONJUNTO INSTRUMENTAL I 2 H 3Cr | CONJUNTO INSTRUMENTAL II 2 H 3Cr | CONJUNTO INSTRUMENTAL III 2 H 3Cr | CONJUNTO INSTRUMENTAL IV 2 H 3Cr | | |
| | INSTRUMENTO ARMÓNICO I 1 H 1Cr | INSTRUMENTO ARMÓNICO II 1 H 1Cr | INSTRUMENTO ARMÓNICO III 1 H 1Cr | INSTRUMENTO ARMÓNICO IV 1 H 1Cr | INSTRUMENTO ARMÓNICO V 1 H 1Cr | | | |
| | INSTRUMENTO PRINCIPAL I 1 H 3Cr | INSTRUMENTO PRINCIPAL II 1 H 3Cr | INSTRUMENTO PRINCIPAL III 1 H 3Cr | INSTRUMENTO PRINCIPAL IV 1 H 3Cr | INSTRUMENTO PRINCIPAL V 1 H 3Cr | INSTRUMENTO PRINCIPAL VI 1 H 3Cr | | |
| C. FUNDAMENTACIÓN | IDENTIDAD Y ROL DOCENTE I 2 H 3Cr | EDUCACIÓN CULTURA Y SOCIEDAD 2 H 3Cr | DISCURSOS PEDAGÓGICOS Y DE LA EDUCACIÓN 2 H 3Cr | SUJETOS Y CONTEXTOS DE LA EDUCACIÓN 2 H 3Cr | EPISTEMOLOGÍA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA 2 H 3Cr | OBSERVACIÓN DE LA PRÁCTICA 4 H 3Cr | | |
| | C. INTERDISCIPLINAR | MÚSICA Y COTIDIANIDAD I 4 H 3Cr | MÚSICA Y COTIDIANIDAD II 4 H 3Cr | HISTORIA DE LA MÚSICA I 4 H 3Cr | HISTORIA DE LA MÚSICA II 4 H 3Cr | HISTORIA DE LA MÚSICA III 4 H 3Cr | PLANEACIÓN EDUCATIVA Y OBSERVO CURRICULAR 2 H 3Cr | |
| MANEJO CORPORAL I 2 H 3Cr | | MANEJO CORPORAL II 2 H 3Cr | SEMINARIO INTERDISCIPLINAR I 2 H 3Cr | SEMINARIO INTERDISCIPLINAR II 2 H 3Cr | SEMINARIO INTERDISCIPLINAR III 2 H 3Cr | PARADIGMAS METODOLÓGICOS MUSICALES DEL SIGLO XX 2 H 3Cr | | |
| | | INTERLUDIO 1 2 H 3Cr | INTERLUDIO 3 1 H 1Cr | INTERLUDIO 5 1 H 1Cr | INTERLUDIO 7 1 H 1Cr | INTERLUDIO 9 1 H 1Cr | | |
| | | INTERLUDIO 2 1 H 1Cr | INTERLUDIO 4 1 H 1Cr | INTERLUDIO 6 1 H 1Cr | INTERLUDIO 8 1 H 1Cr | INTERLUDIO 10 1 H 1Cr | | |
| | | ELECTIVA CR 3Cr | ELECTIVA CR 3Cr | ELECTIVA CR 3Cr | ELECTIVA CR 3Cr | | | |
| SUMA CRÉDITOS PRINCIPALES | 15 | | 17 | | | 18 | 18 | 104 |
| SUMA CRÉDITOS ELECTIVAS | | | | | | | | 6 |

| LICENCIATURA EN MÚSICA CICLO DE PROFUNDIZACIÓN | | | | | | | | | |
|---|--|---------------|-------------------------------|-----------|-------------------------------|-----------|------------------------|-----------|-----|
| REFLEXIÓN | | | | | SIGNIFICACIÓN | | | | |
| VII SEMESTRE | | VIII SEMESTRE | | | IX SEMESTRE | | X SEMESTRE | | |
| ESPACIOS ACADÉMICOS COMUNES | PRÁCTICA PEDAGÓGICA I | 4H 3Cr | PRÁCTICA PEDAGÓGICA II | 3H 3Cr | PRÁCTICA PEDAGÓGICA III | 3H 3Cr | PRÁCTICA PEDAGÓGICA IV | 4H 4Cr | |
| | TALLER PROYECTO I. | 3H 3Cr | TALLER PROYECTO II. | 3H 3Cr | PROYECTO DE GRADO I | 2H 3Cr | PROYECTO DE GRADO II | 2H 4Cr | |
| | ANÁLISIS MUSICAL II. | 3H 2Cr | | | | | | | |
| | CONJUNTO V | 4H 1Cr | CONJUNTO VI | 4H 1Cr | CONJUNTO VII | 4H 1Cr | | | |
| LÍNEA DE PROFUNDIZACIÓN | CAMPOS RELACIONALES Y ESCENARIOS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL | | | | | | | | |
| | CONTEX. Y ESCEN. DE INICIACIÓN MUSICAL | 3H 3Cr | PEDAG. Y DIDAC. INSTRUMENTAL | 3H 3Cr | CONTEX. Y ESCEN. ALTERNATIVOS | 3H 3Cr | | | |
| | CAMPOS RELACIONALES Y PRÁCTICAS MUSICALES EN CONJUNTO | | | | | | | | |
| LÍNEA DE PROFUNDIZACIÓN | OBSERVACIÓN Y TÉCNICAS DE ENSAYO | 3H 3Cr | REPERTORIOS Y DIRECCIÓN | 3H 3Cr | PRÁCTICA DE MONT. Y DIREC. | 3H 3Cr | | | |
| | OPTATIVAS | | | | | | | | |
| | COMPONENTE PEDAGÓGICO | 2H 2Cr | COMPONENTE PEDAGÓGICO | 2H 2Cr | | | | | |
| | COMPONENTE ESPECÍFICO MUSICAL | 2H 2Cr | COMPONENTE ESPECÍFICO MUSICAL | 2H 2Cr | LIBRE | 2H 2Cr | | | |
| | INSTRUMENTAL I | 1H 2Cr | INSTRUMENTAL II | 1H 2Cr | LIBRE | 1H 2Cr | | | |
| | | | OPT. IDIOMA | 4H 3Cr | OPT. IDIOMA | 4H 3Cr | | | |
| SUMA CREDITOS OBLIGATORIOS | | | | | | | | | 40 |
| OPTATIVAS | | 6 | | 8 | | 6 | | | 20 |
| TOTAL PROFUNDIZACIÓN | | | | | | | | | 60 |
| TOTAL PROYECTO CON ELECTIVAS | | | | | | | | | 170 |
| CONVENCIONES: | | | | | | | | | |
| H | Horas | | | | | | | | |
| Cr | Créditos | | | | | | | | |

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
SYLLABUS

Programa Analítico
Espacios Académicos

| | | |
|---|--------------------|----------------|
| Espacio Académico: Instrumento Principal | Componente: | Código: |
| CLARINETE | Específico musical | 1126593-98 |

Ubicación en la malla curricular:

| Ciclo o fase: | Ambiente de formación: | Semestre: | Núcleo integrador | Intensidad horaria: | | | Créditos |
|-----------------------------|---|-----------|---------------------------|----------------------------------|--|--------------------------------------|----------|
| Fundamentación ubicación | Pedagógico Instrumental Comunitario | 1 | Disciplinar Específico | Presencial: 1 hora semanal | No presencial: 5 horas semanales | tutoría: 2 colectiva semanales | 2 |

Ubicación Conceptual / Justificación (Resumen del documento general del ambiente de formación y particular del espacio con su componente si es requerido)

En la Etapa de ubicación el docente analiza en qué estado instrumental recibe al estudiante y como lo ubica en la carrera con el clarinete como instrumento principal?

- Se realiza un diagnóstico de las habilidades y se traza un plan de trabajo enfocado desde lo pedagógico e instrumental a fin de suplir los objetivos propuestos por la UPN

Que es lo fundamental en la formación musical del licenciado en música de la UPN?

- Propender por una formación integral que lo proyecte ante la sociedad como ejemplo tanto en lo personal como en lo pedagógico
- Formar un profesional probo, que esté en capacidad de impartir los conocimientos adquiridos desde todos los elementos tanto pedagógicos, armónicos, rítmicos, melódicos, analíticos, participativos entre otros...

1. Del componente de formación en función del Núcleo Integrador (enunciarlos):

- A través de los elementos pedagógicos tomar y poner a disposición de su profesión todos los conceptos adquiridos en la UPN

2. Componente específico musical

- Hacer uso de los recursos pedagógicos como un baluarte ejemplar en la enseñanza musical

3. Del Espacio Académico:

- Perfeccionar todos los elementos afines con la carrera de licenciatura en música
- Explorar en los diferentes géneros y culturas musicales

Preguntas Generadoras / Orientadoras

| | | | | | | |
|---|----------------------------------|-------|-----------------------------|-------|---------------|-------|
| <p>1. Del Espacio Académico: Retroalimentación continua en la enseñanza del clarinete</p> <p>2. Del componente: <i>Específico Interdisciplinar: Trabajo con instrumentistas de otras áreas</i></p> | | | | | | |
| <p>Descripción de contenidos / unidades / Rutas de aprendizaje (a propósito de las preguntas generadoras)</p> | | | | | | |
| <p>Calentamiento Estudios y ejercicios técnicos Repertorio Elaboración de estudio técnico, a partir de fragmentos de obras que requieren una práctica específica Encaminar al estudiante a la posibilidad de análisis e incentivar en él la creatividad enfocada a la interpretación.</p> | | | | | | |
| <p>Metodología (tener en cuenta la distribución de horas de trabajo presencial, no presencial y tutorial)</p> | | | | | | |
| <p>Clase personalizada de 60 minutos, enfocada desde el nivel de cada estudiante Rutina de calentamiento Trabajo de Sonido Trabajo de estilos musicales Repaso del trabajo asignado para la clase (escalas, obras) Obras del repertorio propuesto.</p> | | | | | | |
| <p>Evaluación (tener en cuenta los criterios sobre procesos y productos desde lo dispuesto en el trabajo presencial, no presencial y tutorial)</p> | | | | | | |
| <p>La evaluación se divide en varias etapas:</p> <table> <tr> <td>Trabajo realizado en cada clase.</td> <td>(20%)</td> </tr> <tr> <td>Primer Parcial que equivale</td> <td>(30%)</td> </tr> <tr> <td>Parcial Final</td> <td>(50%)</td> </tr> </table> | Trabajo realizado en cada clase. | (20%) | Primer Parcial que equivale | (30%) | Parcial Final | (50%) |
| Trabajo realizado en cada clase. | (20%) | | | | | |
| Primer Parcial que equivale | (30%) | | | | | |
| Parcial Final | (50%) | | | | | |
| <p>Recursos de apoyo (didácticos, infraestructura, tecnológicos)</p> | | | | | | |
| <p>Repertorio de la literatura universal para el clarinete Grabaciones Internet Atriles Instrumento (Clarinete) Piano</p> | | | | | | |

Referencias (Bibliografía / Infografía / Videografía/ webgrafía)

Métodos para clarinete a escoger: (Un estudio para cada clase)

Didier, estudios de escalas e intervalos

Rose, 40 estudios

Kell, 17 estudios stacatto

Obras para clarinete (A escoger según nivel instrumental del estudiante)

Weber, Theme & Variations

Weber, Concertino

Dímler, Concierto para clarinete y Orquesta

Stamitz, Concierto para Clarinete y Orquesta No 3

Finzi, Cinco Bagatelas para Clarinete y Piano

Arnold, Sonaitna para Clarinete y Piano

Kovacs, Homenajes para Clarinete solo (se sugiere Bach)

Sugerencias o Recomendaciones particulares

Se recomienda hacer trabajo organizado para un mejor avance, practicar en conjunto y emprender participación en diferentes ensambles.

Fecha de actualización: Septiembre 5/2019

Docente (s):

Juan Alejandro Candamil Gutierrez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
SYLLABUS

Programa Analítico
Espacios Académicos

| | | |
|---|--------------------|----------------|
| Espacio Académico: Instrumento Principal | Componente: | Código: |
| CLARINETE | Específico musical | 1126593-98 |

Ubicación en la malla curricular:

| Ciclo o fase: | Ambiente de formación: | Semestre: | Núcleo integrador | Intensidad horaria: | | | Créditos |
|-----------------------------|---|-----------|---------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|----------|
| Fundamentación ubicación | Pedagógico Instrumental Comunitario | 2 | Disciplinar Específico | Presencial: 1 hora semanal | No presencial: 5 horas semanales | tutoría: 2 colectiva semanales | 2 |

Ubicación Conceptual / Justificación (Resumen del documento general del ambiente de formación y particular del espacio con su componente si es requerido)

En la Etapa de ubicación como lo recibe el docente al estudiante y lo ubico en la carrera con el Clarinete como instrumento principal?

- Se continua con trabajo planteado en primer semestre en el desarrollo de habilidades y los objetivos propuestos por la UPN

Que es lo fundamental en la formación musical del licenciado en música de la UPN?

- Propender por una formación integral que lo proyecte ante la sociedad como ejemplo tanto en lo personal como en lo pedagógico
- Formar un profesional probo, que esté en capacidad de impartir los conocimientos adquiridos desde todos los elementos tanto pedagógicos, armónicos, rítmicos, melódicos, analíticos, participativos entre otros...

4. Del componente de formación en función del Núcleo Integrador (enunciarlos):
A través de los elementos pedagógicos tomar y poner a disposición de su profesión todos los conceptos adquiridos en la UPN

5. Componente específico musical
Hacer uso de los recursos pedagógicos como un baluarte ejemplar en la enseñanza musical

6. Del Espacio Académico:

- Perfeccionar todos los elementos afines con la carrera de licenciatura en musica
- Explorar en los diferentes géneros y culturas musicales

Preguntas Generadoras / Orientadoras

| | | | | | | |
|--|----------------------------------|-------|-----------------------------|-------|---------------|-------|
| <p>3. Del Espacio Académico: Retroalimentación continua en la enseñanza del clarinete Trabajar el repertorio para que participen en los grupos institucionales</p> <p>4. Del componente: <i>Específico Interdisciplinar: Trabajo con instrumentistas de otras áreas</i></p> | | | | | | |
| <p>Descripción de contenidos / unidades / Rutas de aprendizaje (a propósito de las preguntas generadoras)</p> | | | | | | |
| <p>Calentamiento Estudios y ejercicios técnicos Repertorio Elaboración de estudio técnico, a partir de fragmentos de obras que requieren una práctica específica Encaminar al estudiante a la posibilidad de análisis e incentivar en él la creatividad enfocada a la interpretación</p> | | | | | | |
| <p>Metodología (tener en cuenta la distribución de horas de trabajo presencial, no presencial y tutorial)</p> | | | | | | |
| <p>Clase personalizada de 60 minutos, enfocada desde el nivel del estudiante, Rutina de calentamiento Trabajo de Sonido Trabajo de estilos musicales Repaso del trabajo asignado para la clase (escalas, obras) Obras del repertorio propuesto</p> | | | | | | |
| <p>Evaluación (tener en cuenta los criterios sobre procesos y productos desde lo dispuesto en el trabajo presencial, no presencial y tutorial)</p> | | | | | | |
| <p>La evaluación se divide en varias etapas:</p> <table> <tr> <td>Trabajo realizado en cada clase.</td> <td>(20%)</td> </tr> <tr> <td>Primer Parcial que equivale</td> <td>(30%)</td> </tr> <tr> <td>Parcial Final</td> <td>(50%)</td> </tr> </table> | Trabajo realizado en cada clase. | (20%) | Primer Parcial que equivale | (30%) | Parcial Final | (50%) |
| Trabajo realizado en cada clase. | (20%) | | | | | |
| Primer Parcial que equivale | (30%) | | | | | |
| Parcial Final | (50%) | | | | | |
| <p>Recursos de apoyo (didácticos, infraestructura, tecnológicos)</p> | | | | | | |
| <p>Repertorio de la literatura universal para el clarinete Grabaciones Internet Atriles Instrumento (Clarinete) Piano</p> | | | | | | |
| <p>Referencias (Bibliografía / Infografía / Videografía/ webgrafía)</p> | | | | | | |

Un estudio para cada clase

Didier, estudios de escalas e intervalos

Rose, 40 estudios

Kell, 17 estudios de stacatto

Obras para clarinete (A escoger según nivel instrumental del estudiante)

Stamitz, Concierto para clarine y Orquesta No 10

Krommer, Concierto para Clarinete y Orquesta

Finzi, cinco Bagatelas para Clarinete y Piano

Arnold, Sonatina para Clarinete y Piano

Kovacs, Homenajes para Clarinete solo (Se sugiere Manuel de Falla)

Sugerencias o Recomendaciones particulares

Se recomienda hacer trabajo organizado para un mejor avance, practicar en conjunto y emprender participación en diferentes ensambles.

Fecha de actualización: Septiembre 5/2019

Docente (s):

Juan Alejandro Candamil Gutierrez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
SYLLABUS

Programa Analítico
Espacios Académicos

| | | |
|---|--------------------|----------------|
| Espacio Académico: Instrumento Principal | Componente: | Código: |
| CLARINETE | Específico musical | 1126593-98 |

Ubicación en la malla curricular:

| Ciclo o fase: | Ambiente de formación: | Semestre: | Núcleo integrador | Intensidad horaria: | | | Créditos |
|-----------------------------|---|-----------|---------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|----------|
| Fundamentación ubicación | Pedagógico Instrumental Comunitario | 3 | Disciplinar Específico | Presencial: 1 hora semanal | No presencial: 5 horas semanales | tutoría: 2 colectiva semanales | 2 |

Ubicación Conceptual / Justificación (Resumen del documento general del ambiente de formación y particular del espacio con su componente si es requerido)

En la Etapa de ubicación como recibe el docente al estudiante y como lo ubica en la carrera con el Clarinete como instrumento principal?

- Se continua con trabajo planteado en primer semestre en el desarrollo de habilidades y los objetivos propuestos por la UPN

Que es lo fundamental en la formación musical del licenciado en música de la UPN?

- Propender por una formación integral que lo proyecte ante la sociedad como ejemplo tanto en lo personal como en lo pedagógico
- Formar un profesional probo, que esté en capacidad de impartir los conocimientos adquiridos desde todos los elementos tanto pedagógicos armónicos, rítmicos, melódicos, analíticos, participativos entre otros...
- Ampliación del repertorio tradicional del clarinete

1. Del componente de formación en función del Núcleo Integrador (enunciarlos):

- A través de los elementos pedagógicos tomar y poner a disposición de su profesión todos los conceptos adquiridos en la UPN

2. Componente específico musical

Hacer uso de los recursos pedagógicos como un baluarte ejemplar en la enseñanza musical

3. Del Espacio Académico:

- Perfeccionar todos los elementos afines con la carrera de licenciatura en música
- Explorar en los diferentes géneros y culturas musicales
- Realizar recitales compartidos

Preguntas Generadoras / Orientadoras

1. Del Espacio Académico:

Retroalimentación continua en la enseñanza del clarinete
Trabajar el repertorio para que participen en los grupos institucionales

2. Del componente:

Específico Interdisciplinar: Trabajo con instrumentistas de otras áreas

Descripción de contenidos / unidades / Rutas de aprendizaje (a propósito de las preguntas generadoras)

Estudios y ejercicios técnicos
Repertorio
Elaboración de estudio técnico, a partir de fragmentos de obras que requieren una práctica específica
Encaminar al estudiante a la posibilidad de análisis e incentivar en él la creatividad enfocada a la interpretación

Metodología (tener en cuenta la distribución de horas de trabajo presencial, no presencial y tutorial)

Clase personalizada de 60 minutos, enfocada desde el nivel del estudiante,
Rutina de calentamiento
Trabajo de Sonido
Trabajo de estilos musicales
Repaso del trabajo asignado para la clase (escalas, con intervalos hasta octavas, obras)
Obras del repertorio propuesto

Evaluación (tener en cuenta los criterios sobre procesos y productos desde lo dispuesto en el trabajo presencial, no presencial y tutorial)

La evolución se divide en varias etapas:

| | |
|----------------------------------|-------|
| Trabajo realizado en cada clase. | (20%) |
| Primer Parcial que equivale | (30%) |
| Parcial Final | (50%) |

Recursos de apoyo (didácticos, infraestructura, tecnológicos)

Repertorio de la literatura universal para el clarinete
Grabaciones
Internet
Atriles
Instrumento (Clarinete)
Piano

Referencias (Bibliografía / Infografía / Videografía/ webgrafía)

Un estudio para cada clase:

Didier, estudios de escalas e intervalos
Rose, 40 estudios
Kell, 17 estudios de stacatto

Obras para clarinete (A escoger según nivel instrumental del estudiante)

Krommer, Concierto para Clarinete y Orquesta
Weber, Concierto No 1 para Clarinete y Orquesta
Burgmuller, Dúo para Clarinete y Piano
Schumann, Romanzas
Sutermeister, Capricho para Clarinete solo

Sugerencias o Recomendaciones particulares

Se recomienda hacer trabajo organizado para un mejor avance, practicar en conjunto y emprender participación en diferentes ensambles.

Fecha de actualización: Septiembre 5/2019

Docente (s):

Juan Alejandro Candamil Gutierrez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
SYLLABUS

Programa Analítico
Espacios Académicos

| | | |
|---|--------------------|----------------|
| Espacio Académico: Instrumento Principal | Componente: | Código: |
| CLARINETE | Específico musical | 1126593-98 |

Ubicación en la malla curricular:

| <i>Ciclo o fase:</i> | <i>Ambiente de formación:</i> | <i>Semestre:</i> | <i>Núcleo integrador</i> | <i>Intensidad horaria:</i> | | | <i>Créditos</i> |
|-----------------------------|---|------------------|---------------------------|---|--|---|-----------------|
| Fundamentación ubicación | Pedagógico Instrumental Comunitario | 4 | Disciplinar Específico | <i>Presencial:</i> 1 hora semanal | <i>No presencial:</i> 5 horas semanales | <i>tutoría:</i> 2 colectiva semanales | 2 |

Ubicación Conceptual / Justificación (Resumen del documento general del ambiente de formación y particular del espacio con su componente si es requerido)

En la Etapa de ubicación como recibe el docente al estudiante y como lo ubica en la carrera con el Clarinete como instrumento principal?

- Se continua con trabajo planteado en primer semestre en el desarrollo de habilidades y los objetivos propuestos por la UPN

Que es lo fundamental en la formación musical del licenciado en música de la UPN?

- Propender por una formación integral que lo proyecte ante la sociedad como ejemplo tanto en lo personal como en lo pedagógico
- Formar un profesional probo, que esté en capacidad de impartir los conocimientos adquiridos desde todos los elementos tanto pedagógicos, armónicos, rítmicos, melódicos, analíticos, participativos entre otros...
- Ampliación del repertorio tradicional del clarinete

4. Del componente de formación en función del Núcleo Integrador (enunciarlos):

- A través de los elementos pedagógicos tomar y poner a disposición de su profesión todos los conceptos adquiridos en la UPN

5. Componente específico musical

Hacer uso de los recursos pedagógicos como un baluarte ejemplar en la enseñanza musical

6. Del Espacio Académico:

- *Perfeccionar todos los elementos afines con la carrera de Licenciatura en musical*
- *Explorar en los diferentes géneros y culturas musicales*
- *Realizar recitales compartidos*

Preguntas Generadoras / Orientadoras

2. Del Espacio Académico:

Retroalimentación continua en la enseñanza del clarinete

Trabajar el repertorio para que participen en los grupos institucionales

2. Del componente:

Específico Interdisciplinar: Trabajo con instrumentistas de otras áreas

Descripción de contenidos / unidades / Rutas de aprendizaje (a propósito de las preguntas generadoras)

Calentamiento
Escalas, arpeggios e inversiones
Estudios y ejercicios técnicos
Repertorio
Elaboración de estudio técnico, a partir de fragmentos de obras que requieren una práctica específica
Encaminar al estudiante a la posibilidad de análisis e incentivar en él la creatividad enfocada a la interpretación

Metodología (tener en cuenta la distribución de horas de trabajo presencial, no presencial y tutorial)

Clase personalizada de 60 minutos, enfocada desde el nivel del estudiante,
Rutina de calentamiento
Trabajo de Sonido
Trabajo de estilos musicales
Repaso del trabajo asignado para la clase (escalas, con intervalos hasta octavas, obras)
Obras del repertorio propuesto

Evaluación (tener en cuenta los criterios sobre procesos y productos desde lo dispuesto en el trabajo presencial, no presencial y tutorial)

La evolución se divide en varias etapas:

| | |
|----------------------------------|-------|
| Trabajo realizado en cada clase. | (20%) |
| Primer Parcial que equivale | (30%) |
| Parcial Final | (50%) |

Recursos de apoyo (didácticos, infraestructura, tecnológicos)

Repertorio de la literatura universal para el clarinete
Grabaciones
Internet
Atriles
Instrumento (Clarinete)
Piano

Referencias (Bibliografía / Infografía / Videografía/ webgrafía)

Un estudio para cada clase
Didier, estudios de escalas e intervalos
Rose, 32 estudios

Uno, 40 estudios

Obras para clarinete (A escoger según nivel instrumental del estudiante)

Weber, Concierto No 1 para Clarinete y Orquesta

Saint-Saëns, Sonata para Clarinete con acompañamiento de Piano

Schumann, Tres piezas de Fantasía

Cahusac, Arlequín para Clarinete solo

Sugerencias o Recomendaciones particulares

Se recomienda hacer trabajo organizado para un mejor avance, practicar en conjunto y emprender participación en diferentes ensambles.

Fecha de actualización: Septiembre 5/2019

Docente (s):

Juan Alejandro Candamil Gutierrez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
SYLLABUS

Programa Analítico
Espacios Académicos

| | | |
|---|--------------------|----------------|
| Espacio Académico: Instrumento Principal | Componente: | Código: |
| CLARINETE | Específico musical | 1126593-98 |

Ubicación en la malla curricular:

| Ciclo o fase: | Ambiente de formación: | Semestre: | Núcleo integrador | Intensidad horaria: | | | Créditos |
|-----------------------------|---|-----------|---------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|----------|
| Fundamentación ubicación | Pedagógico Instrumental Comunitario | 5 | Disciplinar Específico | Presencial: 1 hora semanal | No presencial: 5 horas semanales | tutoría: 2 colectiva semanales | 2 |

Ubicación Conceptual / Justificación (Resumen del documento general del ambiente de formación y particular del espacio con su componente si es requerido)

En la Etapa de ubicación como recibe el docente al estudiante y como lo ubica en la carrera, con el Clarinete como instrumento principal?

- Se continua con trabajo planteado en primer semestre en el desarrollo de habilidades y los objetivos propuestos por la UPN

Que es lo fundamental en la formación musical del licenciado en música de la UPN?

- Propender por una formación integral que lo proyecte ante la sociedad como ejemplo tanto en lo personal como en lo pedagógico
- Formar un profesional probo, que esté en capacidad de impartir los conocimientos adquiridos desde todos los elementos tanto pedagógicos, armónicos, rítmicos, melódicos, analíticos, participativos entre otros...
- Ampliación del repertorio tradicional del clarinete

7. Del componente de formación en función del Núcleo Integrador (enunciarlos):

- A través de los elementos pedagógicos tomar y poner a disposición de su profesión todos los conceptos adquiridos en la UPN

8. Componente específico musical

Hacer uso de los recursos pedagógicos como un baluarte ejemplar en la enseñanza musical

9. Del Espacio Académico:

- *Perfeccionar todos los elementos afines con la carrera de licenciatura en música*
- *Explorar en los diferentes géneros y culturas musicales*
- *Realizar recitales completos*

| |
|---|
| Preguntas Generadoras / Orientadoras |
| <p>3. Del Espacio Académico: Retroalimentación continua en la enseñanza del clarinete Trabajar el repertorio para que participen en los grupos institucionales</p> <p>2. Del componente: <i>Específico Interdisciplinar: Trabajo con instrumentistas de otras áreas</i></p> |
| Descripción de contenidos / unidades / Rutas de aprendizaje (a propósito de las preguntas generadoras) |
| <p>Calentamiento Escalas, arpeggios e inversiones Estudios y ejercicios técnicos Repertorio Elaboración de estudio técnico, a partir de fragmentos de obras que requieren una práctica específica Encaminar al estudiante a la posibilidad de análisis e incentivar en él la creatividad enfocada a la interpretación</p> |
| Metodología (tener en cuenta la distribución de horas de trabajo presencial, no presencial y tutorial) |
| <p>Clase personalizada de 60 minutos, enfocada desde el nivel del estudiante, Rutina de calentamiento Trabajo de Sonido Trabajo de estilos musicales Repaso del trabajo asignado para la clase (escalas, con intervalos hasta octavas, obras) Obras del repertorio propuesto</p> |
| Evaluación (tener en cuenta los criterios sobre procesos y productos desde lo dispuesto en el trabajo presencial, no presencial y tutorial) |
| <p>La evolución se divide en varias etapas:</p> <p>Trabajo realizado en cada clase. (20%) Primer Parcial que equivale (30%) Parcial Final (50%)</p> |
| Recursos de apoyo (didácticos, infraestructura, tecnológicos) |
| <p>Repertorio de la literatura universal para el clarinete Grabaciones Internet Atriles Instrumento (Clarinete) Piano</p> |

Referencias (Bibliografía / Infografía / Videografía/ webgrafía)

Un estudio para cada clase

Rose, 32 estudios

Uhl, 40 estudios

Operman, estudios modernos

Obras para clarinete (A escoger según nivel instrumental del estudiante)

Mozart, Concierto para Clarinete y Orquesta

Copland Concierto para Clarinete y Orquesta

Weber, Gran dúo Concertante

Poulenc, Sonata para Clarinete y Piano

Hindemith, Sonata para Clarinete y Piano

Mesiaen, Abismo de los pájaros (Cuarteto para el final de los tiempos)

Sugerencias o Recomendaciones particulares

Se recomienda hacer trabajo organizado para un mejor avance, practicar en conjunto y emprender participación en diferentes ensambles.

Fecha de actualización: Septiembre 5/2019

Docente (s):

Juan Alejandro Candamil Gutierrez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
SYLLABUS

Programa Analítico
Espacios Académicos

| | | |
|---|--------------------|----------------|
| Espacio Académico: Instrumento Principal | Componente: | Código: |
| CLARINETE | Específico musical | 1126593-98 |

Ubicación en la malla curricular:

| Ciclo o fase: | Ambiente de formación: | Semestre: | Núcleo integrador | Intensidad horaria: | | | Créditos |
|-----------------------------|---|-----------|---------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|----------|
| Fundamentación ubicación | Pedagógico Instrumental Comunitario | 6 | Disciplinar Específico | Presencial: 1 hora semanal | No presencial: 5 horas semanales | tutoría: 2 colectiva semanales | 2 |

Ubicación Conceptual / Justificación (Resumen del documento general del ambiente de formación y particular del espacio con su componente si es requerido)

En la Etapa de ubicación como lo recibe el docente al estudiante y como lo ubica en la carrera, con el Clarinete como instrumento principal?

- Se plantea un plan especial de trabajo, ya que su nivel no corresponde a sexto semestre y enfocar al estudiante a desarrollar el proyecto pedagógico propuesto por la UPN

Que es lo fundamental en la formación musical del licenciado en música de la UPN?

- Propender por una formación integral que lo proyecte ante la sociedad como ejemplo tanto en lo personal como en lo pedagógico
- Formar un profesional probo, que esté eicpspcidad de mpartir los conocimientos adquiridos desde todos los elementos tanto pedagógicos, armónicos, rítmicos, melódicos, analíticos, participativos entre otros...
- Ampliación del repertorio tradicional del clarinete desde el ámbito latinoamericano

10. Del componente de formación en función del Núcleo Integrador (enunciarlos):

- A través de los elementos pedagógicos tomar y poner a disposición de su profesión todos los conceptos adquiridos en la UPN

11. Componente específico musical

Hacer uso de los recursos pedagógicos como un baluarte ejemplar en la enseñanza musical

12. Del Espacio Académico:

- *Perfeccionar todos los elementos afines con la carrera de Licenciatura en musica*
- *Explorar en los diferentes géneros y culturas musicales*
- *Realizar recitales completos*

| | | | | | | |
|---|----------------------------------|-------|-----------------------------|-------|---------------|-------|
| Preguntas Generadoras / Orientadoras | | | | | | |
| <p>4. Del Espacio Académico: Retroalimentación continua en la enseñanza del clarinete Trabajar el repertorio para que participen en los grupos institucionales</p> <p>2. Del componente: <i>Específico Interdisciplinar: Trabajo con instrumentistas de otras áreas</i></p> | | | | | | |
| Descripción de contenidos / unidades / Rutas de aprendizaje (a propósito de las preguntas generadoras) | | | | | | |
| <p>Calentamiento Escalas, arpeggios e inversiones Estudios y ejercicios técnicos Repertorio Elaboración de estudio técnico, a partir de fragmentos de obras que requieren una práctica específica Encaminar al estudiante a la posibilidad de análisis e incentivar en él la creatividad enfocada a la interpretación</p> | | | | | | |
| Metodología (tener en cuenta la distribución de horas de trabajo presencial, no presencial y tutorial) | | | | | | |
| <p>Clase personalizada de 60 minutos, enfocada desde el nivel del estudiante, Rutina de calentamiento Trabajo de Sonido Trabajo de estilos musicales Repaso del trabajo asignado para la clase (escalas, con intervalos hasta octavas, obras) Desarrollo de elementos enfocados a la pedagogía del clarinete Obras del repertorio propuesto</p> | | | | | | |
| Evaluación (tener en cuenta los criterios sobre procesos y productos desde lo dispuesto en el trabajo presencial, no presencial y tutorial) | | | | | | |
| <p>La evolución se divide en varias etapas:</p> <table> <tr> <td>Trabajo realizado en cada clase.</td> <td>(20%)</td> </tr> <tr> <td>Primer Parcial que equivale</td> <td>(30%)</td> </tr> <tr> <td>Parcial Final</td> <td>(50%)</td> </tr> </table> | Trabajo realizado en cada clase. | (20%) | Primer Parcial que equivale | (30%) | Parcial Final | (50%) |
| Trabajo realizado en cada clase. | (20%) | | | | | |
| Primer Parcial que equivale | (30%) | | | | | |
| Parcial Final | (50%) | | | | | |
| Recursos de apoyo (didácticos, infraestructura, tecnológicos) | | | | | | |
| <p>Repertorio de la literatura universal para el clarinete Grabaciones Internet Atriles Instrumento (Clarinete) Piano</p> | | | | | | |

| |
|---|
| |
| Referencias (Bibliografía / Infografía / Videografía/ webgrafía) |
| <p>Un estudio para cada clase</p> <p>Didier, estudios de escalas e intervalos Operman, estudios modernos Uhl, 40 estudios</p> <p>Obras para clarinete (A escoger según nivel instrumental del estudiante)</p> <p>Mozart, Concierto para Clarinete y orquesta Copland, Concierto para Clarinete y Orquesta Brahms, Sonata para Clarinete y Piano Op. 120 No 1 y 2 Debussy, Primera rapsodia para Clarinete y Piano Stravinsky, Tres piezas para Clarinete solo</p> |
| Sugerencias o Recomendaciones particulares |
| Se recomienda hacer trabajo organizado para un mejor avance, practicar en conjunto y emprender participación en diferentes ensambles. |
| Fecha de actualización: Septiembre 5/2019 |
| Docente (s): Juan Alejandro Candamil Gutierrez |