

Iniciación al Clarinete con adaptaciones de cinco pasillos de Emilio Murillo

María Fernanda Hernández Muñeton

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá. Colombia

2021

Iniciación al Clarinete con adaptaciones de cinco pasillos de Emilio Murillo

Investigación pedagógica como requisito parcial para obtener el título de Licenciados en
Música

María Fernanda Hernández Muñeton

Asesor

Francisco Javier Rivera Montoya

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá. Colombia

2021

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, agradezco a la Universidad Pedagógica Nacional por brindarme la oportunidad de ser parte de ella y formarme como licenciada en música, así como también a los diferentes maestros que con sus conocimientos y experiencias me ayudaron a seguir adelante día a día.

Agradezco también a mi asesor de tesis el maestro Francisco Javier Rivera Montoya por haberme brindado la oportunidad de recurrir a su capacidad y conocimiento musical, además, por haberme tenido paciencia durante el proceso investigativo de la tesis.

Para finalizar, agradezco a mi familia por su apoyo y entusiasmo en este proceso académico y a mi novio Tomás Pineda Bautista por ser la persona que más me ayudo. Con su cariño y paciencia me brindo apoyo moral aportando un alto porcentaje a mis ganas de seguir en mi carrera profesional.

TABLA DE CONTENIDO

1.	ASPECTOS GENERALES DE INVESTIGACIÓN.....	1
1.1	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	1
1.2	PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	2
1.3	MARCO DE ANTECEDENTES.....	3
1.4	JUSTIFICACIÓN.....	7
1.5	OBJETIVOS.....	8
1.5.1	OBJETIVO GENERAL.....	8
1.5.2	OBJETIVOS ESPECIFICOS	9
2.	MARCO TEORICO	9
2.1	POSTURAS DE ALGUNAS DESCRIPCIONES METODOLOGICAS.....	9
2.2	APRENDIZAJE Y SU RELACIÓN CON LA ENSEÑANZA.....	11
2.3	EL CLARINETE Y SUS COMPONENTES TANTO CONCEPTUALES COMO DIDACTICOS	14
2.4	PASILLO COMO HERRAMIENTA DIDACTICA DE APRENDIZAJE.....	16
3.	DISEÑO METODOLOGICO.....	18
3.1	ENFOQUE CUALITATIVO.....	18
3.2	TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	20
3.3	INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN.....	21
3.4	RUTA METODOLOGICA/PLAN DE ACCIÓN.....	22
3.4.1	ETAPA 1: DISEÑO DE LA PROPUESTA.....	22
3.4.2	ETAPA 2: REALIZACIÓN DE LA CARTILLA JUNTO CON LA VALIDACIÓN DE INTERPRETES CLARINETISTAS.....	22
3.4.3	ETAPA 3: VALORACIÓN DE RESULTADOS E IMPACTO.....	22
4.	DESARROLLO METODOLOGICO.....	22
4.1	CAPITULO 1: ANTECEDENTES HISTORICOS DEL CLARINETE.....	22
4.2	CAPITULO 2:.....	37
4.3	CAPITULO 3:.....	46
5.	CONCLUSIONES.....	83
6.	BIBLIOGRAFÍA	85

INDICE DE TABLAS

Propuestas del proyecto

TABLA 1. Obras principales para chalumeau	25
TABLA 2. obras más importantes para clarinete.....	28
TABLA 3. Herramienta de aprendizaje.....	50
TABLA 4. Ejercicios realizados para la interiorización del primer pasillo	51
TABLA 5. Ejercicios implementados.....	52
TABLA 6. Herramienta técnica	53
TABLA 7. Ejercicios primer pasillo 19-22.....	54
TABLA 8. Herramienta de aprendizaje.....	56
TABLA 9. Ejercicios realizados para la interiorización del segundo pasillo	57
TABLA 10. Ejercicios segundo pasillo 5-9	57
TABLA 11. Ejercicios implementado	58
TABLA 12. Ejercicios segundo pasillo	59
TABLA 13. Ejercicios tercer pasillo, Realización de tres ejercicios para el progreso instrumental.....	61
TABLA 14. Herramienta de aprendizaje, ejercicios realizados para la interiorización del pasillo número tres.....	62
TABLA 15. Ejercicios tercer pasillo, serie de ejercicios para la complementación del desarrollo musical.....	63
TABLA 16. Ejercicios tercer pasillo 14-16	64
TABLA 17. Ejercicios tercer pasillo 17-26	65
TABLA 18. Estrategia de aprendizaje, ejercicios realizados para facilitar la interpretación del cuarto pasillo	72
TABLA 19. Ejercicios cuarto pasillo 14-16	73
TABLA 20. Estrategia pedagógica, ejercicios cuarto pasillo 17-23.....	74
TABLA 21. Ejercicios implementados, Ayuda técnica para la interpretación del quinto pasillo.....	76
TABLA 22. Ejercicios quinto pasillo 6-9, Realizados para mejorar la técnica del instrumento.	77
TABLA 23. Ejercicios quinto pasillo 10-14, Realizados para mejorar la interpretación instrumental.	79

Tabla de Figuras

FIGURA 1. Aulos, instrumento utilizado en el antiguo Egipto	23
FIGURA 2. Tabla de Eisel.....	26
FIGURA 3. Ritmo Pasillo. Tomado de “Montalvo & Perez, 2006”	34
FIGURA 4. Método Klosé. Fuente: Método klosé.....	40
FIGURA 5. Método para clarinete. Romero, Antonio.....	42
FIGURA 6. Aspectos didácticos y curriculares en la enseñanza del clarinete	45
FIGURA 7. Primeros motivos pasillo, Fragmentos sacados de la primera adaptación del pasillo “En el Circulo”.	49
FIGURA 8 Célula Rítmica, Fragmento tomado del primer sistema del pasillo adaptado.....	52
FIGURA 9. Línea melódica, Fragmento tomado de la adaptación del pasillo “En el Circulo”.....	55
FIGURA 10. Partitura para clarinete “En el Circulo”, adaptación por María Fernanda Hernández.....	55
FIGURA 11. Primeros motivos pasillo, Fragmentos sacados de la segunda adaptación del pasillo “En el Circulo”	56
FIGURA 12. Pasillo “Barranquilla”, adaptación por María Fernanda Hernández.	60
FIGURA 13. Primer motivo pasillo, Fragmento sacado de la tercera adaptación del pasillo “Estudio N.3”	61
FIGURA 14. Línea melódica tercer pasillo, Fragmento tomado de la adaptación número tres	62
FIGURA 15. Motivo tercer pasillo, Fragmento tomado del tercer pasillo como ejemplo para la realización de más ejercicios	64
FIGURA 16. Pasillo “Estudio de Pasillo N3”, adaptación por María Fernanda Hernández.	68
FIGURA 17. Motivo cuarto pasillo, Fragmento tomado del cuarto pasillo para la realización de los ejercicios	71
FIGURA 18. Motivo cuarto pasillo, Fragmento tomado para la realización de ejercicios	73
FIGURA 19. Motivo cuarto pasillo, tomado para realizar ejercicios que ayuden abordarlo de una forma más rápida	74
FIGURA 20. Pasillo “A Girardot”, adaptación por María Fernanda Hernández.....	75
FIGURA 21. Primer motivo pasillo, Fragmento sacado de la quinta adaptación del pasillo “El Magdalena”	76
FIGURA 22. Motivo quinto pasillo, fragmento tomado de la quinta adaptación para la realización de ejercicios técnicos...	77
FIGURA 23. Motivo quinto pasillo, tomado para la realización de más ejercicios técnicos	78
FIGURA 24. Pasillo “El Magdalena”, adaptación por María Fernanda Hernández.	80

RESUMEN

Esta investigación hará referencia a la adaptación de cinco pasillos del compositor Emilio Murillo, los cuales se utilizarán como recursos técnicos para la iniciación al clarinete, enfocados al uso de recursos pedagógicos y a mejorar la técnica interpretativa por medio de una serie de ejercicios basados en cada pasillo, aunados a los elementos que permitan rescatar la identidad cultural a través de dichas obras, las cuales se constituyen en muestras autóctonas de la música andina colombiana, permitiendo así preservar el arraigo e identidad cultural desde su primer contacto con el instrumento.

PALABRAS CLAVES

Pedagogía, Pasillo, Música Andina, Clarinete

ABSTRACT

This research will refer to the adaptation of five pasillos by the composer Emilio Murillo, which will be used as technical resources for initiation to the clarinet, focused on the use of pedagogical resources and improving the interpretive technique through a series of exercises based on each pasillo, together with the elements that allow rescuing the cultural identity through said works, which constitute autochthonous samples of Colombian Andean music, thus allowing to preserve the cultural roots and identity from their first contact with the instrument.

KEEP WORD

Pedagogy, pasillo, Andean Music, Clarinet

INTRODUCCIÓN

En el entendido de que el clarinete es un instrumento que ha incursionado en diferentes ritmos de la música tradicional colombiana y en especial en la música de la región andina, el presente trabajo aborda 5 pasillos del compositor Emilio Murillo como herramienta principal para el aprendizaje del clarinete y así, solucionar los aspectos técnicos al mismo tiempo que se busca enfatizar en esta propuesta los diferentes ritmos que se familiarizan con nuestra identidad sonora cultural y por ende permiten aprender de manera más natural. Ya que estas últimas generaciones la gran mayoría de jóvenes están influenciados por músicas y estilos ajenos a nuestra cultura, tales como el Pop, el Rock, el Trap, entre otros.

En los últimos 30 años el clarinete ha incursionado de manera significativa en las bandas sinfónicas siendo el instrumento predominante y más solicitado en el formato, esto se debe a su versatilidad tímbrica y técnica logrando reemplazar los violines del formato orquestal. De ahí la necesidad de ofrecer a través de esta investigación otras alternativas técnicas para el aprendizaje y la enseñanza del instrumento.

En primera instancia, esta investigación aborda los antecedentes históricos del clarinete, haciendo una reseña de cómo surgió y cómo ha sido la evolución de este instrumento a través de la historia, de igual manera como el clarinete ha incursionado en los diferentes formatos musicales y en la música andina colombiana.

Posteriormente, se referencian cuatro autores que tuvieron gran influencia en la iniciación de los clarinetistas, junto con un breve análisis de algunos de sus métodos, dando paso a la presente propuesta pedagógica de iniciación al clarinete teniendo como referentes los pasillos del maestro Emilio Murillo.

Finalmente, se enmarcan las conclusiones y logros obtenidos a raíz de la implementación de los ejercicios técnicos propuestos para la interpretación de los pasillos de Emilio Murillo.

1. ASPECTOS GENERALES DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del Problema

A finales del siglo XX la mayoría de los jóvenes han crecido con una mentalidad permeada por ritmos como Reggaetón, Rock, Heavy Metal, Ska, Trap, Pop, música Urbana, el Rap, entre otros, en detrimento de las músicas tradicionales, que, sin duda, conlleva una pérdida del legado mismo tales como el Pasillo, Bambuco, Guabina, Cumbia, entre otros. Por consiguiente, uno de los papeles del maestro será ayudar a disipar un poco la pérdida del legado y la herencia cultural.

Durante los últimos dos siglos de la historia musical en Colombia, el Pasillo ha logrado su posición como música nacional, pero el gran impulso de buscar la identidad de patria, además, el gran auge de grupos de jóvenes intelectuales a comienzos del siglo XX en los nuevos centros urbanos como Bogotá y Medellín, han desaparecido o se han transformado poco a poco por las músicas nacientes, ajenas a la cultura que invaden cada parte de Colombia.

Las artes, y en especial la música popular son manifestaciones que se convirtieron en representación de la nacionalidad. Se puede tomar como referencia a África y su música Subsahariana, unas piezas tradicionales que suele ser funcional a la naturaleza. Las interpretaciones pueden ser largas y hacer que el público interactúe, esta consiste en diferentes tipos de canciones sobre el trabajo, piezas que acompañan momentos como el nacimiento de una nueva vida, las bodas, la caza, y actividades políticas. También para ahuyentar a los malos espíritus y rendir tributo a los buenos, la muerte y los ancestros. Ninguna de estas formas musicales se interpreta fuera de su contexto y en su mayoría está asociada a un tipo de danza tradicional. Esta cultura posee una riqueza musical donde no se permiten a las nuevas generaciones desligarse de dichas tradiciones.

Lo que manifiesta que en Colombia hay una disminución del valor de lo tradicional desde hace mucho tiempo, por eso, no ha sido extraño que muchos aires musicales, ciertos comportamientos teatrales, fiestas y tradicionales, hayan cambiado e incorporado otras costumbres y lenguajes provenientes de los nuevos agentes o finalmente hayan desaparecido.

Para concluir, es importante que desde el inicio con los estudiantes de clarinete se dé un nuevo aire, un nuevo resurgir a la música colombiana, en este caso a los Pasillos del maestro Emilio Murillo, con el fin de incluir las piezas de compositores colombianos al repertorio universal de los clarinetistas y permitir más estilos para su estudio e interpretación, para ello se implementara un diario de campo en las clases que se dicten con esta metodología.

1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo fortalecer los procesos de iniciación en el clarinete a partir de la adaptación de pasillos del maestro Emilio Murillo?

¿Cómo se articulan los pasillos del compositor Emilio Murillo en el aprendizaje del clarinete? (se hace la claridad que dadas las condiciones generadas por el covid -19, ha sido complicado ubicar la población)

1.3 Marco de Antecedentes

Niebles de la Torre Alcira Patricia, (2017) “La cumbia: Una alternativa en la formación inicial del clarinetista”. Universidad de San Buenaventura Cartagena. Cartagena de indias D. t.

H. y C. Es un trabajo dedicado al estudio de la formación inicial del clarinetista, donde toma la cumbia como punto de partida. La investigadora parte de sus observaciones y experiencias como clarinetista y docente, donde determino el alcance del objetivo general que consistió en proponer la utilización de la Cumbia en el proceso de formación inicial del clarinetista, mediante la creación de un texto alternativo a los manuales tradicionales de enseñanza. Intentando dar respuesta a la pregunta, ¿Cómo abordar pedagógicamente el proceso de formación inicial del clarinete en Cartagena?

Dicho trabajo se expone en cuatro capítulos, el primero parte de la formación instrumental en el clarinete, para ello, hace un recorrido de la formación en todas sus etapas generales del marco educativo para llegar a conocer y entender cómo se desarrollan estos procesos en Cartagena. Como consecuencia, evidencia contenidos enfocados a proporcionar herramientas que faciliten el manejo técnico de un instrumento, llegando a abarcar las dimensiones del ser humano: cognitivo, ético, estético, teórico, practico, entre otros, haciendo un recorrido de la formación musical a través de la historia, desde la prehistoria hasta la modernidad y actualidad.

Así mismo, busca fortalecer la identidad humana con sentido social, autónomo, libre y respetuoso, haciendo reflexiones críticas con el fin de que la investigadora de una mirada a las experiencias vividas como estudiante y posteriormente como docente, fortaleciendo teorías pedagógicas apoyadas por autores como Tezanos, Alberto Martinez, Armando Zambrano, Fernando Vásquez.

En el segundo capítulo “de la técnica instrumental al oficio de enseñar”, muestra una mirada al oficio de enseñar, a la práctica pedagógica, teniendo en cuenta lo que aconteció en la experiencia de la investigadora como estudiante y como docente de clarinete. Lo que conlleva a un análisis de los textos y las formas como se han venido abordando y desarrollando en los procesos de formación instrumental del clarinete.

Para ello, plantea paso a paso el proceso de enseñar el instrumento, sin importar el contexto de los estudiantes, haciendo énfasis en “la búsqueda de las nuevas formas de enseñanza que respondan a las demandas reales y contextualizadas de los alumnos que reclama la re-construcción de la relación entre contenidos disciplinarios, procesos cognitivos y aprendizaje”. Por esa razón, la investigadora busca tratar un reconocimiento en sus estudiantes, sus necesidades, sus gustos y así identificar sus dificultades y la mejor manera de resolverlas.

El tercer capítulo “de lo que heredamos a lo que creamos”, habla sobre el clarinete y la música colombiana especialmente la cumbia, a los más destacados clarinetistas de este instrumento en el país y algunos de los más reconocidos e importantes compositores de la Cumbia Colombiana, inicia mencionando la historia del clarinete su transformación con el paso de tiempo y las partes que lo constituye hasta su llegada a Colombia, donde da en evidencia su papel en la música tradicional y su trayectoria. Así mismo, da a conocer la historia de la Cumbia y los intérpretes más destacados.

Por último, En el cuarto capítulo “Propuesta musical”. Presenta la propuesta musical, un producto que la investigadora muestra de varios años de vivencias e investigación como estudiante de clarinete y docente de este instrumento. Donde aclara, que no es su objetivo en la investigación criticar los textos planteados, las formas de enseñanza con la que tradicionalmente se ha venido realizando la formación inicial del clarinete.

Considerando la metodología de esta investigación que consistió en una sistematización de experiencias, el desarrollo de este trabajo llevó la tarea de reflexionar sobre la práctica pedagógica de la investigadora, lo que permite adoptar otras posturas en cuanto al proceso de enseñanza se refiere, a la utilización de los materiales, a reconocer y entender algunas de las necesidades de sus estudiantes, a involucrar y tratar de dar valor al patrimonio musical y cultural. En conclusión, es un texto de investigación que utiliza la Cumbia en los procesos iniciales de formación instrumental en el clarinete.

Toro Isaza Julián Santiago, (2015) “Revisión y análisis de métodos, libros y cartillas para la enseñanza del clarinete en las primeras etapas de formación”. Universidad EAFIT escuela de humanidades maestría en música. Medellín.

Trabajo dedicado a la investigación de métodos que se implementan en la etapa inicial de los clarinetistas, el objetivo general se basa en revisar diferentes métodos de iniciación en el clarinete para, a partir de un estudio comparativo, establecer similitudes y diferencias que permitan llegar a conclusiones generales acerca del tema. El investigador toma 10 textos de iniciación musical en el clarinete, los cuales se describen de manera sucinta explicando paso a paso la manera en que cada uno de estos propone desarrollar el mencionado proceso de aprendizaje, dando como resultante, una serie de melodías que cumplen con las características propias de la iniciación en el clarinete y que pueden sumarse a las ya existentes en los mencionados métodos, finalmente realiza una tabla de contenidos con cada texto estudiado, donde organiza por notas, figuras, duraciones escalas y arpeggios, intervalos, tempo y articulación. Finalmente, condensa toda la información para tener un fácil acceso a las diferentes personas que deseen utilizar dicha información.

Duarte Bríñez Josue David, (2019) “Enseñemos el oboe a temprana edad, aproximación metodológica para la enseñanza del oboe en niños de 7-12 años de edad”. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.

Un trabajo dirigido al análisis de los elementos que rodean la enseñanza del oboe en niños, utilizando como base a los teóricos Jean Piaget y Edgar Willems, en los que se establece una relación entre las dimensiones humanas y los elementos de la música con el fin de una construcción y aproximación metodológica.

Por consiguiente, el objetivo general de la investigación es un diseño de estrategias didácticas para llegar a una aproximación en la enseñanza del oboe, fundadas en el análisis de los elementos que rodean el aprendizaje, aplicados a niños de 7 a 12 años. El enfoque metodológico que utiliza es cualitativo y la pregunta que plantea es “¿Cómo desarrollar una aproximación metodológica a la enseñanza del oboe a través de herramientas didácticas que permitan explorar las capacidades aptitudinales y actitudinales en niños de 7-12 años de edad?”.

Finalmente, la investigación muestra una reconstrucción del contexto en el que se encuentra permeado la enseñanza del oboe, tales como los aspectos de tipo político, económico cultural y familiar, además, muestra un análisis sobre los métodos que son más utilizados para enseñar el oboe. El autor examino de cerca las dificultades del aprendizaje del oboe en niños entre los 7 - 12 años de edad. Argumenta que existe una evidente ausencia de material adecuado y acorde a las necesidades, que les permita un proceso de aprendizaje agradable y alejado de la frustración.

1.4 JUSTIFICACIÓN

En este trabajo de investigación se quiere demostrar las ventajas del aprendizaje de los estudiantes de iniciación en el clarinete utilizando piezas de Pasillos del compositor Emilio Murillo. Es importante porque cierta cantidad de personas de estas generaciones han olvidado el legado cultural que tiene la música tradicional colombiana como lo son estos ritmos y esto se ha reducido a pequeñas muestras culturales como el Reinado Nacional del Bambuco.

Por consiguiente, se busca rescatar la identidad cultural utilizando piezas de Pasillos que son muestras autóctonas de la música andina. Como ejemplo en el clarinete, había intérpretes reconocidos como Lucho Bermúdez y Alex Acosta, que dejaron en alto el legado popular colombiano, que hoy en día los clarinetistas profesionales los recuerdan con sus interpretaciones del repertorio colombiano.

Sin embargo, cabe recalcar que estudiantes en niveles básicos de interpretación y dominio del instrumento no poseen los conocimientos de músicas tradicionales característicos de Colombia, lo que muestra que la mayoría de las academias, casas de cultura y escuelas inician sus procesos basándose en cartillas y métodos europeos, dejando de lado la música popular, evidenciando de esta forma la pérdida de identidad cultura de los instrumentistas.

Por otra parte, se ven procesos creativos de una generación de compositores e intérpretes que estuvieron estrechamente ligados al repertorio musical popular colombiano. El músico bogotano Emilio Murillo, nacido en 1880, asumió la defensa, divulgación del repertorio y llegó a convertirse en una figura paradigmática de este género de música en la primera mitad del siglo XX. En estas primeras décadas se intensifica su interés hacia el pasillo y el Bambuco, animado por el ambiente cultural, muy proclive a exaltar la identidad nacional. En los pasillos Murillo realiza un despliegue

virtuoso en el piano, sin embargo, su legado musical más conocido se condensa en los Bambucos y Pasillos cantados como lo son el Canoíta, El Trapiche, Fin de semana y Pasillo N. 8, títulos muy sonados hasta los años ochenta.

Por lo tanto, es primordial recuperar este sentido y gusto por las raíces folclóricas de los antepasados, como una muestra viviente que se debe continuar heredando a estas generaciones de Centenials y Milenials, que están sumergidos en música extranjera. Por esta razón en este trabajo de investigación se elabora una metodología de aprendizaje del clarinete, con ritmos típicos del Pasillo del maestro Murillo, para empezar a cautivar y motivar a estos jóvenes en estos ritmos y de esta forma evitar que se pierdan en el olvido, estas joyas invaluable de la cultura andina colombiana, sino que se conviertan en difundidores de este legado.

Finalmente, para lograr este objetivo, la idea de este proyecto es hacer un diseño y aplicación de una metodología en donde las piezas que se abordaran en el proceso de iniciación de los estudiaste de clarinete sean piezas adaptadas de Pasillos del compositor Emilio Murillo. Con el cual se pretende rescatar el legado cultural, para ello, desde su primer contacto con el instrumento se abordará la influencia musical colombiana.

1.5 OBJETIVOS

1.5.1 Objetivo General

Diseñar estrategias para abordar rudimentos técnicos en la iniciación al clarinete, teniendo como referentes la interpretación de cinco pasillos del compositor Emilio Murillo.

1.5.2 Objetivos Específicos

1. Diseñar esquemas rítmicos que permitan interiorizar los pasillos propuestos
2. Elaborar una cartilla como método de aprendizaje de los ejercicios propuestos
3. Validar el proceso de estrategia por parte de dos maestros clarinetistas
4. Centrar las bases conceptuales y prácticas del pasillo colombiano como referencia didáctica

2. MARCO TEÓRICO

A continuación, se relaciona los términos y conceptos más importantes de este proyecto.

2.1 Posturas de algunas descripciones metodológicas

Cuando se habla de metodología se hace referencia al conjunto de métodos que se emplean para diseñar y llevar a cabo una investigación, con el fin de comprobar o discernir una hipótesis planteada, encaminada al abordaje y comprensión del objetivo propuesto, éste trabajo busca desarrollar estrategias pedagógicas utilizando cinco piezas en ritmo de pasillo del maestro Emilio Murillo, por consiguiente, es importante hacer referencia a la postura de algunos autores en cuanto a lo que significa metodología:

Según Hernández (1995). *Metodología de la investigación*, pag 288. Es el medio a través del cual se justifican los métodos, se comprende el proceso de investigación detectando una necesidad y gracias a la búsqueda de conocimientos preliminares realizar una solución en diferentes etapas de aprendizaje. Teniendo en cuenta esta definición, se observa como hace referencia al diseño de una metodología con parámetros específicos para obtener un conocimiento, siendo el resultado de

aplicar conceptualmente y teóricamente la experiencia práctica a un proceso que se desea resolver dando espacio a planteamientos metodológicos cuantitativos y cualitativos.

Así mismo Muñoz (2009) pag 1, dice que “la metodología hace referencia a ¿Cómo enseñar?, es decir cómo conseguir los objetivos educativos previos, normalmente mediante unas actividades de enseñanza y aprendizaje adecuada”. En este caso, la metodología es un camino utilizado por los docentes en la trasmisión de saberes y conocimientos para alcanzar el desarrollo de los objetivos propuestos y también una forma de lograr los fines educativos teniendo en cuenta el contexto escolar y las necesidades de los diferentes alumnos. Sin embargo, se debe tener en cuenta las problemáticas que emergen en algunos centros de enseñanza musical, las cuales son las confusiones que identifica la metodología con los libros de estudio, ejercicios y escalas, llamados comúnmente “métodos”.

En tanto, Álvarez, García y Gil. (1999). *Hacia una caracterización del docente universitario “excelente”*: Una revisión a los aportes de la investigación sobre el desempeño del docente universitario, pag 44. Afirman que el rendimiento de los estudiantes va a la par con la metodología, teniendo en cuenta que las dos influyen directamente con el desarrollo intelectual del individuo. En la misma línea Fernández. (2006). Marco metodológico en el campo, pag 215. Da a resaltar que la metodología de enseñanza tiene una estrecha relación a la hora de lograr mejores resultados, gracias a que utilizando métodos se logra una participación por parte de los alumnos que conlleva a un aprendizaje más estructurado.

Cuando se habla de metodología se tiene en cuenta la estrecha relación entre el docente y el alumno, teniendo presente el contexto donde se realiza dicha acción, Palermo (2005), resalta el aula como un espacio donde fluya la comunicación entre estudiante y maestro, porque este

espacio cobra importancia a la hora de que el individuo se involucre directamente con el aprendizaje.

Según Bisquerra Rafael, (2004) *“Metodología de la investigación educativa”*, pag 29. Facultad de pedagogía de la universidad de Barcelona, los métodos a partir de un orden de procedimientos o etapas han sido la forma pionera de educar a la población estudiantil para obtener un resultado. Lo que conlleva que la metodología busque utilizar reglas y patrones fijos con los cuales los docentes tendrán el rumbo esperado con base a la instrucción dada al estudiante. “Esta metodología si bien ordena la consecución de objetivos, se aparta en muchas ocasiones de la realidad e intereses del educando. Se produce una descontextualización en la enseñanza, dado a que el procedimiento en sí mismo deja de lado el entorno en el cual se desenvuelve el estudiantado y sus necesidades”.

Finalmente, la metodología busca justificar los métodos utilizados para lograr el aprendizaje de un individuo, lográndolo por medio de diferentes etapas asignadas por el docente, teniendo en cuenta que el maestro deberá hacer una búsqueda en cada estudiante para encontrar una necesidad y un objetivo, todo con el fin de lograr el conocimiento individual y colectivo.

2.2 Aprendizaje y su relación con la enseñanza

En términos etimológicos aprendizaje viene de “aprendiz”, que a su vez proviene del latín “aprehendivus”, y también de “apprēhendēre”, estas palabras significan aprender, y al mismo tiempo connota proximidad y dirección, constituyéndose en un valor significativo para este trabajo, el cual manejará el término “aprendizaje” por ser el proceso en el cual el humano es capaz de modificar sus habilidades motoras, destrezas, conocimientos o conductas como base de unas etapas directas en el estudio, la observación, la imitación, el razonamiento y la

instrucción, todo con el fin de procesar de forma experiencial y lograr adaptarlo para futuras ocasiones a la hora de aprender.

Según Cálzis (2011). *Metodologías activas y aprendizaje por descubrimiento*, pag 2. El aprendizaje es un proceso de obtener conocimientos, destrezas, actitudes o valores que se manifiestan a través del estudio de la práctica, instrucción, enseñanza y experiencia. Dichas etapas generan un cambio constante, capaz de ser cuantificable y detallado en el comportamiento de un sujeto, logrando según algunas teorías, que el individuo formule una definición intelectual nueva o que sea capaz de revisar un conocimiento previo. Además, la persona logra construir nuevos conocimientos a partir de los saberes que ha adquirido de manera previa, ya sea por descubrimiento o por un proceso receptivo.

Es así como, el término aprendizaje puede desligar otros conceptos más específicos, según Shuell (1986). *Teorías del aprendizaje, 2ª de México, Prentice-Hall Hispanoamericana*, p.2. La disposición de los estudiantes y su participación activa en los procesos de educación/formación pueden abarcar cinco percepciones:

- **EL APRENDIZAJE AUTORREGULADO:** en el que consiste la autonomía del propio estudiante, logrando desarrollar actividades para que estas sean evaluadas en miras a conseguir una retroalimentación.
- **EL APRENDIZAJE CONSTRUCTIVO:** muestra una construcción personal gracias a la interpretación de las experiencias y las percepciones adquiridas según sus conocimientos y opiniones.
- **EL APRENDIZAJE SITUADO:** se logra teniendo en cuenta si el contexto puede ofrecer o reflejar oportunidades de aplicar conocimientos adquiridos.

- **EL APRENDIZAJE SOCIAL:** plantea un proceso logrando conocimientos gracias a las interacciones sociales donde se evita el exclusivismo individual
- **EL APRENDIZAJE ACTIVO:** traza una forma de aprendizaje individual, donde la persona será capaz de obtener conocimientos sin interacciones sociales.

En tanto, dichas percepciones tendrán siempre un mismo fin, que el individuo logre adquirir nuevos conocimientos con etapas y procesos diferentes, en el caso de esta investigación será mediante la instrucción, la observación y la transformación, establecida en un mismo contexto y enfatizando el desarrollo personal del individuo.

Sin embargo, según Raffino (2019). "*Aprendizaje*". Existen bastantes teorías sobre el aprendizaje ya que es un campo de estudio en continuo desarrollo, como las teorías conductistas, basadas en la consideración del estímulo y la reacción como bases del aprendizaje. Un estímulo negativo desestimará una conducta, mientras que uno positivo la reforzará. Las teorías cognitivas, tienen un énfasis en el rol mucho más activo de quien aprende, ya que emplea en ello sus esquemas mentales y, por último, las teorías del procesamiento de información, que ofrece una explicación sobre los procesos internos del aprendizaje basado en la interconexión y la idea de redes. Desde luego existen más teorías, pero las nombradas anteriormente son algunas de las principales y más conocidas.

Finalizando este apartado, se entiende por aprendizaje la acción y efecto de aprender, conllevando a una asimilación de información mediante el cual se adquieren nuevos conocimientos, técnicas o habilidades, en el caso de esta investigación, el aprendizaje brindara los procesos de adquirir, procesar, entender y aplicar una información basado en la enseñanza del clarinete por medio de piezas de Pasillos adaptadas del compositor Emilio Murillo.

2.3 El Clarinete y sus componentes tanto conceptuales como didácticos

Para este trabajo el clarinete será una de las herramientas más importantes, ya que a través de él se implementarán los diferentes ejercicios propuestos, en tanto, es importante entender sus principales características:

Para ello, una de las perspectivas la da Porto (2018), donde menciona que, para poder conocer el trasfondo del clarinete, se hace necesario en primer lugar conocer el origen etimológico. En este caso, se puede exponer que deriva del francés “clarinette” o “clarine”, siendo un instrumento musical de viento. Una palabra que, a su vez, procede del latín “Claus”, donde se utiliza para mencionar los sonidos agudos y perfectamente perceptibles. Por consiguiente, el instrumento de viento, dispone de diversas piezas como una boquilla, una lengüeta hecha de caña y unos tubos que poseen agujeros donde pueden obstruirse con llaves o con los dedos.

Según Fiestas (2018) *Características Mecánicas y acústicas del clarinete Rossi*, pag 5. El clarinete desde su construcción por Chistoph Denner en 1690 fue evolucionando en su forma, mecanismo y material de fabricación donde la producción de dicho instrumento era por pedidos a destacados artesanos, lo que hacía que cada clarinete fuera único. Para llegar a interpretar esa herramienta es necesario un esfuerzo físico-mental y gran disciplina, lo que conlleva a mantener una postura determinada para tocar el instrumento con la repetición de ciertos movimientos musculares, lo que lograra en un futuro una técnica suficiente para lograr la mejor interpretación de piezas musicales.

Otra perspectiva la da Hümmeigen (1996) *o clarinete-uma introducao a analise física do instrumento*, pag 7. Donde menciona que la Física y las Matemáticas son los elementos que proporcionan los mecanismos necesarios para comprender y explicar el funcionamiento de los instrumentos. En este caso, refiriéndose al clarinete, los cuales desarrollan dichas cualidades cuando ya tienen un recorrido histórico desde su forma más primitiva, dando a la ciencia una forma de colaborar más intensa y efectiva en el desarrollo y mejora de los instrumentos existentes, así como el desarrollo de nuevos. Dando como resultado el tratamiento de problemas simples, tales como los modos de vibración de la columna de aire confinados en tubos cilíndricos.

En el artículo, *“El Clarinete, un instrumento muy versátil”*, destacan el hecho de que el clarinete debido a su gran versatilidad y a su facilidad de aprendizaje, en comparación con otros instrumentos de viento como la trompeta o el trombón, llega a ser un instrumento con una capacidad de expresión mayor, llegando a ser protagonista en ciertos géneros musicales como el jazz. “El clarinete es sinónimo de romanticismo, destreza, comunicación y expresión con él podrás pasar de los sonidos más suaves y relajantes a los más fuertes y agresivos, haciendo uso de las notas más graves y agudas para reflejar toda la pasión y el sentimiento que llevas dentro”. Dando en evidencia que el instrumento posee una gran disposición técnica e interpretativa que lo conduce a ser una herramienta para más de un género musical con diferentes técnicas para innovar en los sonidos.

En la actualidad existen dos sistemas o escuelas principales del clarinete:

- El sistema francés, conocido como Boehm: fue creado por Theobald Boehm entre 1831 y 1847, se diferencia principalmente por el diseño y ubicación de las llaves, de igual forma

en las proporciones externas e internas que cumplen con la función sonora de cada sistema logrando un timbre más claro. Más tarde, en el año 1839, el clarinetista y compositor francés Hyacinte Klosé, realizó una serie de cambios y mejoras en el clarinete, tales como: la introducción de anillos móviles y sistema de digitación, haciendo que el clarinete pasara a tener 17 llaves, tal como lo conocemos en la actualidad.

- El sistema alemán o Oehler: fue creado por Oskar Oehler entre 1858-1936 se puede considerar que el sistema de digitación alemana que se conoce en la actualidad es una evolución del sistema Albert de sistema simple, donde se incorpora nuevas llaves, como la llave patentada para obtener el Do#, una llave lateral para obtener el Sib, tres anillos en el cuerpo superior y una llave asociada al Fa de horca para resonancia o ventilación y se caracteriza por un timbre más oscuro.

Finalmente, se comprende que el clarinete es una creación que se logró gracias a una manifestación expresiva del arte, demostrando su utilidad en diversos géneros musicales, logrando una construcción más eficiente al pasar el tiempo, demostrando una versatilidad y una gran amplitud sonora que conlleva a una interpretación majestuosa.

2.4 Pasillo como herramienta didáctica de aprendizaje

Cuando se habla del término “Pasillo” se hace referencia a un género musical urbano que se deriva del vals europeo, este estilo musical es en esencia un poema de amor que se musicaliza y consta por el acompañamiento de guitarras y requinto, sin embargo, hoy en día también son populares los formatos para piano, bandas militares, estudiantinas y orquestas.

En Colombia el pasillo es un ritmo que se encuentra en casi todas las zonas geográficas del país, con gran autenticidad folclórica en cada una de ellas, lo cual se logra evidenciar en el uso

de su propia organología, sus figuras e innovadores estilos. Según Arévalo (2012). *El ritmo del pasillo colombiano: un factor musical para el desarrollo de procesos de generalización*, pag 23. “Apareció en Colombia por los años de la colonia hacia 1800, cuando la nueva sociedad burguesa semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, buscaron la creación de un tipo de danza más acorde al ambiente cortesano”.

Como consecuencia logra convertirse en el ritmo de moda en los años de transición del XIX al XX para los compositores colombianos; siendo el más solicitado por los jóvenes y el más escuchado en las tertulias santafereñas a estilo de “Rondinella”, “La gata golosa”, “Patadilo”, entre otras. Etimológicamente hablando la palabra “pasillo” hace referencia al diminutivo “paso” que indica el tamaño del paso con el cual se baila esta danza, teniendo en cuenta una longitud de paso y paso entre 25 a 30 centímetros.

Lo que conlleva a la división de dos grandes pasillos: el pasillo fiestero y el pasillo romántico. El primero es el más característico en las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, es un género netamente instrumental donde se maneja los tiempos rápidos y el carácter o el ambiente animado y jocoso. El segundo se caracteriza por los cantos románticos, las desilusiones, los recuerdos y el luto; es el típico género que se utiliza para realizar las serenatas y las reuniones sociales además que posee una gran influencia del Bambuco.

Finalmente se consideró el pasillo colombiano como el género preferido por ambas clases sociales, Según Salguero (2016). *Rasgos y diferencias estilísticas e interpretativas del pasillo colombiano en el piano*, pag 9, “Logro derrocar el tradicional Bambuco el cual se consideraba como el género predilecto y el estilo más utilizado para animar eventos sociales de diversos tipos”.

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque Cualitativo

Para este trabajo de investigación se escogió el enfoque cualitativo por ser el más apropiado, teniendo en cuenta la relación estrecha entre el investigador y los individuos que serán parte del proyecto, dando la posibilidad de transformar los conocimientos preliminares basándose en una serie de etapas con el fin de desarrollar un mismo objetivo.

Por consiguiente, en el artículo publicado en *McGraw-Hill. Cuarta edición.* (2006), Se afirma que el enfoque cualitativo es un proceso que estudia de forma general hasta llegar a lo particular del objetivo planteado en la investigación, tomando como punto de partida la realidad y su contexto. En este proyecto se desarrolla una estrecha relación entre los colaboradores y la investigación ya que comparten experiencias y pensamientos a través de un diario de campo. Lo que conlleva a una observación naturalista donde consecuentemente los conocimientos preliminares se deberán considerar para superar y transformarlas con nuevas informaciones.

Consecuentemente Krause (1995). *La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos*, pag 27. Afirma que la metodología Cualitativa son una serie de etapas que ayudan a una construcción de conocimientos con base a los conceptos preliminares. El objeto de estudio se evalúa desde todos los ángulos posibles tanto en términos descriptivos como analíticos. Ha de mantener la habilidad de mantener una distancia metódica mientras, al mismo tiempo, utiliza la experiencia pasada y el conocimiento teórico para descifrar lo que está viendo. Es importante

la estructuración de una serie de etapas facilitadoras para conseguir una solución o una transformación al objetivo que se tenga para la investigación.

Según Bonilla y Rodríguez (1997). *Investigación cualitativa, como propuesta metodológica para el abordaje de investigaciones de terapia ocupacional en comunidad*, pag 2. La investigación cualitativa se interesa, además, por captar la realidad social “a través de los ojos” de la gente que está siendo estudiada, es decir, a partir de la percepción que tiene el sujeto de su propio contexto. Como consecuencia el investigador debe inducir el objetivo que se estudia a partir de la percepción y la interpretación de los individuos que hacen parte de ese proyecto. En últimas, la metodología cualitativa busca conceptualizar la realidad y su contexto a partir de los saberes y los comportamientos de los individuos que están siendo parte del trabajo.

Como exponen los anteriores autores en esta investigación se tomará a los estudiantes de iniciación de clarinete de la casa de la cultura de chía donde a través de aplicar la metodología de aprendizaje con las piezas adaptadas de Pasillos del compositor Emilio Murillo se proyectará mostrar y envolver en la realidad del folclor, del disfrute de las piezas y lograr apreciar la tradición colombiana, todo con el fin de tener presente la herencia y el legado cultural.

Teniendo en cuenta Souza (2009). *Los conceptos estructurantes de la investigación cualitativa*, pag 259. “los métodos de investigación cualitativa son diferentes a los métodos de investigación cuantitativa, por la naturaleza de los objetos o sujetos de investigación, que son muy dinámicos, elusivos, impredecibles, únicos y complejos”. El objeto de investigación más frecuente en este enfoque metodológico son los seres humanos, personas singulares, no son estándar, cada uno son mundos diferentes y realidades únicas.

Finalmente, la dirección metodológica que se escoge para este enfoque permite realizar diarios de campo en donde se podrá evidenciar la forma en que los estudiantes demuestren si están a gusto de aprender clarinete con las piezas de Pasillos del compositor Emilio Murillo, además permitirá evidenciar la forma en que el investigador influenciara en los estudiantes y el proceso que se llevará a cabo en cada clase.

3.2 Tipo de Investigación

En este trabajo se utilizará la investigación acción educativa como intermediario para llevar a cabo las clases. La investigación acción educativa es una rama que se desprende de la (IAP), por consiguiente, se conocerá las cualidades y funciones de cada una.

En primera instancia Eizagirre (SF). *Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción*, pag 109. Afirma que el método de investigación acción- participativa (IAP) es una combinación que logra abarcar los procesos de enseñanza del conocer y del actuar, involucrando a los individuos que participan en el contexto. Como consecuencia, el (IAP) facilita a las colectividades el desarrollo de un método con el fin de comprender y mejorar la realidad de la población, lo que permite una planificación para disipar problemas, necesidades, recursos, entre otros, y así, permitir acciones y medidas para transformarla y mejorarla.

Este proceso combina la teoría con el hacer, demostrando la posibilidad de la conciencia crítica de los individuos y su empoderamiento dando como resultado un aprendizaje colectivo, la (IAP) es un proceso generador de conocimiento que enriquece otras áreas, Elliott (1988). *La docencia a través de la investigación-acción*, pag 4. Afirma que el aprendizaje se logra gracias a los valores y principios del individuo, donde una acción se vuelve educativa por ser propio

característico de la naturaleza de la persona y no de forma extrínseca. Postula la educación de forma intrínseca, donde los estudiantes van definiendo progresivamente el sentido, la dirección y la calidad del progreso de los diferentes aspectos de su personalidad.

Para continuar con la idea, la investigación acción analiza y relaciona los problemas que viven de forma cotidiana los docentes, con ello, se adopta una postura interpretativa donde el profesor mira lo que sucede desde un punto de vista de los individuos que actúan e interactúan en el contexto donde se encuentra el problema, lo que posibilita el dialogo con los participantes y produce una transformación conjunta.

En el caso de este proyecto, se utilizará la investigación acción educativa ya que el docente podrá efectuar cambios en las diferentes clases, lo que implica que los participantes tendrán la posibilidad de ver los datos del trabajo en todo sentido y por consiguiente el investigador tendrá de igual forma el acceso a las interpretaciones y los relatos de los individuos involucrados, lo que da como requisito principal la confianza basada en la fidelidad de un marco honesto.

3.3 INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN.

El proyecto se retroalimenta a través de la convalidación realizada a los maestros Juan Sebastián Cortes y Felipe Murillo, quienes respondieron a la importancia del mismo mediante conceptos emitidos desde sus experiencias personales, dichos conceptos se encuentran relacionados como documentos adjuntos.

3.4 RUTA METODOLÓGICA/ PLAN DE ACCIÓN

3.4.1 Etapa 1: Diseño de la propuesta

Objetivo: diseñar la propuesta metodológica junto con la cartilla como insumo para la enseñanza del clarinete

Metodología: Elaboración de ejercicios técnicos enfocados al trabajo del registro grave.

3.4.2 Etapa 2: Realización de la cartilla junto con la validación de intérpretes clarinetistas

Objetivo: Convalidar la presente propuesta desde la mirada de clarinetistas profesionales

3.4.3 Etapa 3: Valoración de resultado e impacto

Objetivo: Analizar los alcances y beneficios que puedan tener los ejercicios propuestos en pro de la iniciación al clarinete, los cuales son presentados en un capítulo final a manera de conclusiones.

4. DESARROLLO METODOLÓGICO

4.1 CAPITULO 1: ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL CLARINETE

Para conocer la historia del clarinete se debe tener en cuenta que en la antigüedad dichos instrumentos poseían una forma cilíndrica que permitía direccionar el paso del aire, lo que generaba un sonido por medio de la vibración de la caña o la lengüeta simple. Según Muñoz (2009). *Historia del clarinete*, pag 2. Los primeros antecedentes se dieron en la antigua Mesopotamia, gracias a los mosaicos y relieves que lograban evidenciar escenas musicales,

dichos restos arqueológicos muestran instrumentos de viento, aunque por falta de información no están claramente presentados.

Uno de los aspectos más importantes es que en diferentes lugares los instrumentos de vientos poseían el mismo nombre “ma” o “ma’t” aunque en lugares como Egipto, se nombraba de diferente forma, pero significaba lo mismo, Según García (2018, p.4), en el Antiguo Egipto se registró un instrumento de la familia de vientos que consistía en una lengüeta simple formada por dos tubos denominado como “arghul” o clarinete doble. Dicho instrumento se conformaba principalmente de 5 a 7 hoyos, el primer tubo y el segundo siendo el más largo tenía como objetivo las notas pedales, la boquilla en cambio, fue diseñada con una lengüeta de forma cuadrada y dejando un espacio sin cortar con el fin de crear la vibración para producir el sonido.

En la Antigua Grecia según Sachs (1997, p. 133), también existió un instrumento de viento que se denominaba “aulos” que al traducirse significa “tubo” al igual que “ma’t”, ‘La potencia requerida para soplar uno de estos tubos era tal que muchas pinturas y relieves contemporáneos muestran al tañedor usando una cinta de cuero, especie de carrillera que pasa sobre la boca y se ata en la parte posterior de su cabeza, sostenida en su lugar por una tira que corre por la parte superior de la cabeza’, sin embargo, erróneamente se le denominó como doble flauta



FIGURA 1. Aulos, instrumento utilizado en el antiguo Egipto
Recuperado de: <https://losinstrumentosdeviento.com/antiguos/>

Por otro lado, en el territorio chino en la Edad Media se presenta un instrumento de viento no identificado, según algunos investigadores entra en la categoría de Clarinete, Oboe o Flauta, denominado “pibgorn” el cual poseía la forma de un clarinete ya que consistía en una boquilla hecha de cuerno, un tubo que poseía seis orificios, una campana diseñada con cuernos de buey y finalmente una lengüeta simple, utilizadas esencialmente para interpretar piezas musicales destinadas al baile.

Mientras que en la época del Barroco según Alvarado (2019), fue uno de los momentos más importantes ya que es el punto de partida para la evolución y transformación del Clarinete, durante el siglo XV y XVI en Francia se le denominaba principalmente como “Chalumeau” fabricado con diferentes maderas como boj europea, madera de ciruelo o ébano y según diferentes autores habían hasta tres tipos de Chalumeau con diferentes características, gracias a eso, se logra implementar como uno de los primeros instrumentos que conformar una orquesta y ser incluido en diferentes piezas orquestales por compositores reconocidos, entre ellos se destacan:

Obras principales para chalumeau

Compositores	Obras
Antonio Vivaldi (1678-1741)	<ul style="list-style-type: none"> ○ Concerto in C major, RV 555 ○ Concerto in C major, RV 558 ○ Concerto funebre in B-flat major, RV 579
Georg Philipp Telemann (1681-1767)	<ul style="list-style-type: none"> ○ Concerto for 2 Chalumeaux, TWV 52:d1

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Concerto, TWV 52:C1
--	---

Christoph Graupner (1683-1760)	<ul style="list-style-type: none"> ○ Ouverture in B-flat major, GWV 484 ○ Concerto for 2 Chalumeaux in C major, GWV 303 ○ Concerto for 2 Chalumeaux in F major, GWV 325 ○ Ouverture in F major, GWV 448 ○ Ouverture in C major, GWV 409 ○ Ouverture in D minor, GWV 428 ○ Ouverture in F major, GWV 449 ○ Ouverture in C major, GWV 407 ○ Concerto in B-flat major, GWV 343 ○ Concerto in C major, GWV 306 ○ Concerto for in F major, GWV 327 ○ Ouverture in F major, GWV 450 ○ Ouverture in F major, GWV 451 ○ Ouverture in F major, GWV 452
--------------------------------	---

Johann Friedrich Fasch (1688-1758)	<ul style="list-style-type: none"> ○ Chalumeau Concerto, FaWV L:B1 ○ Fantasie, FaWV O:F1
------------------------------------	--

Origen: (IMSLP, s. f.)

TABLA 1. Obras principales para chalumeau
Recuperado de:

Composiciones para clarinete de los alumnos de la carrera de música de la Universidad de Los Hemisferios. Quito-Ecuador por Alvarado (2019)

A demás, según Walther (1732). *Escuela de música composiciones para clarinete*, pag 168.

El clarinete siendo un instrumento de viento fabricado con madera fue inventado por

“Nuremberg” dándole un aspecto similar al de un Oboe largo, pero con una embocadura más grande y un sonido similar al de una trompeta. Sin embargo, como se mencionó anteriormente el “Chalemeau” ha sido uno de los ascendientes directos del clarinete dando inicio a la evolución y transformación dando un mejoramiento al diseño del instrumento, según Barret (1999). clarinet-history, “El clarinete y el Chalumeau de dos llaves lucían similares, por lo cual, muchos compositores del siglo XVIII confundían a estos instrumentos. A pesar de que la similitud entre el clarinete y el Chalumeau era muy grande, se los podía diferenciar por el rango de notas que cada uno podía lograr y el mecanismo de llaves que usaba cada instrumento”.

Como se mencionó en los párrafos anteriores gracias a que existían diferentes modelos de Chalumeau se logra implementar diferentes formas de digitación como la tabla de Eisel (1738), que diseña una tabla de digitaciones para un chalumeau idiogloto.

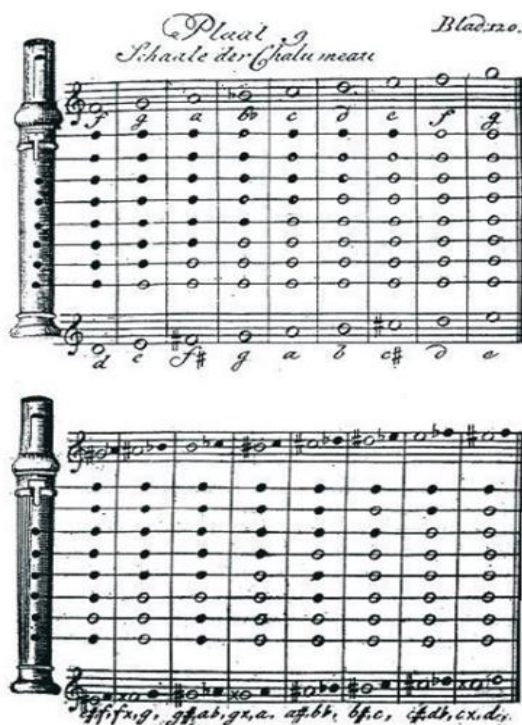


FIGURA 2. Tabla de Eisel
Recuperado de: Musijkaal KunstWoordenboek

Ya para el año 1740 según Pastor (2013). *Clarinete Francés vs Clarinete Alemán: Una aproximación a su acústica*, pag 34. Varios talleres especializados en fabricar clarinetes implementan una campana más larga en el instrumento y se incorpora una tercera llave el cual permitía llenar saltos que se creaban entre el registro bajo y medio. Poco a poco se fue agregando más llaves para el mejoramiento del sistema hasta llegar a 1812 donde se crea el primer clarinete de 13 llaves desarrollado por Iwan Müller denominado como “clarinete omnitónico”, según Barret (1999, “*clarinet-history*”) dicho instrumento presentaba una gran mejora en la afinación junto con una llave para cada tono, y la implementación de la posición actual de la caña. Como consecuencia se crea un fenómeno de transformación en los siguientes años donde diferentes fabricantes implementan más llaves, los resortes de agujas que se encuentran colocados en las espigas del clarinete y anillos alrededor de los agujeros.

Lo que conlleva a una mejora notable del instrumento desde principios del siglo XVIII y principios del siglo XIX, sin embargo, en esos periodos de tiempo se llegaron a crear rupturas en el mejoramiento del clarinete, lo que ocasionó que dichas mejoras fueran desarrolladas en periodos de tiempo grandes, pero sin dejar de lado la sofisticación de los accesorios nuevos en el instrumento y se resalta que, aun en la actualidad se busca el mejoramiento del instrumento para la comodidad de cada intérprete.

Adicional, es importante resaltar la importancia y el impacto que tiene el concierto para clarinete del compositor Wolfgang Amadeus Mozart, el cual destacaba su gusto por la sonoridad del instrumento al ser tan similar de la voz humana, la realización de esta pieza fue para Anton Stadler siendo un gran amigo de Mozart.

“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)

El concierto se estrenó el 16 de octubre del año de 1791, en el Teatro Nacional de Praga y tan solo pasadas 7 semanas del estreno el compositor Wolfgang Amadeus Mozart fallece.

Actualmente estas son algunas de las obras más importantes para clarinete:

Autor	Composición
Wolfgang Amadeus Mozart	Concierto para clarinete en la mayor, K622
Carl Maria Friedrich Ernst von Weber	Concierto para clarinete núm. 1 en fa menor, Op.73
Aaron Coplan	Concierto para clarinete
Carl August Nielsen	Concierto para clarinete
Anders Hillborg	Concierto para clarinete “Peacock Tales”
Gerald Finzi	Concierto para clarinete
Franz Krommer	Concierto para clarinete en mi bemol mayor, Op.36
Mendelssohn	Konzertstück núm. 2 re menor, Op.114
Carl Stamitz	Concierto para clarinete núm. 7 en mi bemol mayor
Crusell	Concierto para clarinete núm. 2 en fa menor

TABLA 2. obras más importantes para clarinete. Fuente: autoría propia

Consecuentemente el clarinete llega a Colombia hace aproximadamente dos siglos, por las bandas de los ejércitos españoles y criollos en las guerras de la independencia, con el propósito de simular los ejércitos napoleónicos que dominaban Europa. Según Melo (2018). “Análisis e

interpretación de cuatro obras de Mauricio Murcia para clarinete solo y dueto”. Desde Europa se enviaron muchos clarinetes a Latinoamérica y a Colombia, como consecuencia se empieza a implementar dicho instrumento en la música popular, logrando reemplazar las gaitas y chirimías.

En la primera mitad del siglo XX se postula el clarinete como eje principal gracias a compositores e intérpretes como Lucho Bermúdez y Pacho Galán los cuales poseían un gran apoyo por parte de las emisoras radiales generando una gran cantidad de obras de los diferentes géneros de Colombia, tales como: la cumbia, el porro, el bambuco, el pasillo, entre otros. Hoy, el clarinete está presente en la música del Atlántico, el Pacífico, la Región Andina y empieza a sonar en la música llanera.

Finalmente, gracias a la creación de diferentes procesos de Bandas sinfónicas en la mayoría de los municipios del país, la cantidad de jóvenes músicos ha incrementado exponencialmente, y por ende, genera una cantidad grande de repertorios de música colombiana, dando la oportunidad a los diferentes clarinetistas de explorar estos estilos enriqueciéndolos por medio de diferentes improvisaciones en los repertorios, así mismo facilitando las diversas inclusiones del instrumento en muchos formatos, como en orquestas sinfónicas, ensambles de jazz, bandas sinfónicas. Un ejemplo de estas inclusiones nos la da Blas Emilio Atehortua, ha compuesto música académica en formatos sinfónicos, solista y vocal, donde incluye el clarinete en formatos como trió, dúos, solista de orquesta y clarinete solo, de igual manera el clarinete ha estado presente en la interpretación de diferentes ritmos.

MÚSICA ANDINA

Es importante conocer el origen de la música andina antes de hablar del pasillo. La música andina es un término que se aplica a un conjunto amplio donde se encuentran los diferentes

ritmos, sones, instrumentos e intérpretes a lo largo de la cordillera de los Andes, el cual abarca el centro de Colombia, el sur de Argentina, de Chile y de igual forma atraviesa Ecuador, Perú y Bolivia. Este estilo se remonta a la época Preincaica donde las culturas como Nazca, los Mochicas, Chimú, entre otras culturas usaban este estilo para sus ceremonias religiosas y para pedir una buena cosecha.

Adicional, las letras se basaban en la vida cotidiana y en lograr alabar a sus dioses. Los instrumentos que se han encontrado gracias a excavaciones arqueológicas son las bocinas, sonajeros, flautas de pan, quenas o silbatos, tiempo después estos instrumentos siguieron siendo utilizados en la época dorada de América latina, hay que tener en cuenta la influencia que tuvo en la música andina la época incaica, sin embargo, dicha influencia sufre cambios como consecuencia de la llegada y conquista de los europeos, llegando con ellos instrumentos de cuerda, las escalas heptatónicas temperadas y diversas armonías, Según (SN) “Como toda civilización donde se mezclan dos culturas totalmente diferentes aparecen nuevas formas de expresarse y mejoras en instrumentos ya existentes como en los instrumentos de viento y de percusión, aportarían nuevas formas de armar versos y estrofas y se crearía una lengua común” Este fenómeno genera nuevos ritmos, una necesidad de modificar algunas de las tradiciones, junto con las costumbres en sus letras y bailes y la necesidad de generar nuevos festivales.

Los Festivales más representativos de la música Andinas son:

- Festival Nacional Infantil de Música Andina Colombiana “Cuyabrito de Oro”: Como su nombre lo indica es un concurso de música andina colombiana el cual nace como iniciativa del señor Tobias Bastidas en el año de 2001, con el fin de rescatar la zona del parque Uribe de la ciudad de Armenia, Según López (2009). *Cuyabrito de Oro*. El festival está dividido

en cuatro categorías, con el fin de premiar a los participantes que resalte su talento vocal, instrumental y compositivo. Es un festival dedicado únicamente a niños de entre 8 a 15 años dividido de esta forma: Categoría Vocal A, Categoría Vocal B, Categoría instrumental y Categoría Obra Inédita.

- Festival Mono Núñez: Es un medio cultural y político como brecha a un instrumento pedagógico para promover la aceptación de un referente nacional a través de la difusión de la música andina, este festival Según Romero (SF). *Prácticas musicales en diáspora: El Festival Mono Núñez*, pag 88. se divide en dos grupos: los empíricos y los académicos,

“Se consideran empíricos los músicos prácticos, cuya formación se basa en la experiencia, transmitida en el proceso mismo, dentro de una capacitación o aprendizaje, hecho sin ceñirse a una teoría, sistema de estudio o escuela determinada. Suelen ser músicos llamados de oído, aficionados, o autodidactas, cuyo marco de aprendizaje está dado por la tradición o la costumbre, o la asimilación de los conocimientos que transmite un maestro, o una persona de mayor conocimiento en la materia. En este género se ubica la gran mayoría de los músicos rurales y urbanos de la zona andina. Los académicos cumplen su formación bajo el rigor del método, del seguimiento de normas, para un aprendizaje regulado, que presume una continuidad y un sometimiento a técnicas institucionalizadas. Por eso se dice que el músico académico es de escuela”.

Dicho festival es un encuentro que data de 1974 en Ginebra (Valle), gracias a la idea de algunos ciudadanos por querer fomentar la música andina y que lograra pasar de generación en generación, Según el artículo *El Festival Del Mono Núñez (2014)* “Toma su nombre del señor Benigno Núñez Moya quien para ese momento ya era reconocido por ser un destacado bandolista; el concurso desde allí, ha sido el espacio donde se difunde el gusto por nuestra música, pero además resulta ser el espacio para lanzar a la fama a más

de un artista, porque al concurso van los que son, los que más saben, los que mejor suenan , no en vano los jurados del concurso son muy exigentes con las propuesta que año tras año llegan, para poder usar alguno de los múltiples escenarios con los que cuentan”.

- Festival hatoviejo-Cotrafa: Creado en el año 1987 con el objetivo de generar una inclusión hacia las mejores figuras y los nuevos valores de música andina colombiana, adicional, con el propósito de grabar con los ganadores del certamen, según La Cooperativa Cotrafa, “En los años 1992 y 1993, el festival tuvo un crecimiento muy importante al ampliarse la convocatoria para artistas provenientes de todo el país. De igual manera, se inicia la premiación en efectivo para los ganadores, (adicional a la grabación del disco). En 1994 comienza la transmisión en directo por televisión regional y nacional y otros medios masivos de comunicación del país. En 1995 se inicia la grabación digitalizada (disco compacto)”. Como consecuencia este festival se postuló como uno de los más importantes de la representación de la música andina.

En la actualidad existe otro Festival representativo de la música Andina (festival nacional del pasillo) del cual se hace referencia posteriormente, Ahora esta sección está encaminada a referirse del pasillo como género que se desprende de este estilo.

“El Pasillo”.

Inicialmente se entiende que el pasillo es una danza y un género musical propio de Suramérica que surgió del vals europeo, se dice que en el año 1822 las tropas de Bolívar se acompañaban con dos vales, llegando así en la llamada Nueva Granada el vals granadino y posteriormente el vals criollo, según Vega (2016). *Homenaje Latinoamericano: El Pasillo Colombiano, el chamame argentino y la bossa nova brasileña*, pag 6. Se originó en los

territorios de la antigua Colombia, el cual abarcaba las actuales repúblicas de Ecuador, Colombia, Panamá y Venezuela, como resultado de un movimiento autóctono por parte de cada territorio se generaron características únicas y distintivas del pasillo, como: “pasillo colombiano, vals venezolano, valsa en Brasil, entre otros.”. En el caso preciso de Colombia, se llegó a concretar como aire y danza de la libertad, gracias a que su origen se debe a la expresión de alegría por la independencia en las primeras décadas del siglo XIX.

Como consecuencia, el pasillo surge de los vales europeos, según Montallvo y Pérez (2006). *Del Piano a la Big Band*. Hacia los años 1800 toma gran importancia ritmos como la contradanza, la valenciana y el paspié, siendo estilos populares en los bailes de salón, los cuales vienen de los vales europeos que se escuchaban en aquella época y de famosos vales de Jhoan Strauss. En Santafé de Bogotá estas interpretaciones tuvieron gran difusión gracias a la implementación y expansión de las clases de bailes junto con la creación de la filarmónica de Santa Fe. Lo que conlleva a la transformación del vals en pasillo.

Según Montallvo y Pérez (2006). *Entre Bambucos y Pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía*, Pag 28. Se lleva a cabo esta transformación por interpretar determinadas partes del vals colombiano a un tempo más rápido, generando así, un fenómeno social donde se postula el género del pasillo como el ritmo de moda, gracias a compositores como Morales Pino (1863-1926) conocido por ser el padre de la música Andina Colombiana, llegó a definir ciertos parámetros como: establecer una estructura de tres secciones o concretar un formato sólido para sus composiciones “tiple, bandola y guitarra”.

El vals colombiano se componía de 2 partes, la primera parte era de 16 compases donde las parejas bailaban tomándose de los dedos realizando posturas elegantes y académicas.

La segunda tenía el nombre de capuchinada, en la cual los danzantes se dejaban transformar por un baile libre y extravagante, convirtiéndolos en verdaderos energúmenos (Montalvo y Pérez, 2006 citado en Cordovez, 1978, pág. 13-14).

Más adelante, el pasillo se posiciona como una forma de canto y baile popular, recibiendo influencias de otros aires populares como el bambuco, llegando a hacerse un poco más lento y cadencioso, y adoptando recursos como el calderón. Dando como consecuencia dos tipos representativos del pasillo, el pasillo instrumental fiestero y el pasillo lento vocal o instrumental, el primero es el más característico en bailes de casorios, de garrote, corridas de toros y retretas. Básicamente es aquel que se utiliza para toda clase de fiesta. El segundo es utilizado para cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales.

Las características musicales que posee este género musical no se pueden generalizar en todos los pasillos, sin embargo, llegan hacer elementos comunes que se encuentran en la mayoría de los pasillos, Según Montalvo (2006). Entre Bambucos y Pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía, pag 33. El pasillo no ha tenido problema en cuanto a su forma tradicional de escritura en $\frac{3}{4}$ característica de la ausencia en el ataque del segundo pulso a diferencia de los Bambucos.

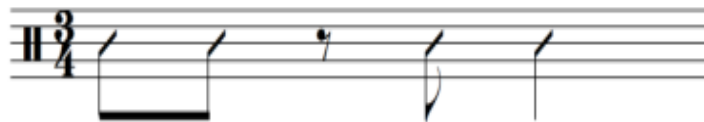


FIGURA 3. Ritmo Pasillo. Tomado de "Montalvo & Perez, 2006"

De igual forma que el Bambuco, el pasillo consta de 3 secciones A-B-C donde usualmente cada sección puede constar de 16 compases y puede incluir una repetición, esta estructura puede ser organizada de dos formas diferentes: **A:I B:I C:I AI** y **A:I B:I A:I C:I A:I**

Actualmente el pasillo sigue siendo en países como Colombia uno de los bailes más difundidos, en el municipio de Aguadas “Caldas” desde 1990 en el mes de agosto se realiza cada año el “Festival Nacional del Pasillo Colombiano” llegando a considerarse como patrimonio cultural de la nación según la ley 983 del 12 de agosto de 2005. Este municipio caldense, conocido como la ciudad de las brumas gracias a su constante niebla, fue fundado en 1808 por José Narciso Estrada y se encuentra ubicado en la parte norte del departamento.

Dicho municipio ha venido efectuando desde hace más de 25 años el Festival Nacional del Pasillo en honor a los hermanos, Héctor, Francisco y Gonzalo Hernández, siendo los músicos más representativos para la historia de Caldas. En el año de 1990 se realiza por primera vez este festival, con el objeto de promover los valores y las manifestaciones artísticas-culturales premiando las categorías de interpretación vocal, composición, interpretación musical, danza e investigación a los mejores exponentes de este ritmo.

Principales representantes de la Música Andina

Como se ha venido mencionando anteriormente, gracias a la llegada del clarinete en tierras colombianas aparecen intérpretes como el maestro Roberto Mantilla Alvares, solista de la banda Nacional y con el paso del tiempo solista de la orquesta sinfónica nacional de Colombia. Hace su aparición a mediados del siglo XX, según Uribe (2010) El profesor de Roberto fue Solón Garcés, un clarinetista formado principalmente empíricamente, sin embargo, tuvo unas clases del clarinetista italiano Delpistolla, quien llegaba a Colombia gracias a una compañía de ópera.

Según el historiador José Ignacio Perdomo Escobar en su libro: “historia de la música en Colombia” destaca que en la época del siglo XVIII ya existían clarinetistas que lograban tener un gran dominio del instrumento, de esta forma se iba generando ya un legado clarinetístico en Colombia transmitido de maestro a alumno, sin embargo, no se tiene mucha información sobre estos intérpretes por la falta de documentos y grabaciones. Adicional, hubo apariciones de músicos destacados como Jerónimo Velazco Gonzales el cual se encargó de formar buenos discípulos en Cali y Bogotá; también aparece Julio Gómez, quien fue primer clarinete de la Sinfónica de Colombia. Según Uribe (2010) aparecen intérpretes como “ Antonio Álvarez segundo clarinete y solista de la Banda Nacional, el “Negro” Martínez, Luigi Neroni, quien fuera primer clarinete de la Banda Nacional por espacio de tres años, por invitación del director de la misma, el maestro José Rozo Contreras; Alfred Rosé, quien concurso en Europa y obtuvo una plaza en la Sinfónica de Viena; Armando Ananías, Jairo Peña, Alfonso Guerrero García, José Humberto Ospina Ruiz, Julio E. Mesa Giraldo, Roberto Vieco Ortiz, Ricaurte Arias Valencia, José Montoya, Efraín Moreno Restrepo quien también fue director de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia: el peruano José “el cholo” Gallardo y Pedronel Arango entre otros en Medellín” de esta forma, el clarinete logra destacarse como eje importante en diversas agrupaciones gracias a la influencia de los intérpretes mencionados anteriormente.

De igual forma, en el género popular resaltaron varios intérpretes, entre ellos “Álex Acosta, Antonio Arnedo, Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez, Carlos Piña y Gabriel Uribe García, quienes llegaron a ser excelentes clarinetistas, con un nivel alto de interpretación y llegando a realizar las primeras grabaciones de música colombiana. Según Montalvo y Pérez (2006) afirman que, en la segunda y tercera mitad del siglo XX, aparece un auge en la composición de pasillos virtuosos gracias al desarrollo y perfeccionamiento de la bandola, aumentando y facilitando las

opciones creativas que surgían de los compositores, de esta forma éstos exigían a los bandolistas tener más apropiación técnica e interpretativa. En esta época se destacan los compositores Fulgencio García, Emilio Murillo, Guillermo Quevedo, entre otros.

4.2 CAPITULO 2: AUTORES Y REFERENTES PEDAGOGICOS EN LA INICIACIÓN DEL CLARINETE

Este capítulo está basado en referenciar a cinco autores cuyas aportaciones lograron un cambio para el proceso de iniciación de los clarinetistas, se hablará sobre la biografía, sus aportes y un breve análisis de uno de los métodos de cada autor.

Jean Xavier Lefèvre

Nació en Suiza, lausanne en el año de 1763, según José Antonio (2017). *“El Blog de José Antonio Solé”*. Desde una corta edad viajó a París donde vivió la mayor parte de su vida, sin embargo, resultó afectado por consecuencia de la revolución francesa, inicio sus estudios con el famoso clarinetista Michael Yost, quien después de morir en el año de 1786 Jean Xavier Lefèvre llega a ser altamente reconocido como su sucesor. Ya para 1790 se convirtió en director de la Guardia Nacional, lo que le permitiría posteriormente obtener el rango de Caballero de la Legión de Honor en el año de 1814. En 1791 alcanzó el puesto de clarinetista principal de la Ópera de París, en el año de 1807 se vuelve primer clarinete del Emperador en la Chapelle Impériale y en la Chapelle Royale en 1815.

Logro ser el primero en lograr una tesitura hasta los límites que se lograba en su época, teniendo en cuenta las limitaciones que el instrumento presentaba, fue capaz de explotar el potencial del clarinete en sus registros sobreagudos y los trinos utilizados en toda la extensión del instrumento,

gracias a la exploración que realizó logró en la última etapa de su vida añadir la llave 6, llave que se utiliza actualmente.

Según José Antonio (2017). *El Blog de José Antonio Solé*. “Principalmente se conoce a Jean Xavier Lefèvre por haber sido nombrado primer profesor de clarinete de la historia del Conservatorio de París (en el que su hermano Louis François Lefèvre también ocupó el puesto de profesor), donde desempeñó dicho puesto de profesor entre 1795 y 1825 por lo que llegó a formar como clarinetistas a la práctica totalidad de los intérpretes franceses del XIX”.

En 1801 escribe el método oficial de clarinete “Methode du Clarinette” el cual fue utilizado por todos los instrumentistas románticos y gracias a su éxito hoy en día es uno de los métodos más utilizados en los conservatorios europeos, junto a sus 12 sonatas de dificultad progresiva, dichas sonatas comprendían la sección final del método publicado por el conservatorio de París en el año de 1802. Jean Xavier Lefèvre muere el 9 de noviembre de 1892.

- **Método:**

El método original contiene largas y completas instrucciones para la realización de los ejercicios, las diferentes posiciones del instrumento e indicaciones específicas que el autor considera importante recordar. A causa de sus muchas reediciones, este método se convierte en uno de los más importantes e influyentes para el clarinete.

Lefèvre se convierte en el primero en proporcionar una extensión cromática desde el mi² hasta el do⁴ para el clarinete, posteriormente, la última edición del método consta de un párrafo muy corto donde el autor hace referencia a las recomendaciones técnicas que se deben tener en cuenta junto con 60 ejercicios que van aumentando su dificultad poco a poco, relaciona cambios de octavas con diferentes posiciones, articulaciones y matices.

Cada ejercicio está diseñado para el mejoramiento y fortalecimiento de las manos por medio de arpeggios y escalas, así, de esta forma el instrumentista logra ir generando una memoria muscular cada vez más amplia, el cual le beneficia para abordar los siguientes ejercicios de una forma más rápida y eficaz, de igual forma, los ejercicios dan el beneficio de practicar diferentes articulaciones para el desarrollo y coordinación de la lengua y dedos.

Hyacinthe Eléonore Klosé

Nació en el año de 1808 en Corfú Grecia, fue un clarinetista y compositor francés que desarrolló una intensa actividad como profesor en el conservatorio de París. Hyacinthe Eléonore Klosé entro al conservatorio de París en el año de 1831 donde estudio clarinete con el maestro Frédéric Berr quien considero como un importante referente para su instrumento y siempre le dedicó un gran respeto y admiración. Lo consideraba y declaraba como el fundador de la Escuela francesa del clarinete.

Posteriormente, en el año de 1836 se integra a la orquesta del “Théâtre italien” de París, nombre que se le atribuía al actual teatro nacional de la ópera-comique. En esa agrupación ocupaba el puesto de segundo clarinete teniendo en cuenta que el primer clarinete era su maestro, tras la muerte de Berr, la plaza la ocupa Ivan Müller, hasta que llega el año de 1841 donde consigue el puesto de clarinete uno.

Durante esos años también se desarrolla como profesor en la Escuela Militar de Música y adicional realiza apariciones como solista, en el año de 1864 fue distinguido con la concesión del título de caballero de la legión de honor, según Betancourth Hans (2020). “*Klosé 1808-1880*”. Klosé también es conocido por ser un compositor de obras escritas principalmente para

clarinete entre ellas algunos conciertos y fantasías basadas en arias operísticas, sin embargo, se le reconoce más por los métodos que realizó, considerados como clave para la enseñanza del clarinete, escrito en el año de 1843 con el nombre de “Méthode complète de clarinete”

- Método:

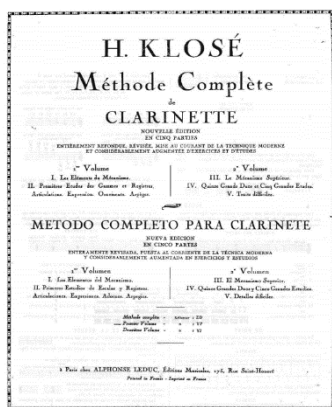


FIGURA 4. Método Klosé. Fuente: Método klosé

El método inicia con un acercamiento a los principios elementales de la música donde trata conceptos como el pentagrama, las notas musicales, la división rítmica, las alteraciones, entre otros. Consta de cuatros partes.

La primera parte abarca los elementos mecánicos del instrumento, presentándolo de manera progresiva junto con el nombre de las llaves del clarinete en un orden cromático con el objetivo de facilitar la memorización mecánica de los dedos. Los ejercicios se desarrollan de modo que el estudiante tenga la noción de los sonidos ligados, de las articulaciones como acentos, para prepararle y guiarlo en los pasajes difíciles con la posición de “La medio al si becuadro”.

Los ejercicios que Klosé realizó en la primera parte consisten en diseños de uno o dos compases que puedan ejercerse todos los dedos, trabajándolos siempre con el mecanismo cromático en ritmos básicos manteniendo constante las indicaciones mínimas que ayuden a los estudiantes.

La segunda parte abarca las escalas mayores y menores junto con sus arpeggios, utilizándolas con una variedad más amplia de figuras rítmicas, con articulaciones dirigidas hacia la expresión musical con adornos. Una de las herramientas más utilizadas en esta segunda sección son los dúos o duetos, es decir, ejercicios realizados a dos voces.

La tercera parte esta dedica al mecanismo superior del instrumento, fortaleciendo las “escalas especiales o particulares”, sistema diatónico, escalas con intervalos de segundas aumentadas y también escalas divididas en seis intervalos iguales. Cada ejercicio busca familiarizar al estudiante con los intervalos de dichas escalas.

La cuarta parte está basada en veinte grandes dúos donde se indica de manera constante y minuciosa cada aspecto, como articulaciones, acentos, ligaduras, matices y las respiraciones para la interpretación de los ejercicios. Finalmente, la quinta parte consiste en una recopilación de pasajes difíciles de obras sinfónicas.

Antonio Romero

Nació un 11 de mayo del año de 1815 en Madrid, a los once años inicio sus estudios de clarinete con un instrumento que solo poseía cinco llaves, a los catorce años ingresa a una compañía teatral que posteriormente le da paso a unirse al regimiento de artillería, dándole la oportunidad de viajar a diferentes destinos como músico, tanto como civil y como militar, en el año de 1844 se incorpora a la Real capilla y a la banda de música real “Cuerpo de Alabarderos” ya para 1849 fue nombrado profesor de clarinete del conservatorio de Madrid dándole paso en el año de 1853 a crear su propio sistema de clarinete.

Según Olivares (SF), ya para 1854 Romero había fundado un almacén de instrumentos militares y dos años después inicio su etapa editorial publicando más de 9.000 partituras logrando ser considerado como el editor más importante de España en el siglo XIX, “El nuevo clarinete fue

construido en París por Paul Bié (sucesor de la marca Lefèvre), y en 1862 registro su primera patente. Cuatro años más tarde, el clarinete Sistema Romero fue adoptado como instrumento oficial para la enseñanza en el Conservatorio de Madrid. En 1867 patentó una segunda versión”.

Gracias a la influencia que poseía logra fundar el salón Romero en el año de 1884, una lujosa sala de conciertos que, con el paso del tiempo se posiciono como el auditorio más importante de la ciudad. Otras aportaciones que dejo Antonio Romero fueron sus composiciones, entre las más destacadas fueron tres piezas para clarinete con acompañamiento de piano “Fantasía, primer solo original y solo brillante”. Antonio Romero murió en Madrid el 7 de octubre de 1886, solo dos años después de inaugurar su magnífica sala de conciertos y el mismo año en que editaba la tercera edición de su método de clarinete.

- Método:



*FIGURA 5. Método para clarinete. Romero, Antonio.
Portada del método de clarinete. Romero, Antonio, Método completo de clarinete,
(1.ª edición), Madrid, 1845-1846. Biblioteca del RCSMM. Sig. 1/248*

Antonio Romero fue prácticamente un autodidacta. En el prólogo se evidencia varias de las razones que le impulsaron a escribirlo. Entre ellas, la ausencia de material didáctico para clarinete realizado por autores españoles y, como consecuencia, la absoluta dependencia de textos

extranjeros. Para la realización del método Romero se basó en varios autores de métodos de clarinete como Lefèvre, Müller, Buteux y Berr, de autores como Klosé toma prestados algunos dúos junto con varias páginas para lograr explicar el nuevo sistema de anillos móviles, afirmaciones que Romero cuenta en el prólogo como se mencionó anteriormente.

Por otro lado, consulto también tratados de otros instrumentos con una tradición didáctica más consolidada con el fin de generar un material didáctico específico del clarinete, para Antonio Romero la aparición de violinistas virtuosos durante el siglo XIX fue una gran herramienta para adoptar algunas técnicas de las cuerdas con el fin de validar su propia posición estética.

Se sabe gracias a varias citas en su método que admiraba particularmente el método de violín que realizó Pierre Baillot, posicionándolo como modelo cuando habla aspectos del clarinete como la emisión del sonido, Según Olivares (SF) Romero cuenta que “El sonido de un instrumento como dice el célebre Baillot se distingue en dos cosas, en el timbre y en la intensidad” y en otro apartado donde menciona al “Genio de ejecución”, traduce literalmente el texto sobre ese tema utilizado por Baillot en “L’ Art du violon”.

Su método es un manual completo donde el profesor como el alumno pueden encontrar todo lo necesario acerca de la enseñanza del instrumento. Consistía, como tantos métodos de la época, en hablar sobre los primeros sonidos hasta llegar a los conceptos musicales más complejos y prácticos como el estilo, el carácter de la música e incluso los destinos posibles para un clarinetista de aquella época.

La primera edición consta de 214 páginas la cual se dividió en dos partes, cada una de ellas con un objetivo bien definido, la primera contiene todos los conocimientos necesarios y las

dificultades que se deben disipar sobre el mecanismo del instrumento junto con el material clarinetístico y la segunda parte reúne todo lo concerniente a la parte sublime y espiritual.

Miguel Torres Peñarrocha

Nace en Valencia en una familia de tradición musical, Estudio en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con José Miguel Rodilla y Vicente Peñarrocha, graduándose con premio extraordinario, Completa su formación con Walter Boeykens, Antony Pay, José Tomás en el clarinete y Luis Rego, Tsiala Svernatze y Bruno Canino en Música de cámara. Ha sido clarinetista principal de la “Orquesta Virtuosos de Moscú” y la “Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias”.

Algunos acontecimientos importantes de este autor son las realizaciones de grabaciones para el archivo histórico de Radio Nacional de España, también en el 2002 publica el libro “Aspectos didácticos y curriculares en la enseñanza del clarinete”.

Actualmente es catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, profesor de la Universidad de Murcia y profesor honorífico del Conservatorio Nacional de El Salvador, donde participa junto a la Fundación Edytra y el Banco Mundial en un proyecto internacional de prevención de la violencia a través de las artes, adicional, está en otros proyectos como solista en festivales “Suma Cum Laude” de Viena e internacional de Alicante.

- Método:



FIGURA 6. Aspectos didácticos y curriculares en la enseñanza del clarinete. Fuente dialnet.uniroja.es

El libro se divide en 8 temas:

- Tema 1: Trata temas significativos importantes como: los antecedentes del clarinete, la evolución que ha tenido desde el siglo XVIII hasta nuestros días y finaliza con una descripción de las características constructivas junto con el mantenimiento y conservación del clarinete actual.
- Tema 2: Trata sobre las características específicas del clarinete como tubo sonoro, los armónicos convencionales y no convencionales que se pueden realizar y los instrumentos de la familia del clarinete desde el siglo XVIII hasta nuestros días.
- Tema 3: Abarca las técnicas de concienciación corporal que se deben tener en cuenta, la relajación física y mental, la concentración mental, los hábitos posturales, la respiración, el control y visualización mental y los miedos escénicos. finaliza con la descripción y funcionamiento del aparato respiratorio, la formación de la columna de aire y su control en la técnica general del clarinete.
- Tema 4: Centrado en la técnica del clarinete: Evolución de las diferentes escuelas, sistemas pedagógicos específicos del clarinete junto con la técnica moderna del instrumento y el estudio comparativo de las concepciones teóricas y técnicas de las diferentes escuelas.

- Tema 5: Amplia el conocimiento hacia la evolución del estilo y de la escritura instrumental del repertorio clarinetístico del Clasicismo.
- Tema 6: Da una visión de las características referidas de la forma y la escritura instrumental, en este caso, del repertorio clarinetístico en la época del Romanticismo.
- Tema 7: Una perceptiva de las peculiaridades del progreso en el estilo y en la escritura instrumental, sin embargo, del repertorio clarinetístico Contemporáneo (desde la 1ª Guerra Mundial hasta nuestros días).
- Tema 8: Finalmente habla sobre la música de cámara para el clarinete, la evolución que tuvo el instrumento en las distintas formaciones camerísticas y las características del repertorio básico de manera progresiva para música de cámara con clarinete.

4.3 CAPITULO 3: PLANTEAMIENTO Y DESCRIPCION DE PASILLOS Y EJERCICIOS PARA INICIACIÓN AL CLARINETE

En este apartado se dará a conocer la biografía del compositor Emilio Murillo, por su importancia en el desarrollo de esta investigación, utilizándolo como eje principal de la práctica. Nació en Guatapé el 19 de abril de 1880, según Rojas (2015). *“Emilio Murillo y la canción andina nacionalista: un acercamiento a la estética popular de Colombia a comienzos del siglo XX”*. Era discípulo y compañero de Pedro Morales Pino, a la corta edad de 17 años ya era participe en encuentros artísticos de músicos y poetas, inicio su carrera musical como flautista, sin embargo, gracias al Ciego Gómez decide cambiar la flauta por el piano.

Para su formación musical, según Duque (SF). *“Emilio Murillo y la canción andina nacionalista: un acercamiento a la estética popular de Colombia a comienzos del siglo XX”*, pag 27. Murillo no solo pidió ayuda a Morales Pino, también ingreso a la Academia de Música

que se fundó en Bogotá en 1882, Murillo permaneció aproximadamente tres años en la academia, pero por motivo de la “Guerra de los mil días” dicha academia se vio obligada a cerrar, lo que produjo un reducido aprendizaje a nivel musical, aunque cabe recalcar que los maestros que tuvo Emilio en la academia tuvieron su formación netamente empírica, como por ejemplo Eleuterio Suárez y Gumersindo Perea.

Sin embargo, “Durante los años de la "Guerra de los mil días", Murillo permaneció en Bogotá y Publicó una hoja liberal, titulada La Regeneración, que se imprimía en su casa, a la vez sede de la cervecería La Rosa Blanca, de su propiedad. A raíz de la hoja antigobiernista, Murillo y Julio Flórez fueron puestos presos y en el panóptico compartieron tiempo con otros liberales”, como consecuencia se crean muchas anécdotas narrando las actividades de los músicos que tenían como fin hacer una vida más llevadera durante las condenas y así logrando composiciones y poemas.

Además, por la misma época de la “Guerra de los mil días” Según Cortes (1999). *“Emilio Murillo y la canción andina nacionalista: un acercamiento a la estética popular de Colombia a comienzos del siglo XX”*, pag 18. Murillo participo como intérprete de piano y flauta en la “actividad literaria y musical de la Gruta Simbólica”, que da como consecuencia un interés por el bambuco y el pasillo, también, fue uno de los primeros en interesarse por hacer grabaciones de la música tradicional. “Contribuyó a consolidar, junto con Isabel Farreras, una valiosa labor de difusión musical con la publicación de 226 partituras de compositores colombianos en las páginas del periódico bogotano Mundo al Día”.

El recorrido de Emilio Murillo aportó a la consolidación de un estilo propio y autóctono basado en ritmos tradicionales colombianos, enfatizando aires como el Bambuco y el Pasillo,

en contraste, Guillermo Uribe Holguín defendió la escuela europea con sus composiciones denominándolas Música Nacional, la cual surgía de elementos y formas musicales de la corriente estética occidental.

Según Duque Ellie, (SF) “Si bien en el listado de obras del compositor hay abundantes piezas con temática nacional, defendía la prerrogativa de componer en un estilo europeo y academizante cuando le fuera necesario”. En comparación, estos dos autores lograron hacer importantes innovaciones desde sus estilos compositivos (colombiano-europeo), llegando a aportar grandes características junto con un amplio repertorio.

Según (SN), en 1910 cuando viaja con “el cargo de correo de gabinete adjunto a la delegación de Colombia en Washington” logra hacer rollos de painola con el piano, dicho sistema consistía en la interpretación del piano para las piezas que debidamente se encontraban perforados en el papel por un profesional, este método lo utilizaban solo los profanos, el resultado fueron discos donde interpretaba el piano, cantante y director de orquesta y banda.

Compuso más de ochocientos canciones, el trapiche, el guatecano, canoíta, barranquilla, Girardot, el magdalena, entre otros. Gracias a dichas composiciones en 1935 se le otorga la Cruz de Boyacá, y muere el 9 de agosto de 1942 en Bogotá. A continuación, esta investigación se enfocará en cinco pasillos de Emilio Murillo donde se hablará de su adaptación, análisis y herramientas que se utilizan para la comprensión de este ritmo en estudiantes de clarinete en etapa inicial, abarcando una edad promedio de 11 a 20 años.

PASILLO N.1: En el Circulo.

Este pasillo fue acondicionado para el trabajo inicial en el registro de la mano izquierda, dado que el clarinete es un instrumento que requiere ser sostenido para su interpretación, esto

significa que, a semejanza de otros instrumentos de vientos/madera, el 100% de su peso recae sobre el pulgar de la mano derecha. El hecho de que tenga la doble función de sujeción y digitación, hace que su buen uso sea objeto de un trabajo más profundo para adquirir la fuerza, flexibilidad y libertad de movimiento que se necesita.

Se trabajará inicialmente con la mano izquierda, realizando ejercicios de aprestamiento sin el instrumento y posteriormente ejercicios que incluyan el instrumento, permitiendo así un acercamiento para interpretar las primeras notas del clarinete mientras que se sujeta el instrumento con la otra mano a la altura del barrilete. El objetivo es habituar los dedos para que se mantengan en constante movimiento durante toda la pieza, la primera sección aparece en la tonalidad de Fa Mayor que va desde el compás 1 al compás 19, donde se evidencian intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta, generando así una variedad de saltos que, a ojos del estudiante, puede percibirse dificultad, por tal motivo, se realizaron ejercicios para disipar tal problema.

El pasillo inicia con la exposición de las notas que abarcan la mano izquierda de manera descendente: la, sol, fa, mi, re y do. A lo largo de la primera parte del pasillo, el motivo se repite tres veces con pequeñas variaciones.



FIGURA 7. Primeros motivos pasillo, Fragmentos sacados de la primera adaptación del pasillo "En el Circulo". Fuente: Autoría propia

Para este primer motivo, se busca tocar la nota La con el dedo índice mientras que se mantienen los dedos pulgar, medio, anular y meñique en estado de reposo cerca de los orificios del instrumento, para lograr esto se realizaron primero estos ejercicios:

Ejercicio N.1	
Ejercicio N.2	
Ejercicio N.3	
Ejercicio N.4	
Ejercicio N.5	
Ejercicio N.6	
Ejercicio N.7	

Ejercicio N.8	
------------------	--

TABLA 3. Herramienta de aprendizaje.

Ejercicios realizados para el mejoramiento interpretativo del pasillo adaptado “En el Circulo”. Fuente: Autoría propia

Los ejercicios tienen como propósito ir avanzando en las propuestas rítmicas de manera progresiva, trabajando las notas tanto ascendente como descendente. Los primeros cinco ejercicios tienen como objetivo presentar las primeras notas a desarrollar con la mano izquierda, con el fin de concientizar la posición correcta de cada nota, generando así, memoria motriz teniendo como referente la interpretación del primer motivo del pasillo y el énfasis en el trabajo rítmico de la corchea.

Con los siguientes cinco ejercicios se inicia el proceso de reconocimiento rítmico del pasillo, implementándolo con pequeñas variaciones de manera progresiva. A partir del ejercicio 12 se busca trabajar los ritmos a manera de espejo, de esta forma, lograr generar memoria muscular asociando y disociando dichos ritmos.

Ejercicio N.9	
Ejercicio N.10	

Ejercicio N.11	
Ejercicio N.12	
Ejercicio N.13	

TABLA 4. Ejercicios realizados para la interiorización del primer pasillo. *Fuente: Autoría propia*

Para lograr este motivo se plantean los ejercicios 14-15 con el fin de llegar al intervalo de quinta justa que aparece en el compás número cinco del primer motivo:



FIGURA 8 Célula Rítmica, Fragmento tomado del primer sistema del pasillo adaptado. *Fuente: Autoría propia.*

Ejercicio N.14	
Ejercicio N.15	

Ejercicio N.16	
-------------------	--

TABLA 5. Ejercicios implementados, *Ayuda técnica para la interpretación del primer pasillo*. Fuente: *Autoría propia*

En el primer motivo con variación aparece un intervalo de tercera, el cual se trabaja con dos ejercicios donde se evidencia la progresión rítmica.

Ejercicio N.17	
Ejercicio N.18	

TABLA 6. Herramienta técnica, *Ejercicios número 17 y 18*. Fuente: *Autoría propia*

Es importante mantener el patrón de repetición de notas, el cual genera una doble función, por una parte, se busca abordar la obra y al mismo tiempo trabajar diferentes articulaciones dejadas al libre albedrío del docente dado que estas no se referencian en las partituras, puesto que uno de los objetivos del docente es generar creatividad en el alumno, en este caso, que ellos puedan generar articulaciones por medio de su creatividad, sin dejar a un lado la importancia de la articulación de staccato.

La dinámica de todos los ejercicios son iniciar desde Do hasta La, se busca que el movimiento siempre sea ascendente y automáticamente descendente, de esta forma con un solo ejercicio se

busca repetir el movimiento dos veces, mejorando así, la postura correcta de los dedos y la memorización muscular.

Los siguientes ejercicios que se trabajaron fueron para los ritmos finales de la primera parte, sin embargo, dicho ritmo se repite constantemente en la segunda parte con algunas variaciones.

Ejercicio N. 19	
Ejercicio N. 20	
Ejercicio N. 21	
Ejercicio N. 22	

TABLA 7. Ejercicios primer pasillo 19-22. Fuente: Autoría propia

La siguiente sección se encuentra en la tonalidad de Re Mayor, que va desde el compás 20 hasta el final, se busca trabajar especialmente el dedo índice para las notas LA y FA sostenido como se evidencia en los ejercicios anteriores.



FIGURA 9. Línea melódica, Fragmento tomado de la adaptación del pasillo “En el Circulo”. Fuente: Autoría propia

Se da inicio al montaje de la adaptación del pasillo “En el Circulo” del compositor Emilio Murillo

Clarinet in B \flat

En el Circulo

Pasillo

Emilio Murillo
María Fernanda Hernández Muñeton



FIGURA 10. Partitura para clarinete “En el Circulo”, adaptación por María Fernanda Hernández

PASILLO N.2: Barranquilla.

La adaptación del pasillo Barranquilla tiene como fin incorporar el dominio de la mano derecha, por tal razón, el clarinete deberá estar completamente armado, se sugiere realizar una clase introductoria para la correcta postura del dedo pulgar, colocando los dedos frontales en sus respectivos agujeros, (sujetando el instrumento con la otra mano a la altura del barrilete) para que

En ese orden de ideas se trabaja el intervalo de cuarta de manera progresiva, se debe tener en cuenta que estos ejercicios se deben realizar con el metrónomo, en un tiempo máximo de negra 65 con el fin de no solo trabajar los intervalos, también seguir manteniendo las manos relajadas, los dedos cerca a los orificios del instrumento, una adecuada postura y conciencia en la embocadura y la respiración, trabajar estos aspectos en cada ejercicio ayuda a evitar malos hábitos que con el paso del tiempo pueden ir en detrimento de un adecuado progreso del estudiante.

Ejercicio N. 3	
Ejercicio N. 4	

TABLA 9. Ejercicios realizados para la interiorización del segundo pasillo. Fuente: Autoría propia

Para la segunda célula rítmica del motivo se desglosó el ritmo en un total de cinco ejercicios.

Ejercicio N. 5	
Ejercicio N. 6	
Ejercicio N. 7	
Ejercicio N. 8	
Ejercicio N. 9	

TABLA 10. Ejercicios segundo pasillo 5-9. Fuente: Autoría propia

Los ejercicios 17 y 18 tienen como finalidad mejorar los intervalos de cuarta y quinta que se presenta en la primera parte del pasillo y en la segunda parte, de este modo, con solo tres ejercicios se logra solucionar los intervalos con saltos grandes, teniendo esto en cuenta, los siguientes motivos que posean esos intervalos ya no se les realiza algún ejercicio, a menos que realmente se requiera.

La segunda parte va desde el compás 17 al compás 32, tanto la primera parte como la segunda constan de 16 compases cada uno, en esta sección aparece por primera y última vez la nota La octava abajo la cual se trabaja con un solo ejercicio que consta de la repetición entre la nota Si y La en blancas, negras y corcheas.


Ejercicio N. 19	
--------------------	--

TABLA 12. Ejercicios segundo pasillo, *Ejercicio número 19. Fuente: Autoría propia*

Para la segunda y tercera sección no fue necesario implementar más ejercicios, porque los intervalos que aparecen ya fueron trabajados en el pasillo anterior y en los ejercicios de este pasillo se lograron reforzar.

A continuación, se hace referencia la adaptación para clarinete del pasillo Barranquilla.

Clarinet in B \flat

Barranquilla

Pasillo

Emilio Murillo

Maria Fernanda Hernandez Muñeton

FIGURA 12. Pasillo “Barranquilla”, adaptación por María Fernanda Hernández.

PASILLO N.3: Estudio Pasillo N. 3

La adaptación está basada en un estudio del compositor Emilio Murillo el cual realizo a ritmo pasillo, por ser el tercer pasillo que inicia proceso de montaje se da por entendido que el estudiante ya posee ciertos parámetros y/o conocimientos rítmicos del estilo, cierto nivel interpretativo y una

técnica instrumental más avanzada, en este punto, el estudiante ya es capaz de llegar a la nota La octava abajo, realizar articulaciones junto con dinámicas.

El objetivo de este pasillo es iniciar el proceso de abordaje de los arpeggios junto con la escala cromática, adicional, se busca seguir manteniendo la misma dinámica de dificultad en los saltos interválicos. La correcta postura de los dedos en el instrumento se logra por medio de la repetición, lo que genera ejercicios similares a los realizados anteriormente, logrando enriquecer la memoria muscular.

Los primeros ejercicios son dedicados para trabajar el primer motivo que consta de dos compases, es necesario reforzarlo por el salto interválico de cuarta, adicional, a lo largo de la pieza se genera tres variaciones de este motivo:



FIGURA 13. Primer motivo pasillo, Fragmento sacado de la tercera adaptación del pasillo “Estudio N.3”. Fuente: Autoría propia

Ejercicio N.1	
Ejercicio N.2	
Ejercicio N.3	

TABLA 13. Ejercicios tercer pasillo, Realización de tres ejercicios para el progreso instrumental. Fuente: Autoría propia

En dicho ejercicio se pretende mantener el trabajo en espejo, en el caso del tercer ejercicio su objetivo fue desarrollar el salto de cuarta que aparece en el desarrollo de toda la obra. El segundo motivo consta de cuatro compases a ritmo corchea, manteniendo siempre la repetición de notas seguidas:



FIGURA 14. Línea melódica tercer pasillo, Fragmento tomado de la adaptación número tres. Fuente: Autoría propia

Este motivo presenta gran cantidad de variaciones durante toda la pieza, es el motivo que más saltos interválicos posee, por esta razón los ejercicios que se realizaron pretenden tener una variación interválica en la última corchea de cada compas.

Ejercicio N.4	<p>The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff has a treble clef and contains four measures of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains four measures of eighth notes. The notes in both staves are identical, following the same melodic pattern as Figure 14.</p>
Ejercicio N.5	<p>The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff has a treble clef and contains four measures of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains four measures of eighth notes. The notes in both staves are identical, following the same melodic pattern as Figure 14.</p>
Ejercicio N.6	<p>The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff has a treble clef and contains four measures of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains four measures of eighth notes. The notes in both staves are identical, following the same melodic pattern as Figure 14.</p>

Ejercicio N.12	
Ejercicio N.13	

TABLA 15. Ejercicios tercer pasillo, serie de ejercicios para la complementación del desarrollo musical. *Fuente: Autoría propia*

La segunda parte da inicio al trabajo de arpeggios y a la iniciación a la escala cromática

Ejercicio N.14	
Ejercicio N.15	
Ejercicio N.16	

TABLA 16. Ejercicios tercer pasillo 14-16. *Fuente: Autoría propia*

Hasta el momento el staccato no mostraba algún índice de dificultad, teniendo en cuenta que los estudiantes realizaban el staccato de manera pausada, sin embargo, para este pasillo existe un compás donde se necesita separar las notas en dos semicorcheas y corchea, al ser un ritmo que se desconoce, el proceso requiere más práctica, con una cantidad de ejercicios más amplia incluyendo ejercicios con el instrumento y sin el instrumento.

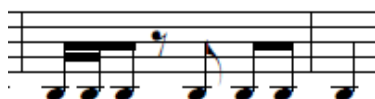


FIGURA 15. Motivo tercer pasillo, Fragmento tomado del tercer pasillo como ejemplo para la realización de más ejercicios. *Fuente: Autoría propia*

Ejercicio N.17	
Ejercicio N.18	
Ejercicio N.19	
Ejercicio N.20	
Ejercicio N.21	
Ejercicio N.22	
Ejercicio N.23	
Ejercicio N.24	

2 Estudio de Pasillo

54

61

67

76

FIGURA 16. Pasillo “Estudio de Pasillo N3”, adaptación por María Fernanda Hernández.

PASILLO N.4: A Girardot






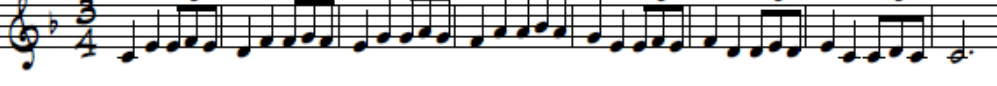
Este pasillo fue acondicionado para el trabajo inicial del ritmo de tresillo en el registro de la mano izquierda, para facilitar la lectura de este ritmo se sugiere realizar ejercicios de aprestamiento sin el instrumento utilizando muletillas como “tresillo-música”, posteriormente, se sugiere realizar los ejercicios planteados mientras se le indica al estudiante que al realizarlos debe estar pensando en las muletillas para lograr percibir el ritmo correctamente.

En una primera etapa se sugiere realizar los ejercicios sin el instrumento, con el fin de que los estudiantes tengan conciencia del ritmo utilizando como herramientas las siguientes muletillas:

- corcheas “ca-sa”
- negras “pan”

- tresillos “mú-si-ca/mi-ér-co-les”

Los ejercicios se deben ejecutar alternando movimientos corporales con voz, esto quiere decir que, inicialmente se realiza únicamente con las manos y posteriormente con la voz, finalizando el ejercicio de aprestamiento con las dos actividades al mismo tiempo.

Ejercicio N. 1	
Ejercicio N. 2	
Ejercicio N. 3	
Ejercicio N. 4	
Ejercicio N. 5	
Ejercicio N. 6	

<p>Ejercicio N. 7</p>	
---------------------------	--

TABLA 18. Estrategia de aprendizaje, ejercicios realizados para facilitar la interpretación del cuarto pasillo. Fuente: Autoría propia

Como se evidencia, los ejercicios van aumentando progresivamente su intensidad rítmica hasta llegar al tresillo, utilizando la misma dinámica de espejo en algunos ejercicios y manejando la cobertura total de las notas que puede realizar con la mano izquierda, adicional, los ejercicios se deben realizar con diferentes propuestas por parte de los estudiantes sobre las articulaciones y dinámicas, estas son algunas sugerencias:

Para los tres primeros ejercicios:

- Ligadas de a tres notas.
- Primera nota en staccato seguido de dos notas ligadas.
- Todas en staccato.
- Dos ligadas, una en staccato.

Para los siguientes cuatro ejercicios:

- Todas en staccato.
- Ligado por grupo de tresillo.
- Ligado cada dos notas.
- Dos tiempos ligados, tercer tiempo staccato.

Las dinámicas:

- Todos los ejercicios en Piano.
- Crescendo por compas.
- Crescendo la primera frase, disminuyendo la segunda frase.
- Todo Forte.
- Intercalando primera nota forte, segunda nota piano durante todos los ejercicios.

Los siguientes ejercicios se realizaron para trabajar el siguiente ritmo:



*FIGURA 17. Motivo cuarto pasillo, Fragmento tomado del cuarto pasillo para la realización de los ejercicios.
Fuente: Autoría propia*

Ejercicio N. 8	
Ejercicio N. 9	
Ejercicio N. 10	
Ejercicio N. 11	
Ejercicio N. 12	
Ejercicio N. 13	

TABLA 19. Herramienta de aprendizaje, ejercicios realizados para la interiorización del cuarto pasillo. Fuente: Autoría propia

Los primeros tres ejercicios tienen la función de generar una introducción al ritmo de corchea-silencio de corchea, utilizando el ritmo de pasillo con variaciones como eje principal. Posteriormente los ejercicios 11, 12 y 13 van direccionados más hacia el ritmo en concreto que aparece en la adaptación del pasillo realizándolo de manera progresiva, con intervalos de tercera, luego cuarta y finalmente de quinta.

Al llegar a la segunda parte de la pieza, aparece un ritmo que se logró trabajar en el segundo pasillo “Barranquilla” pero por ser un ritmo que aparece en más de dos compases, se le dará la importancia necesaria para reforzarla nuevamente.



FIGURA 18. Motivo cuarto pasillo, Fragmento tomado para la realización de ejercicios. Fuente: Autoría propia

Ejercicio N. 14	
Ejercicio N. 15	
Ejercicio N. 16	

TABLA 20. Ejercicios cuarto pasillo 14-16, Ejercicios realización para mejorar la comprensión del pasillo. Fuente: Autoría propia

Finalmente, los últimos ejercicios que se realizaron tenían como objetivo ayudar a mejorar la interpretación de la tercera parte, como se evidencia, hace la aparición de las ultimas notas que aborda los pasillos, las notas “Sol y Fa octava abajo”.



<p>Ejercicio N. 23</p>	
----------------------------	--

TABLA 21. Estrategia pedagógica, ejercicios cuarto pasillo 17-23. Fuente: Autoría propia

Clarinet in B \flat

A Girardot

Pasillo

Emilio Murillo

María Fernanda Hernández Muñeton




FIGURA 20. Pasillo “A Girardot”, adaptación por María Fernanda Hernández.

PASILLO N.5: El Magdalena

Al ser el último pasillo, logra integrar elementos de las adaptaciones anteriores, se evidencia una cantidad más elevada de alteraciones, de saltos interválicos, tonalidades no vistas hasta el momento “Re Mayor-Mi Mayor” y da camino a la iniciación de los adornos como “apoyatura breve” o también denominada como “acciaccatura”, adicional el tempo para la realización de su interpretación será en una velocidad más considerable respecto a los cuatro pasillos anteriores.

El primer motivo que aparece consta de cuatro compases



FIGURA 21. Primer motivo pasillo, Fragmento sacado de la quinta adaptación del pasillo “El Magdalena”.
Fuente: Autoría propia

Los ejercicios realizados buscan abarcar el motivo de manera progresiva, en un primer momento se utiliza la figura rítmica negra para que el estudiante pueda interpretar cada nota que aparece generando así la primera etapa para recalcar la memoria muscular del motivo. Los siguientes cuatro ejercicios mantienen el orden de las notas postuladas anteriormente, sin embargo, cada vez que avanza se genera una variación rítmica que finalizará con todas las notas en corchea, de esta forma, se podrá interpretar el motivo de una forma más eficaz.

Ejercicio N.1	
Ejercicio N.2	

Ejercicio N.3	
Ejercicio N.4	
Ejercicio N.5	

TABLA 21. Ejercicios implementados, Ayuda técnica para la interpretación del quinto pasillo. Fuente: Autoría propia

El primer motivo se repite con pequeñas variaciones durante los primeros 12 compases, a partir del compás trece aparece un nuevo motivo compuesto por un silencio de corchea que aparece cada compas con diferenciaciones interválicas.



FIGURA 22. Motivo quinto pasillo, fragmento tomado de la quinta adaptación para la realización de ejercicios técnicos. Fuente: Autoría propia

Ejercicio N.6	
Ejercicio N.7	

Ejercicio N.8	
Ejercicio N.9	

TABLA 22. Ejercicios quinto pasillo 6-9, Realizados para mejorar la técnica del instrumento. Fuente: Autoría propia

Se toma como eje para los ejercicios el primer compas y el tercer compas siendo los ritmos más complicados del segundo motivo, realizando de manera gradual diferenciaciones que terminaran abarcando la totalidad de los dos ritmos manteniendo como constante el silencio de corchea para que se logre interiorizarlo mejor.

La segunda parte de la pieza busca generar un cambio sonoro y de ambiente contrastante, las herramientas rítmicas que se utilizaron para esta sección son la prolongación por medio de ligaduras y una textura de corcheas descendentes.



FIGURA 23. Motivo quinto pasillo, tomado para la realización de más ejercicios técnicos. Fuente: Autoría propia

Para este último pasillo aparece por primera vez una “acciaccatura” la cual tomaremos como eje para iniciar el trabajo de montaje de este apartado.

Ejercicio N.10	
----------------	--

<p>Ejercicio N.11</p>	
<p>Ejercicio N.12</p>	
<p>Ejercicio N.13</p>	
<p>Ejercicio N.14</p>	

TABLA 23. Ejercicios quinto pasillo 10-14, Realizados para mejorar la interpretación instrumental. Fuente: Autoría propia

Clarinet in B \flat

El Magdalena

Pasillo

Emilio Murillo

María Fernanda Hernández Muñeton

7

13

19

26

33

39

45

51

FIGURA 23. Pasillo “El Magdalena”, adaptación por María Fernanda Hernández.

VALIDACIÓN DEL RESULTADO FINAL

Teniendo en cuenta las problemáticas que se están viviendo en el mundo por la pandemia del COVID 19, la propuesta que se realizó para este proyecto no se pudo llevar a cabo por falta de espacios para trabajar de manera colectiva y de los instrumentos dado que la población no cuenta con instrumentos propios, por tal motivo, al finalizar el producto se realizó un encuentro vía virtual con dos maestros reconocidos en la interpretación del clarinete y en el área de la pedagogía.

Una vez compartida la cartilla realizada con los maestros Juan Sebastián Cortes y Felipe Jiménez Murillo se obtuvo la siguiente retroalimentación por parte de ellos:

	¿Desde su experiencia como docentes, que opinión tienen acerca de las obras propuestas?	¿Qué tan pertinente y coherente encuentran los ejercicios propuestos en relación a las obras?	¿Qué recomendaciones tienen al ver la cartilla?	¿En su opinión, creen que la cartilla si cumpliría con su objetivo?
Juan Sebastián Cortes	La propuesta planteada tiene aspectos importantes tanto desde lo pedagógico como desde la identidad, rescate y preservación de la música andina colombiana, a sabiendas que el maestro Emilio Murillo es un icono en la interpretación de la misma.	Los ejercicios se muestran de manera progresiva y se constituyen en una herramienta metodológica y pedagógica en pro de una adecuada iniciación y acercamiento al clarinete, donde se fortalece los diferentes fragmentos de las piezas	Realizar una reorganización estructural de la cartilla con el fin de buscar una mirada más didáctica.	La cartilla cumple el objetivo y también se presta para continuar realizando más herramientas como un CD con pistas

Felipe Jiménez Murillo	La propuesta es muy útil, es algo que en mi experiencia no había visto y me parece una excelente idea para lograr esa inmersión de géneros en el aprendizaje del clarinete.	Bastante pertinente, se encuentran bien desglosadas, es realmente útil el realizar más de dos ejercicios para ayudar el abordaje de un motivo específico del pasillo	“Se debe tener en cuenta que al maestro se le mostro dos cartillas diferentes, la cartilla original y posteriormente la cartilla con las sugerencias hechas del maestro Juan Sebastián Cortes” de esta forma, el maestro concluyó que la segunda versión es mejor y no tendría ningún cambio por hacer, las armonías de los pasillos, los ejercicios y la estructura se encuentran muy bien hechas	La cartilla cumple el objetivo y realmente se encuentra muy bien hecha se felicita al autor
------------------------	---	--	--	---

en tanto, la propuesta puede funcionar dado que permite de manera pedagógica y didáctica ir avanzando en cada uno de los procesos sin dejar de lado la importancia y el reconocimiento del compositor Emilio Murillo en cada acápite de la cartilla.

5. CONCLUSIONES

La elaboración de este proyecto se constituyó en un pilar importante donde a través del mismo se da razón de los alcances logrados con las diferentes obras y estrategias técnicas propuestas para la iniciación al clarinete, las cuales son el resultado de la experiencia adquirida no solo en el campo laboral, sino también, en el paso por la Universidad, presentando la posibilidad de seguir explorando y conociendo nuevas estrategias pedagógicas encaminadas a los jóvenes instrumentistas que cada día deciden emprender el aprendizaje del clarinete, por tanto, las obras y los diferentes ejercicios aquí propuestos, permiten tener un primer acercamiento a la iniciación del clarinete en su primera etapa de aprestamiento.

Las obras y ejercicios propuestos brindan en primera medida al estudiante la posibilidad de explorar teniendo como referente diferentes esquemas rítmicos para la interpretación del repertorio andino colombiano, en este caso el pasillo, el cual a su vez el presente trabajo busca reforzar e identificar como cada una de las melodías propuestas hacen parte del compendio y de la identidad sonora cultural que rodea al estudiante.

El trabajo de los pasillos se constituye en un elemento primordial que hacen parte de manera indudable en el repertorio bandístico, en tanto, para las bandas es trascendental el trabajo y fortalecimiento técnico en los clarinetistas en cuanto a su calidad interpretativa se refiere, la postura que se requiere y el desempeño rítmico que se pretende, siendo, sin lugar a duda, la presentación de estas obras y ejercicios las cuales se documentan en una cartilla, con el fin de que se constituyan en un punto de partida importante para la iniciación del clarinete de manera musical.

El planteamiento que presentan los diferentes ejercicios propuestos están encaminados para que el estudiante de manera gradual pueda desarrollar y acercarse a la interpretación de las obras, de manera tal, que progrese gradualmente atendiendo tanto a lo concerniente con el primer acercamiento al clarinete, como también al aprendizaje de las obras en medio de la experiencia explorativa y creativa que se presenta en el desarrollo de los ejercicios, todos ellos convalidados por maestros con amplia experiencia en la interpretación de la música de la región andina.

Vale la pena señalar que el poder extraer los ejercicios de los pasillos propuestos, permite al mismo tiempo tomar como elementos fundamentales los diferentes motivos propuestos por el compositor en cada una de sus obras, así las cosas, sin necesidad de estar acudiendo a métodos que no tienen ninguna cercanía ni identidad con el contexto de los estudiantes, los ejercicios aquí propuestos, permiten centrar las bases conceptuales y prácticas del pasillo colombiano como referencia didáctica.

La presentación de los ejercicios propuestos de manera didáctica y técnica, los cuales han sido elaborados con miras a incentivar y fortalecer el aprendizaje del clarinete, se presentan como herramientas didácticas cuyo fin es animar y presentar al estudiante el aprendizaje del clarinete de manera natural, con el acompañamiento del docente quien a su vez acompaña al estudiante interpretando la segunda voz.

Dadas las circunstancias actuales generadas por la emergencia sanitaria del COVID 19, se dificultó la implementación de los ejercicios, sin embargo, es importante resaltar que estos han sido utilizados previamente, dada mi experiencia como docente y convalidados bajo la revisión de docentes expertos en la enseñanza del clarinete y en la interpretación de la música de la región andina.

Vale la pena resaltar que del trabajo propuesto surgen así: La elaboración de una cartilla la cual incluye las obras con sus respectivos ejercicios presentados de manera individual, como también a dos voces, permitiendo en el estudiante tener diferentes posibilidades de trabajo bien sea de manera individual o colectivo.

En síntesis, la propuesta se constituye en una herramienta valiosa, donde se plasman experiencias adquiridas y estrategias didácticas desde lo creativo, interpretativo y rítmico, con miras a contribuir con el aprestamiento inicial y el aprendizaje del clarinete en una primera etapa.

6. BIBLIOGRAFÍA

Antonio Jose, (2017) “Jean Xavier Lefébre 1763-1829”.

Bisquerra Rafael, (2004) “Metodología de la investigación educativa”. Facultad de pedagogía de la universidad de Barcelona.

Corredor Mesa Alber Fair, (2018) “Entre Bambucos y Pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía”. Licenciatura en música facultad de bellas artes Universidad pedagógica nacional. Bogotá.

Cruz Gonzales Miguel Antonio, (2017) “Folclore, música y nación: El papel del Bambuco en la construcción de lo Colombiano”. Universidad Central.

Calderón Javier, (SF) “Orlando Fals Borda y la investigación acción participativa: aportes en el proceso de formación para la transformación”. Buenos Aires.

Eca Fiestas José Luis, (2018) “Características mecánicas y acústicas del clarinete rossi”. Lima.

Estela Raffino María, (2019) “Aprendizaje”. Argentina.

Giraldo Gutiérrez Santiago, (2016) “Monografía del dueto “óscar y julio” con obra inédita en concurso nacional del Bambuco en las versiones 2010- 2012”. Facultad de bellas artes. Pereira.

Hümmelgen, I. A, (1996) “O Clarinete- una introducción y análisis físico del instrumento”. Departamento de física. Universidad federal de Panamá.

Instrumentos de viento, versatilidad (2017) recuperado de:
<https://www.musicnexo.com/blog/es/clarinete-instrumento-versatil/>

Muñoz Muñoz Ángel, (2009) “El Clarinete: Didáctica y Metodología”. Conservatorio profesional de música de Córdoba, Córdoba.

Ñaupas Paitán Humberto, (2014) “Metodología de la investigación cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis”. Bogotá.

Pérez Gómez Angel I. (2005) “La investigación acción en educación”. Madrid.

Rodríguez Balcerio Giovanny Alonso, (2016) “La guitarra eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y del Bambuco Andino colombiano” Universidad de Cundinamarca. Facultad de música.

Saboyá Elkin, (2018) “Jorge Isaacs y la nacionalidad del Bambuco”. Revista Nova.

Sánchez Suarez Sergio A. (2009) “Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del Bambuco, entre el colonialismo y la republica en Colombia”. Conservatorio del Tolima.

Sampieri Roberto, (2006) “Metodología de la investigación”. McGraw-Hill. Cuarta edición.

Schuster Armando, “La metodología cualitativa, herramienta para investigar los fenómenos que ocurren en el aula. La investigación educativa”. Universidad Nacional de Catamarca.

Varo Cádiz Alejandra, (2011) “Metodologías activas y aprendizaje por descubrimiento”. Provincia Cádiz.


Soledispa Fausto, (2019) “Latinoamérica Musical”

Viquez Córdoba Luis Adolfo, (2011) “Buscando un por qué a los procesos de enseñanza y aprendizaje del clarinete en su etapa inicial”. Escuela municipal de música de paraíso.

Veintimilla Bonet Alberto, (2002) “El Clarinetista Antonio Romero y Andía”

LISTAS DE ANEXOS

Anexo 1: (Producto final) Iniciación al clarinete con cinco pasillos adaptados de Emilio Murillo

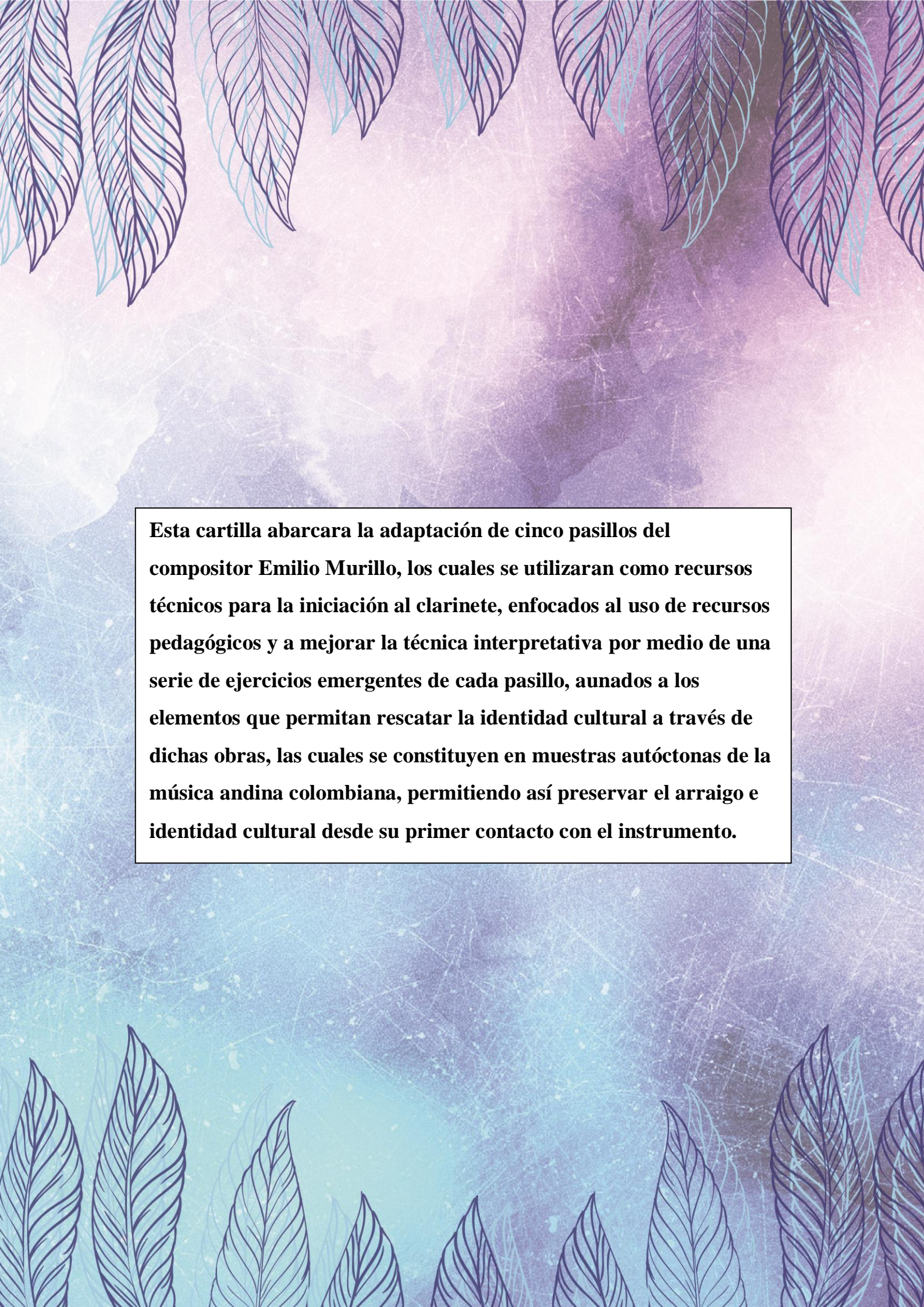


INICIACIÓN AL CLARINETE

Pasillos adaptados del compositor Emilio Murillo.

Autor y arreglista: María Fernanda Hernández Muñeton





Esta cartilla abarcara la adaptación de cinco pasillos del compositor Emilio Murillo, los cuales se utilizaran como recursos técnicos para la iniciación al clarinete, enfocados al uso de recursos pedagógicos y a mejorar la técnica interpretativa por medio de una serie de ejercicios emergentes de cada pasillo, aunados a los elementos que permitan rescatar la identidad cultural a través de dichas obras, las cuales se constituyen en muestras autóctonas de la música andina colombiana, permitiendo así preservar el arraigo e identidad cultural desde su primer contacto con el instrumento.

INTRODUCCIÓN

En el entendido de que el clarinete es un instrumento que ha incursionado en diferentes ritmos de la música tradicional colombiana y en especial en la música de la región andina, el presente trabajo aborda 5 pasillos del compositor Emilio Murillo como herramientas didácticas y pedagógicas para el aprendizaje del clarinete, buscando solucionar los aspectos técnicos y enfatizar en el desarrollo rítmico que permitan familiarizar la propuesta con nuestra identidad sonora cultural, en el transcurso de los ejercicios se brindara apoyo visual de las posiciones en el clarinete tomados de la siguiente fuente: <https://www.espaciohonduras.net/partituras-para-instrumentos-de-viento/clarinete-soprano/digitacion-del-clarinete-soprano>.

En los últimos 30 años el clarinete ha incursionado de manera significativa en las bandas sinfónicas siendo el instrumento predominante y más solicitado en el formato, esto se debe a su versatilidad tímbrica y técnica logrando reemplazar los violines del formato orquestal. De ahí la necesidad de ofrecer a través de esta propuesta otras alternativas técnicas para el aprendizaje y la enseñanza del instrumento.

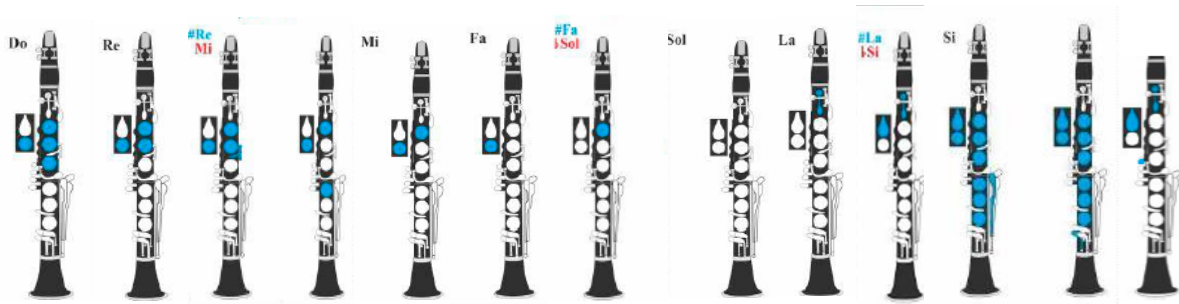


PASILLO N. 1

En el Circulo

Recuerda que estas son las posiciones en el clarinete:

Puedes realizar los siguientes ejercicios aplicando estas articulaciones:



Ejercicios:

1.

2.

3.

4.

¿Sabías que?

Emilio Murillo Nació en Guatapé el 19 de abril de 1880, era discípulo y compañero de Pedro Morales Pino, a la corta edad de 17 años ya era participe en encuentros artísticos de músicos y poetas, inicio su carrera musical como flautista, sin embargo, gracias al Ciego Gómez decide cambiar la flauta por el piano.

5.  

6.  

7.  

8.  

Recuerda que puedes crear diferentes articulaciones para desarrollar cada ejercicio, aquí te damos otros ejemplos:



9. 

10. 

11. 

12. 



13. 




14. 

15. 


16. 




Para su formación musical, ingreso a la Academia de Música que se fundó en Bogotá en 1882, Murillo permaneció aproximadamente tres años en la academia, pero por motivo de la “Guerra de los mil días” dicha academia se vio obligada a cerrar.

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 



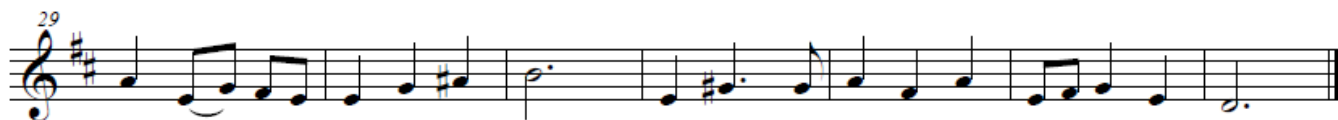
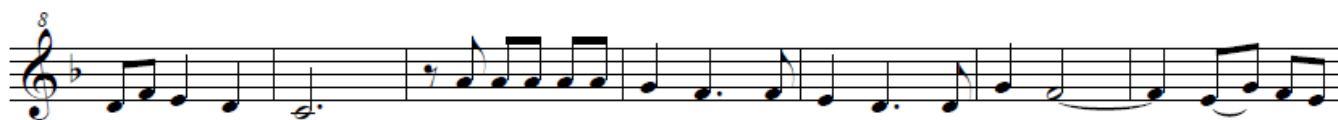
Pasillo: Partitura de Clarinete

En el Circulo

Clarinet in B \flat

Pasillo

Emilio Murillo



Partitura de Piano

En el Circulo

Score

Pasillo

Emilio Murillo

Clarinet in B \flat

Piano

1 2 3 4 5

Detailed description: This system contains the first five measures of the score. The Clarinet in B-flat part (top staff) begins with a whole rest in measure 1, followed by a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes C5 and B4, quarter notes A4 and G4, and a half note F4 in measure 2. A repeat sign follows in measure 3, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The Piano part (bottom staves) has a whole rest in measure 1. In measure 2, it plays a quarter note G4 in the bass clef and a quarter note G4 in the treble clef. In measure 3, it plays a quarter note G4 in the bass clef and a quarter note G4 in the treble clef. In measure 4, it plays a quarter note G4 in the bass clef and a quarter note G4 in the treble clef. In measure 5, it plays a quarter note G4 in the bass clef and a quarter note G4 in the treble clef.

B. Cl.

6 7 8 9 10

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The B. Cl. part (top staff) continues the melody from measure 5, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The Piano part (bottom staves) continues with quarter notes G4 in both the bass and treble clefs for measures 6, 7, 8, 9, and 10.

B. Cl.

11 12 13 14 15

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. The B. Cl. part (top staff) continues the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The Piano part (bottom staves) continues with quarter notes G4 in both the bass and treble clefs for measures 11, 12, 13, 14, and 15.

B♭ Cl

1. 2mo.

16 17 18 19 20

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. The B♭ Clarinet part (top staff) begins with a melodic line in B-flat major. A first ending (marked '1.') spans measures 18 and 19, leading to a second ending (marked '2mo.') in measure 20. The piano accompaniment (bottom two staves) features a steady bass line with chords in the right hand. Measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are printed below the piano part.

B♭ Cl

21 22 23 24 25

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The B♭ Clarinet part continues the melodic line. The piano accompaniment maintains the harmonic support with chords and a consistent bass line. Measure numbers 21, 22, 23, 24, and 25 are printed below the piano part.

B♭ Cl

3

26 27 28 29 30

E7

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. Measure 26 features a triplet of eighth notes in the B♭ Clarinet part. The piano accompaniment includes a chord labeled 'E7' in measure 30. Measure numbers 26, 27, 28, 29, and 30 are printed below the piano part.

B♭ Cl

31 32 33 34 35

Detailed description: This system contains measures 31 through 35, concluding the piece. The B♭ Clarinet part ends with a final note. The piano accompaniment provides a concluding harmonic structure. Measure numbers 31, 32, 33, 34, and 35 are printed below the piano part.

PASILLO N. 2

Barranquilla

Aquí tendrás que interpretar una nota nueva, mira las tres posibles posiciones que puedes realizar:



Ejercicios:


- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.


Es hora de seguir practicando con más articulaciones, no olvides que puedes proponer las articulaciones que desees, aquí te dejamos un ejemplo:



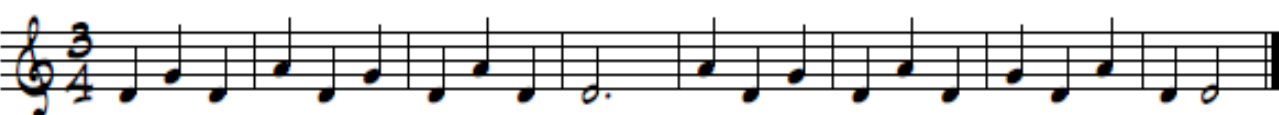
13. 


14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

Partitura Piano:

Score

Barranquilla

Pasillo

Emilio Murillo

Clarinet in B \flat

Piano

Measures 1-4 of the score. The Clarinet in B \flat part (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes: G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat . The Piano part (bass clef) starts with a whole rest, then plays a series of chords: G \flat major (G \flat , B \flat , D \flat), A \flat major (A \flat , C \flat , E \flat), B \flat major (B \flat , D \flat , F \flat), and C major (C, E, G).

B \flat Cl.

Pno.

5

Measures 5-8 of the score. The B \flat Cl. part (treble clef) continues with eighth and quarter notes: C, D, E, F, G, A, B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat . The Piano part (bass clef) continues with chords: G \flat major, A \flat major, B \flat major, and C major.

B \flat Cl.

Pno.

10

Measures 10-13 of the score. The B \flat Cl. part (treble clef) continues with eighth and quarter notes: C, D, E, F, G, A, B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat . The Piano part (bass clef) continues with chords: G \flat major, A \flat major, B \flat major, and C major.

B \flat Cl.

Pno.

15

Measures 15-18 of the score. The B \flat Cl. part (treble clef) continues with eighth and quarter notes: C, D, E, F, G, A, B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat , C, D, E, F, G, A, B \flat . The Piano part (bass clef) continues with chords: G \flat major, A \flat major, B \flat major, and C major.

21

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 21 to 26. The B \flat Clarinet part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The Piano part (bass clef) provides accompaniment with chords and moving bass lines.

27

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 27 to 32. The B \flat Clarinet part continues the melodic line. The Piano part features a more active bass line with frequent chord changes.

33

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 33 to 38. The B \flat Clarinet part has a repeat sign at measure 33. The Piano part has a repeat sign at measure 33 and includes some complex chordal textures.

39

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 39 to 44. The B \flat Clarinet part continues with a melodic line. The Piano part features a mix of chords and moving bass lines.

45

B \flat Cl.

Pno.

This system contains measures 45 through 50. The B \flat Clarinet part (top staff) begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a half note. The Piano accompaniment (bottom staff) features a bass clef and a key signature of two flats, with a rhythmic pattern of eighth notes and chords, concluding with a half note chord.

51

B \flat Cl.

Pno.

This system contains measures 51 through 56. The B \flat Clarinet part (top staff) continues the melody with eighth and quarter notes, including a sharp sign in the fifth measure. The Piano accompaniment (bottom staff) maintains the rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, ending with a half note chord.

57

B \flat Cl.

Pno.

This system contains measures 57 through 62. The B \flat Clarinet part (top staff) continues the melody with eighth and quarter notes. The Piano accompaniment (bottom staff) continues with eighth notes and chords, ending with a half note chord.

63

B \flat Cl.

Pno.

This system contains measures 63 through 68. The B \flat Clarinet part (top staff) concludes the piece with a final melody line ending in a double bar line. The Piano accompaniment (bottom staff) provides a final accompaniment line, also ending with a double bar line.

Dueto

Score

Barranquilla

Pasillo

Emilio Murillo

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Musical score for Clarinet in B \flat 1 and Clarinet in B \flat 2, measures 1-5. The key signature is one flat (B \flat) and the time signature is 2/4. Clarinet 1 plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Clarinet 2 plays a supporting line with eighth and quarter notes.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Musical score for B \flat Cl. 1 and B \flat Cl. 2, measures 6-10. Measure 6 is marked with a '6'. Clarinet 1 has a melodic line with a half-note rest in measure 7. Clarinet 2 continues with eighth and quarter notes.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Musical score for B \flat Cl. 1 and B \flat Cl. 2, measures 11-16. Measure 11 is marked with an '11'. Clarinet 1 has a melodic line with some rests. Clarinet 2 plays eighth and quarter notes.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Musical score for B \flat Cl. 1 and B \flat Cl. 2, measures 17-21. Measure 17 is marked with a '17'. Clarinet 1 has a melodic line with eighth and quarter notes. Clarinet 2 plays eighth and quarter notes.

Barranquilla

48

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

55

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

61

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

El Clarinete

Deriva del francés “clarinette” o “clarine”, siendo un instrumento musical de viento. Una palabra que, a su vez, procede del latín “Claus”, donde se utiliza para mencionar los sonidos agudos y perfectamente perceptibles. Debido a su gran versatilidad y a su facilidad de aprendizaje, en comparación con otros instrumentos de viento como la trompeta o el trombón, llega a ser un instrumento con una capacidad de expresión mayor, llegando a ser protagonista en ciertos géneros musicales como el jazz. “El clarinete es sinónimo de romanticismo, destreza, comunicación y expresión, con él podrás pasar de los sonidos más suaves y relajantes a los más fuertes y agresivos, haciendo uso de las notas más graves y agudas para reflejar toda la pasión y el sentimiento que llevas dentro”. Dando en evidencia que el instrumento posee una gran disposición técnica e interpretativa que lo conduce a ser una herramienta para más de un género musical con diferentes técnicas para innovar en los sonidos.

En la actualidad existen dos sistemas o escuelas principales del clarinete:

- El sistema francés, conocido como Boehm: fue creado por Theobald Boehm entre 1831 y 1847, se diferencia principalmente por el diseño y ubicación de las llaves, de igual forma en las proporciones externas e internas que cumplen con la función sonora de cada sistema logrando un timbre más claro. Más tarde, en el año 1839, el clarinetista y compositor francés Hyacinthe Klosé, realizó una serie de cambios y mejoras en el clarinete, tales como: la introducción de anillos móviles y sistema de digitación, haciendo que el clarinete pasara a tener 17 llaves, tal como lo conocemos en la actualidad.
- El sistema alemán o Oehler: fue creado por Oskar Oehler entre 1858-1936 se puede considerar que el sistema de digitación alemana que se conoce en la actualidad es una evolución del sistema Albert de sistema simple, donde se incorpora nuevas llaves, como la llave patentada para obtener el Do#, una llave lateral para obtener el Si \flat , tres anillos en el cuerpo superior y una llave asociada al Fa de horca para resonancia o ventilación y se caracteriza por un timbre más oscuro.

Lo que conlleva a comprender que el clarinete es una creación que se logró gracias a una manifestación expresiva del arte, demostrando su utilidad en diversos géneros musicales, logrando una construcción más eficiente al pasar el tiempo, demostrando una versatilidad y una gran amplitud sonora que conlleva a una interpretación majestuosa.

PASILLO N. 3

Estudio Pasillo N. 3

Ejercicios:

1.  

2.  

3. 

4.  

5.  

6.

7.

No debes olvidar que la creatividad es la principal herramienta de aprendizaje, utiliza diferentes articulaciones en cada ejercicio para enriquecer tu técnica, por ejemplo:



Estas son algunas posiciones que te pueden llegar a servir:

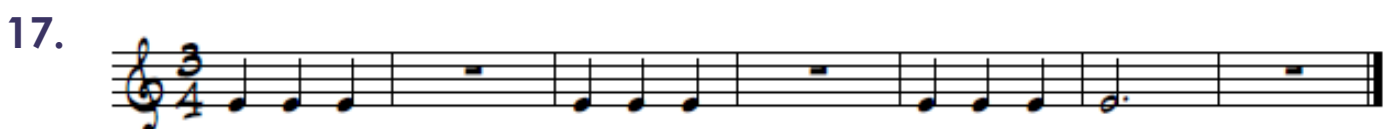


8.

9.



Por la misma época de la “Guerra de los mil días”, Murillo participo como intérprete de piano y flauta en la “actividad literaria y musical de la Gruta Simbólica”, que da como consecuencia un interés por el bambuco y el pasillo, también, fue uno de los primeros en interesarse por hacer grabaciones de la música tradicional. “Contribuyó a consolidar, junto con Isabel Farreras, una valiosa labor de difusión musical con la publicación de 226 partituras de compositores colombianos en las páginas del periódico bogotano Mundo al Día”.



18. 

19. 

20. 

Un consejo: los siguientes ejercicios tendrán notas repetidas, por eso sería mejor utilizar la siguiente articulación:



21. 

22. 

23. 

24.

Exercise 24 consists of two staves of music. The first staff is in 3/4 time and contains five measures of eighth-note patterns. The second staff is in 6/8 time and contains five measures of eighth-note patterns, ending with a double bar line.

25.

Exercise 25 consists of two staves of music. The first staff is in 3/4 time and contains five measures of eighth-note patterns. The second staff is in 6/8 time and contains five measures of eighth-note patterns, ending with a double bar line.

26.

Exercise 26 consists of two staves of music. The first staff is in 3/4 time and contains five measures of eighth-note patterns. The second staff is in 6/8 time and contains five measures of eighth-note patterns, ending with a double bar line.

Pasillo: Partitura Clarinete

Clarinet in B_♭

Estudio de Pasillo

N. 3

Emilio Murillo

♩ = 100



56

Musical staff 1: Treble clef, measures 56-62. The melody consists of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 61.

63

Musical staff 2: Treble clef, measures 63-68. The melody features a sequence of eighth notes with various accidentals (sharps and naturals) and ends with a double bar line.

69

Musical staff 3: Treble clef, measures 69-75. The melody includes quarter notes, eighth notes, and a final triplet of eighth notes.

Partitura Piano:

Score

Estudio de Pasillo

N. 3

Emilio Murillo

$\text{♩} = 100$

Clarinet in B \flat

Piano

The first system of the score shows the beginning of the piece. The Clarinet in B-flat part is in the treble clef with a 3/4 time signature. The Piano part is in the bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 100. The first five measures show the initial melodic and harmonic development.

B \flat Cl.

Pno.

6

The second system continues the piece from measure 6. The B-flat Clarinet part shows a more active melodic line. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated above the staff.

B \flat Cl.

Pno.

11

The third system covers measures 11 to 15. The B-flat Clarinet part features a series of eighth notes. The Piano part continues with its accompaniment. Measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated above the staff.

B \flat Cl.

Pno.

16

The fourth system covers measures 16 to 20. The B-flat Clarinet part has a melodic line with some chromaticism. The Piano part features a more complex accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated above the staff.

22

B \flat Cl.

Pno.

28

B \flat Cl.

Pno.

33

B \flat Cl.

Pno.

39

B \flat Cl.

Pno.

44

B \flat Cl.

Pno.

49

B♭ Cl.

Pno.

55

B♭ Cl.

Pno.

60

B♭ Cl.

Pno.

65

B♭ Cl.

Pno.

71

B♭ Cl.

Pno.

Dueto:

Score

Estudio de Pasillo

N. 3

Emilio Murillo

$\text{♩} = 100$

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

This system contains the first five measures of the piece. The Clarinet in B \flat 1 part begins with a melodic line in the treble clef, while the Clarinet in B \flat 2 part starts with a whole rest in the first measure and then enters with a rhythmic accompaniment in the second measure.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

6

This system covers measures 6 through 10. The B \flat Cl. 1 part continues its melodic line, and the B \flat Cl. 2 part provides a steady accompaniment. A rehearsal mark '6' is placed above the first measure of this system.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

11

This system covers measures 11 through 15. The B \flat Cl. 1 part features a more active melodic line with eighth notes. The B \flat Cl. 2 part continues its accompaniment. A rehearsal mark '11' is placed above the first measure of this system.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

16

This system covers measures 16 through 20. The B \flat Cl. 1 part has a melodic line that includes some chromatic movement. The B \flat Cl. 2 part continues its accompaniment. A rehearsal mark '16' is placed above the first measure of this system.

22

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

28

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

34

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

40

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

46

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

3

Estudio de Pasillo

52

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2



59

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2



65

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2



71

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2



En 1910 cuando viaja con “el cargo de correo de gabinete adjunto a la delegación de Colombia en Washington” logra hacer rollos de pianola con el piano, dicho sistema consistía en la interpretación del piano para las piezas que debidamente se encontraban perforados en el papel por un profesional, este método lo utilizaban solo los profanos, el resultado fueron discos donde interpretaba el piano, cantante y director de orquesta y banda.

PASILLO N. 4

A Girardot

¡Seamos creativos! En los siguientes ejercicios propón 3 articulaciones

Ejercicios:

1.

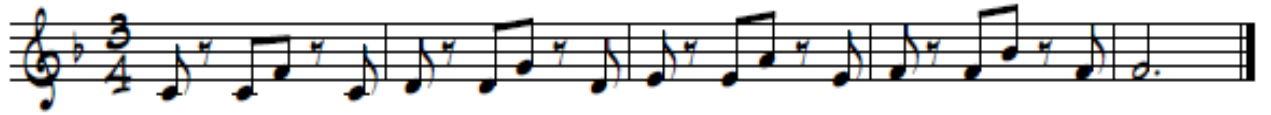
2.

3.

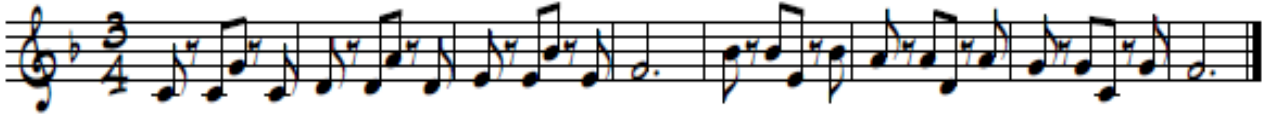
4.

5.

12.



13.



Compuso más de ochocientas canciones, el trapiche, el guatecano, canoíta, barranquilla, Girardot, el magdalena, entre otros. Gracias a dichas composiciones en 1935 se le otorga la Cruz de Boyacá, y muere el 9 de agosto de 1942 en Bogotá.

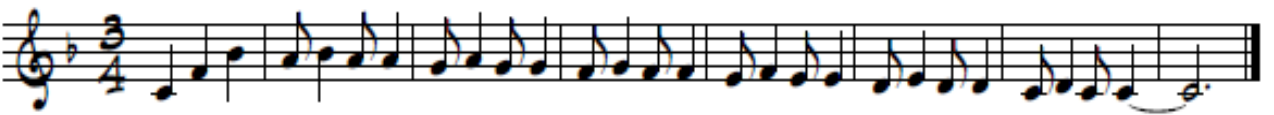
14.



15.



16.



17.

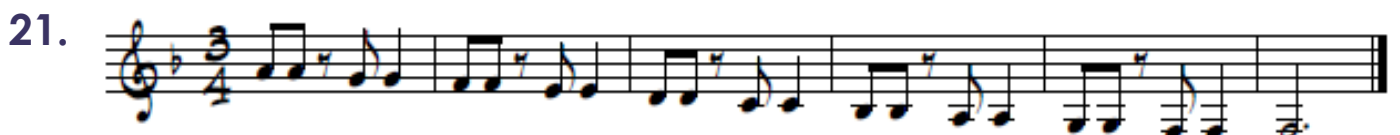


18.



Puedes estudiar los ejercicios de la siguiente forma:

- Solfear el ritmo del ejercicio con voz y posteriormente con las palmas “sin metrónomo”
- Solfear el ritmo del ejercicio con voz y posteriormente con las palmas “con metrónomo”
- Realizar los ejercicios solfeados con nombre de notas “sin metrónomo”
- Realizar los ejercicios solfeados con nombre de notas “con metrónomo”
- Recitar el ejercicio mientras se digita en el instrumento
- Interpretar el ejercicio “sin metrónomo”
- Interpretar el ejercicio “con metrónomo”



Pasillo: Partitura de Clarinete:

Clarinet in B \flat

A Girardot

Pasillo

Emilio Murillo

The musical score is written for Clarinet in B \flat and is in 3/4 time. It consists of nine staves of music. The key signature has one flat (B \flat). The score includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and repeat signs. The first staff starts with a triplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff has a triplet of eighth notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes. The fifth staff has a triplet of eighth notes. The sixth staff has a triplet of eighth notes. The seventh staff has a triplet of eighth notes. The eighth staff has a first and second ending. The ninth staff ends with a double bar line.

Partitura: Piano:

Score

A Girardot

Pasillo

Emilio Murillo

Clarinet in B \flat

Piano

Measures 1-6. Clarinet in B \flat and Piano. The Clarinet part features a melodic line with three triplet markings. The Piano accompaniment consists of a steady bass line with chords.

B \flat Cl.

Pno.

Measures 7-12. B \flat Cl. and Pno. The B \flat Cl. part continues the melodic line with triplet markings. The Piano accompaniment remains consistent.

B \flat Cl.

Pno.

Measures 13-18. B \flat Cl. and Pno. The B \flat Cl. part has a repeat sign in measure 15. The Piano accompaniment continues.

B \flat Cl.

Pno.

Measures 19-24. B \flat Cl. and Pno. The B \flat Cl. part continues with a melodic line. The Piano accompaniment continues.

B \flat Cl.

Pno.

Measures 25-30. B \flat Cl. and Pno. The B \flat Cl. part continues with a melodic line. The Piano accompaniment continues.

31

B \flat Cl.

Pno.

38

B \flat Cl.

Pno.

45

B \flat Cl.

Pno.

1.

51

B \flat Cl.

Pno.

2.

Dueto:

Score

A Girardot

Pasillo

Emilio Murillo

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

32

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

38

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

44

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

50

1. 2.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

PASILLO N. 5

Magdalena

Podemos generar variedad de diseños en cada ejercicio aplicando diferentes propuestas interpretativas, crea algunas y utiliza algunas referencias:



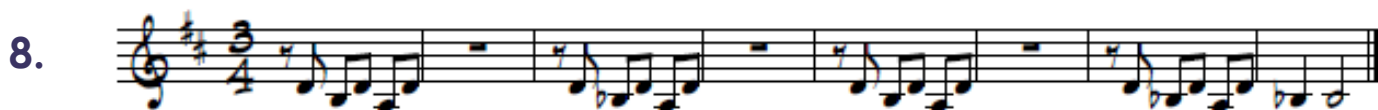
¡Nuevas posiciones en camino!



Ejercicios:

1.

Emilio Murillo fue una figura fundamental en la génesis de la música andina colombiana. Alumno de Pedro Morales Pino en el tiple, y de piano en la Academia Nacional de Música, fue pionero de las grabaciones de nuestros aires, director de conjuntos instrumentales y vocales, defensor acérrimo de la música popular y hasta dueño de una de las primeras cervecerías que tuvo el país



Con el apoyo de varios músicos e intelectuales, algunos de ellos antiguos contertulios de la Gruta Simbólica, contribuyó a consolidar, junto con Isabel Farreras, una valiosa labor de difusión musical con la publicación de 226 partituras de compositores colombianos en las páginas del periódico Bogotano Mundo al Día. La obra musical de Murillo y sus proyectos culturales que buscaron con vehemencia la idea de una Música Nacional tuvieron un gran impacto en la sociedad colombiana, incluso tras su muerte en Bogotá, 18 de agosto de 1942.



12.

Exercise 12 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains four measures of music, each starting with a quarter rest followed by a quarter note, then eighth notes, and ending with a half note. The second staff continues with four measures of eighth-note patterns, starting with a quarter rest and ending with a double bar line.

13.

Exercise 13 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains four measures of eighth-note patterns, starting with a quarter rest and ending with a double bar line. The second staff continues with four measures of eighth-note patterns, starting with a quarter rest and ending with a double bar line. The third staff continues with four measures of eighth-note patterns, starting with a quarter rest and ending with a double bar line.

14.

Exercise 14 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains four measures of eighth-note patterns, starting with a quarter rest and ending with a double bar line. The second staff continues with four measures of eighth-note patterns, starting with a quarter rest and ending with a double bar line. The third staff continues with four measures of eighth-note patterns, starting with a quarter rest and ending with a double bar line.

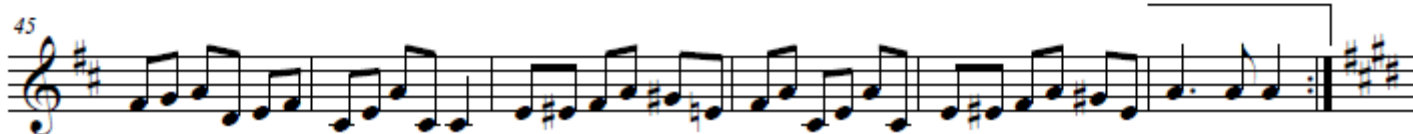
Pasillo: Partitura de Clarinete

Clarinet in B \flat

El Magdalena

Pasillo

Emilio Murillo



Partitura Piano:

Score

El Magdalena

Pasillo

Emilio Murillo

Clarinet in B \flat

Piano

Measures 1-5: Clarinet in B \flat (treble clef, key signature of one sharp, 3/4 time) and Piano (bass clef). The piano accompaniment features a steady bass line with chords.

B \flat Cl.

Pno.

Measures 6-10: B \flat Clarinet (treble clef) and Piano (bass clef). The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

B \flat Cl.

Pno.

Measures 11-15: B \flat Clarinet (treble clef) and Piano (bass clef). The piano accompaniment includes some chromatic movement in the bass line.

B \flat Cl.

Pno.

Measures 16-20: B \flat Clarinet (treble clef) and Piano (bass clef). The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

22

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 22 to 27. The B \flat Clarinet part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The Piano part (bass clef) provides accompaniment with eighth-note chords and single notes.

28

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 28 to 33. The B \flat Clarinet part includes a first ending bracket over measures 31-33. The Piano part features block chords and some moving lines in the bass.

34

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 34 to 38. The B \flat Clarinet part includes a second ending bracket over measures 34-38. The Piano part continues with accompaniment, including some sustained chords.

39

B \flat Cl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 39 to 43. The B \flat Clarinet part has a melodic line with some rests. The Piano part consists of block chords in the bass.

El Magdalena

42

B \flat Cl.

Pno.

This system contains measures 42 through 45. The B \flat Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The Piano accompaniment is in a bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

46

B \flat Cl.

Pno.

This system contains measures 46 through 50. The B \flat Clarinet part continues with a similar melodic pattern. The Piano accompaniment features more complex chords and some sixteenth-note figures in the right hand.

51

B \flat Cl.

Pno.

This system contains measures 51 through 55. Measure 51 is marked with a first ending bracket and a '2.' indicating a second ending. The B \flat Clarinet part has a melodic line with some chromaticism. The Piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

DUETO:

Score

El Magdalena

Pasillo

Emilio Murillo

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Musical notation for the first system, measures 1-5. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Clarinet in B \flat 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Clarinet in B \flat 2 part provides a harmonic accompaniment with dotted rhythms.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Musical notation for the second system, measures 6-10. The notation continues from the previous system. The B \flat Cl. 1 part has a more active melodic line, and the B \flat Cl. 2 part continues its accompaniment.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Musical notation for the third system, measures 11-15. The B \flat Cl. 1 part shows some chromatic movement and rests, while the B \flat Cl. 2 part maintains the accompaniment.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Musical notation for the fourth system, measures 16-20. The B \flat Cl. 1 part has a repeat sign and a fermata, while the B \flat Cl. 2 part continues with its accompaniment.

El Magdalena

21

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

26

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

31

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

1. 2.

36

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

41

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

This system contains measures 41 through 45. The B \flat Clarinet 1 part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The B \flat Clarinet 2 part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with dotted quarter notes and eighth notes.

46^{1.}

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2


This system contains measures 46 through 50. It includes a first ending bracket above the B \flat Clarinet 1 staff, indicating a repeat of the final two measures of the system. The B \flat Clarinet 2 part continues with its accompaniment.

51

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

This system contains measures 51 through 55. It features a second ending bracket above the B \flat Clarinet 1 staff, labeled '2.', which leads to a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) for the final two measures of the system. The B \flat Clarinet 2 part concludes with a final chord.



Aquí finaliza la primera cartilla de iniciación al clarinete con pasillos adaptados del maestro Emilio Murillo.

Una vez que haya completado esta primera parte, habrá adquirido un buen conocimiento del ritmo pasillo junto con un repertorio, espero que haya encontrado los ejercicios fáciles y útiles para desarrollar su técnica como clarinetista.

