



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
Decanato de Estudios de Posgrado  
Maestría en Música

TRABAJO DE GRADO

ELEMENTOS PARA GRADUAR LA MÚSICA DE CLARINETE BASADOS  
EN LA PROPUESTA DE GROELING Y SU APLICACIÓN EN MÚSICA  
COLOMBIANA

por

Fredy Mauricio Pinzón Aguilar

Diciembre, 2008



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
Decanato de Estudios de Posgrado  
Maestría en Música

ELEMENTOS PARA GRADUAR LA MÚSICA DE CLARINETE BASADOS  
EN LA PROPUESTA DE GROELING Y SU APLICACIÓN EN MÚSICA  
COLOMBIANA

Trabajo de grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por:

Fredy Mauricio Pinzón Aguilar

Como requisito parcial para optar el grado de:

Magíster en Música

Realizado con la Tutoría de la profesora  
Dra. Sofía Barreto

Diciembre, 2008



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
Decanato de Estudios de Posgrado  
Maestría en Música

ELEMENTOS PARA GRADUAR LA MÚSICA DE CLARINETE BASADOS  
EN LA PROPUESTA DE GROELING Y SU APLICACIÓN EN MÚSICA  
COLOMBIANA

Este trabajo de grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

Presidenta  
Verónica Rodríguez

Miembro Externo  
Jorge Montilla

Miembro Principal-Tutora  
Sofía Barreto

Fecha: \_\_\_\_\_

## **DEDICATORIA**

A mi padre Miguel Ángel Pinzón y a mi madre Myriam Aguilar Ávila.

A mis hermanos.

A mi gordita linda.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Dra. Sofía Barreto por toda la ayuda prestada para la elaboración de este Trabajo de Grado, por su sencillez y humildad y por la enorme paciencia que tuvo conmigo.

Al maestro Valdemar Rodríguez, porque gracias a toda su gestión y apoyo fue mucho más fácil aprender sobre el clarinete y vivir en Caracas.

Al maestro Jorge Montilla por sus sugerencias para el desarrollo de este Trabajo.

A la Universidad Simón Bolívar y a todas las personas e instituciones que de una u otra manera aportaron a la realización del presente trabajo.

## RESUMEN

En el año 2001 el educador musical y director de banda norteamericano Charles Groeling publicó una propuesta donde propone unos criterios para establecer grados de dificultad en la música para banda bajo el título “Factores sutiles e ignorados que cambian la dificultad de la música”, en inglés “Subtle and Overlooked Factors Change the Difficulty of Music”. Basándose en dicha propuesta, el presente trabajo de grado propone determinar los elementos que sirven para graduar por dificultad la música de clarinete y aplicarlos en la elaboración de arreglos de música tradicional colombiana para ensambles de clarinete. Para ello, además de analizar los elementos considerados por Groeling en su propuesta para banda, se escogen y analizan varios métodos y textos de clarinete, armonía, formas musicales y orquestación. Igualmente se presentan algunos elementos fundamentales de la teoría del aprendizaje significativo propuesto por el psicólogo y pedagogo norteamericano David Ausubel (2001) que pretenden enfocar el empleo de la música tradicional dentro de la enseñanza instrumental. Por último se presentan seis arreglos para dúos, tríos o cuartetos de clarinete que muestran la aplicación de las conclusiones obtenidas.

**PALABRAS CLAVES:** Gradación, Clarinete, Música Tradicional Colombiana, Charles Groeling, Arreglos.

## ÍNDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN	1
METODOLOGÍA	4
I PARTE: GRADACIÓN	6
1. FACTORES QUE CAMBIAN LA DIFICULTAD DE LA MÚSICA PARA BANDA SEGÚN CHARLES GROELING	7
1.1 GRADOS DE DIFICULTAD	8
1.2 CATEGORÍAS	9
1.3 METODOLOGÍA PARA ESTABLECER EL GRADO DEL REPERTORIO	13
2. SELECCIÓN DE LOS MÉTODOS PARA CLARINETE Y DE LOS TEXTOS EMPLEADOS PARA ADAPTAR LA PROPUESTA DE GROELING A LA MÚSICA PARA CLARINETE	15
3. FACTORES QUE INCIDEN EN LA DIFICULTAD DE LA MÚSICA PARA CLARINETE	18
3.1 CATEGORÍAS Y GRADOS	19
3.1.1 Ritmo	19
3.1.2 Retos Técnicos	26
3.1.3 Partitura	33
3.1.4 Forma y Estructura	35
3.1.5 Armonía	37
II PARTE: ELABORACIÓN DE ARREGLOS	45
1. FUNDAMENTO TEÓRICO	46
1.1 LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA ENSEÑANZA	46
1.2 EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO	49

2. APLICACIÓN DE LOS FACTORES QUE INCIDEN EN LA DIFICULTAD DE LA MÚSICA PARA CLARINETE EN LOS ARREGLOS	52
2.1 APLICACIÓN DEL GRADO UNO	53
2.2 APLICACIÓN DEL GRADO DOS	55
2.3 APLICACIÓN DEL GRADO TRES	57
2.4 APLICACIÓN DEL GRADO CUATRO	59
2.5 APLICACIÓN DEL GRADO CINCO	62
2.6 APLICACIÓN DEL GRADO SEIS	64
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	75
ANEXOS	78
1. ARREGLOS	78
1.1 SEÑORA SANTANA	78
1.2 LA CUCHARITA	80
1.3 YO SOY BOYACENSE	83
1.4 NAVIDAD NEGRA	86
1.5 CAMPANAS	90
1.6 EL PRESO	96
2. REGISTRO DEL CLARINETE	102
3. GÉNEROS TRABAJADOS EN LA GRADACIÓN Y ARREGLOS	103



## LISTA DE CUADROS

	Pag.
Cuadro 1: Categorías y sus descripciones.	7
Cuadro 2: Características de los grados.	8
Cuadro 3: Categoría “Ritmo” y sus grados de dificultad.	9
Cuadro 4: Categoría “Retos Técnicos” y sus grados de dificultad.	10
Cuadro 5: Categoría “Partitura” y sus grados de dificultad.	10
Cuadro 6: Categoría “Forma y Estructura” y sus grados de dificultad.	11
Cuadro 7: Categoría “Armonía” y sus grados de dificultad.	12
Cuadro 8: Metodología para establecer el grado del repertorio.	14
Cuadro 9: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado uno.	39
Cuadro 10: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado dos.	40
Cuadro 11: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado tres.	41
Cuadro 12: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado cuatro.	42
Cuadro 13: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado cinco.	43
Cuadro 14: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado seis.	44
Cuadro 15: Categorías de la Música según Graciela Agudelo.	46
Cuadro 16: Lista de Arreglos.	53
Cuadro 17: Gradación de “El Pájaro Tinto”.	53
Cuadro 18: Gradación de “La Cucharita”.	55
Cuadro 19: Gradación de “Yo soy Boyacense”.	57
Cuadro 20: Gradación de “Navidad Negra”.	59
Cuadro 21: Gradación de “Campanas”.	62
Cuadro 22: Gradación de “El Preso”.	64
Cuadro 23: Géneros colombianos.	

## INTRODUCCIÓN

En el año 2001 el educador musical y director de banda norteamericano Charles Groeling publicó una propuesta donde mostró los criterios para establecer los grados de dificultad de la música para banda bajo el título de “Factores sutiles e ignorados que cambian la dificultad de la música” en inglés “Subtle and Overlooked Factors Change the Difficulty of Music”. Basándose en dicha propuesta, el presente trabajo de grado propone determinar los elementos que sirven para graduar, por dificultad, la música de clarinete para aplicarlos en la elaboración de arreglos de música tradicional colombiana para ensambles de clarinete.

Para desarrollar este trabajo se han considerado dos aspectos. El primero surge al observar que la enseñanza del clarinete en Colombia se brinda principalmente a partir del estudio de métodos específicos y de obras representativas del repertorio universal que el docente escoge teniendo en cuenta un plan de estudios determinado o su experiencia profesional. La selección de dicho repertorio se hace considerando criterios que contemplan las posibilidades y nivel técnico e interpretativo de los instrumentistas, pero para su escogencia no siempre se cuenta con una herramienta que permita distinguir y analizar de manera sistemática los elementos que orientan la gradación por dificultad. Esto puede ocasionar problemas al docente en el momento de seleccionar el material y propiciar la aplicación de repertorio que no se encuentre dentro de las capacidades del estudiante, ya sea porque contiene mayor dificultad o porque presenta elementos que el educando ya ha superado.

El segundo aspecto considera la escasa inclusión de la música tradicional colombiana en la enseñanza del clarinete, por lo cual no siempre se fortalecen los procesos de formación con el empleo de repertorio que tenga elementos que por su cultura, el estudiante ya reconoce.

Estos aspectos invitan a plantear el siguiente interrogante: ¿Cómo pueden determinarse los elementos para graduar la música de clarinete basados en la propuesta de Groeling para ser a su vez aplicados en arreglos de música colombiana? Para dar respuesta a esta inquietud se desarrollan las siguientes fases que permiten organizar las características de la gradación y aplicarlas en la elaboración de arreglos de música tradicional colombiana para los formatos de dúos, tríos o cuartetos de clarinete.

En principio se analizan los elementos considerados por Charles Groeling en su propuesta para banda, la cual determina los factores que cambian la dificultad de la música<sup>1</sup>. En esta propuesta, se incluye información que sirve de guía al director de banda para organizar el repertorio que va a interpretar en seis grados de dificultad.

Seguidamente, se escogen varios de los métodos para clarinete mas representativos y empleados en la enseñanza de este instrumento y algunos textos de armonía, formas musicales y orquestación para adaptar la propuesta de Groeling y establecer así los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete.

Consecutivamente, para la aplicación de los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete en la elaboración de arreglos de música tradicional colombiana, se presentan algunos elementos fundamentales de la teoría del aprendizaje significativo propuesto por David Ausubel (2001) que en esta investigación pretenden enfocar el empleo de la música tradicional dentro de la enseñanza instrumental de manera significativa y se manifiestan las cualidades que se pueden potenciar a través del estudio de dicha música.

---

<sup>1</sup> Groeling, Charles. (2001). “*Factores Sutiles e Ignorados que Cambian la Dificultad de la Música*” < <http://www.aulamusical.com/datos/pages/factores-dificultad-musical.html>>. [Consultado el 13 de febrero de 2008].

Por último se presentan seis arreglos para dúos, tríos o cuartetos de clarinete que muestran la aplicación de los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete en cada uno de los seis grados de dificultad.

El objetivo general de esta investigación es determinar los elementos para graduar la música de clarinete basados en la propuesta de Groeling y aplicar dicha gradación en arreglos de música colombiana para ensambles de clarinete. Además se trazan las siguientes metas a lograr dentro de los objetivos específicos: determinar los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete en cada uno de los seis grados establecidos por Groeling, evidenciar la importancia del empleo de la música tradicional en los procesos de formación musical y elaborar seis arreglos de música tradicional colombiana, uno para cada grado, en los formatos de duetos, tríos o cuartetos de clarinete de acuerdo con los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete.

Este trabajo proporciona a los docentes de clarinete un repertorio para duetos, tríos o cuartetos de clarinete clasificados en seis grados de dificultad, que pueden ser empleados como complemento al proceso educativo que desenvuelvan en su clase.

De la misma forma, es una herramienta de apoyo pedagógico que permite graduar la música para facilitar el desarrollo de competencias instrumentales teniendo en cuenta las capacidades, habilidades, dificultades, expectativas y motivaciones de los estudiantes.

## METODOLOGÍA

La investigación realizada fue de tipo documental y no requirió de trabajo de campo. El procedimiento empleado tuvo un enfoque comparativo, ya que se describieron las características y aspectos propios de una postura como la presentada por Charles Groeling en su propuesta y se analizaron para encontrar así las ideas que permitieron adaptar y aplicar dicha propuesta al clarinete y a la elaboración de seis arreglos para dúos tríos o cuartetos de este mismo instrumento. Para la recolección de los datos se consultaron y estudiaron fuentes como monografías, tesis, libros, artículos y métodos para clarinete.

Después de describir y observar la propuesta de Groeling se seleccionaron algunos métodos para la enseñanza del clarinete y textos de clarinete, armonía, instrumentación y formas musicales (ver capítulo 2). Los métodos y textos se escogieron teniendo en cuenta que su dificultad fuera aumentando progresivamente.

Posteriormente se adaptó la propuesta de Groeling al clarinete con la ayuda de los textos seleccionados. Para ello, se analizaron los aspectos que se encontraban en los métodos y textos que incidían en la dificultad de la música en cada uno de los seis grados de acuerdo con las categorías Ritmo, Retos Técnicos, Partitura, Forma y Estructura, y Armonía establecidas por Groeling y se determinaron los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete.

Para aplicar lo establecido en los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete se elaboraron seis arreglos de música tradicional de Colombia, uno para cada grado de dificultad. La escogencia de géneros tradicionales se hizo considerando la importancia del empleo de la música tradicional en la enseñanza como elemento que permite efectuar un aprendizaje significativo. Para el grado uno se arregló la canción del folclor chocoano (ver anexo 3) “El Pájaro Tinto” para el formato de cuarteto de clarinetes, para el grado dos la rumba carranguera “La Cucharita” en formato de cuarteto de clarinetes, para el grado tres el bambuco “Yo Soy Boyacense” para trío de clarinetes, para el grado cuatro la cumbia “Navidad Negra” para dúo de clarinetes, para el grado cinco el pasillo “Campanas” para cuarteto de clarinetes y para el grado seis la salsa “El Preso”, también para cuarteto de clarinetes.

La selección de dicho repertorio se hizo teniendo en cuenta los criterios de dificultad establecidos en cada grado, para que se adaptaran de forma más sencilla en el momento de arreglar cada una de las obras. A continuación se muestra una figura que resume la metodología para la elaboración de esta investigación:

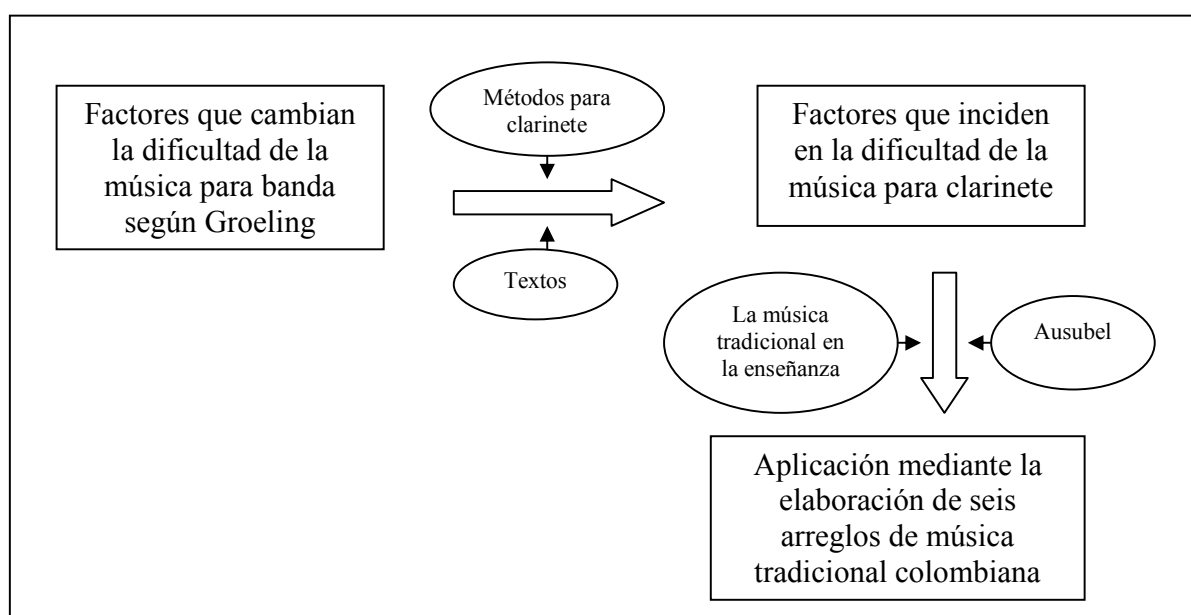


Fig. 1

## I PARTE: GRADACIÓN

Para ordenar por grados de dificultad la música para clarinete se analiza la propuesta del Dr. Charles Groeling (2001), en la cual se establece lo que él llama “Factores sutiles e ignorados que cambian la dificultad de la música”<sup>2</sup>. En dicha propuesta, Groeling presenta una organización de criterios específicos para graduar el repertorio para banda y describe algunas particularidades que influyen en la dificultad de la música para este formato, pero al mismo tiempo, se observan características que pueden ser aplicables a cualquier instrumento o formato. Es por esto que se adecúa y organiza la propuesta de Groeling para aplicarla en un procedimiento similar que permita determinar los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete.

El Dr. Groeling tiene el grado de Educación Musical de *Drake University* en Des Moines, Iowa (USA). Es Magíster y Ph.D. en Educación Musical. Es profesor asociado de educación musical y miembro del departamento del instituto de artes escénicas de la Universidad de Roosevelt en Chicago, Illinois (USA). Fue director de banda en la *Niles West High School* durante 30 años en Skokie, Illinois; fue director de banda universitaria por 15 años, y sigue activo como conferencista y adjudicador. Ha revisado la música para la revista *The Instrumentalist* por 29 años, revista en la que publicó en abril de 2001 el artículo que sirve de base para esta investigación<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Groeling, Charles. (2001). “*Factores Sutiles e Ignorados que Cambian la Dificultad de la Música*” <<http://www.aulamusical.com/datos/pages/factores-dificultad-musical.html>>. [Consultado el 13 de febrero de 2008].

<sup>3</sup> Rhythms International. Meet the Adjudicators and Read What They Have to Say About. <<http://www.rhythmsfestivals.com/adjudicators/charles-groeling.htm>>. [Consulta: 28 de mayo de 2008].

## 1. FACTORES QUE CAMBIAN LA DIFICULTAD DE LA MÚSICA PARA BANDA SEGÚN CHARLES GROELING

Según Groeling, lo que resulta apropiado para lograr una adecuada gradación del repertorio para banda es la consideración de los aspectos musicales como el ritmo, los retos técnicos, la partitura, la forma y estructura, y la armonía de la obra. A estos aspectos los denominó categorías y al analizar por separado la dificultad de cada categoría, se consigue clasificar en seis grados la dificultad del repertorio<sup>4</sup>. En el presente cuadro se detallan dichas categorías.

*Cuadro 1: Categorías y sus descripciones.*

CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN
<b>Ritmo</b>	El ritmo y los elementos que lo constituyen son las figuras musicales y las unidades métricas o compases involucrando sus combinaciones y sucesiones. También se considera la noción de velocidad.
<b>Retos Técnicos</b>	Los retos técnicos consideran aspectos relacionados con las tonalidades, articulaciones, manejo de registros, fraseo, dinámicas e intervalos y sus combinaciones.
<b>Partitura</b>	La categoría partitura tiene en cuenta elementos de instrumentación y manejo de timbres y colores.
<b>Forma y Estructura</b>	La forma y estructura tiene en cuenta criterios que conllevan a la organización del discurso musical. Dentro de la forma, se ahonda en creaciones musicales como oberturas, suites, temas con variaciones, fugas, sinfonías conciertos o fantasías y sus elementos estructurales de organización musical como las secciones, los temas y las duraciones de las frases.
<b>Armonía</b>	La categoría armonía trata las relaciones de los acordes y la manera de combinarlos.

<sup>4</sup> Groeling, Charles. (2001). “Factores Sutiles e Ignorados que Cambian la Dificultad de la Música” < <http://www.aulamusical.com/datos/pages/factores-dificultad-musical.html>>. [Consultado el 13 de febrero de 2008].



Groeling sugiere que al evaluar el grado de dificultad de la música es importante considerar aspectos específicos teniendo en cuenta las tesituras, la estructura armónica y los problemas técnicos. Para él, la categoría primordial es el ritmo, ya que frecuentemente los estudiantes que no lo dominan deben invertir mucho tiempo aprendiéndolo por repetición. Seguidamente indica la revisión de los problemas técnicos de la composición. La escritura de la partitura también afecta la dificultad cuando se escriben solos, grupos instrumentales tocando al unísono y partes contrastantes. Si instrumentos poco usuales actúan de esta forma, se pueden ver afectadas las bandas más pequeñas. También considera como categoría los elementos armónicos de una obra, y explica que notas extrañas al acorde, armonías extendidas y disonancias también inciden en la dificultad<sup>5</sup>.

### 1.1 GRADOS DE DIFICULTAD

Groeling establece seis (6) grados de dificultad, cada uno con unas características específicas que se describen a continuación:

*Cuadro 2: Características de los grados.*

<b>GRADO</b>	<b>CARACTERÍSTICA</b>
<b>Grado 1</b>	Música para estudiantes principiantes.
<b>Grado 2</b>	Para ejecutantes con dos o tres años de estudio.
<b>Grado 3</b>	Para estudiantes intermedios o en grados escolares primarios.
<b>Grado 4</b>	Para músicos buenos de primeros años de secundaria.
<b>Grado 5</b>	Música difícil para universitarios o ejecutantes de últimos grados de secundaria muy avanzados.
<b>Grado 6</b>	Para músicos profesionales.

<sup>5</sup> Groeling, Charles. (2001). "Factores Sutiles e Ignorados que Cambian la Dificultad de la Música" < <http://www.aulamusical.com/datos/pages/factores-dificultad-musical.html>>. [Consultado el 13 de febrero de 2008].

De acuerdo con los criterios que emplea Groeling para describir cada grado se puede concluir que en promedio establece un tiempo de dos a tres años para superarlos y que además tiene en cuenta la escolaridad, es decir, si el estudiante se encuentra en determinado año de estudios básicos primarios, secundarios o universitarios, lo cual implica que la edad puede incidir en el tiempo que tarda en formarse.

## 1.2 CATEGORÍAS

Cada una de las categorías se divide en los seis grados de dificultad mencionados anteriormente. La primera categoría es **RITMO** y los elementos que lo constituyen son las figuras musicales y las unidades métricas o compases involucrando sus combinaciones y sucesiones. También se considera la noción de velocidad, la cual puede afectar la dificultad rítmica. Para su gradación se tienen en cuenta las siguientes características:

*Cuadro 3: Categoría “Ritmo” y sus grados de dificultad.*

<b>RITMO</b>	<b>Grado 1:</b> Presenta figuras de negras, blancas y redondas en 2/4, ¾ o 4/4 con tempos moderados y pulso rítmico fijo.
	<b>Grado 2:</b> Se incluyen las corcheas, algunas síncopas simples, ritmos de corcheas y semicorcheas con puntillos ocasionales, así como compases de 6/8.
	<b>Grado 3:</b> Se encuentran gran cantidad de corcheas y semicorcheas en tempos rápidos. Estos trabajos <sup>6</sup> pueden utilizar síncopas más complejas, ligaduras entre compases, cambios de métrica frecuentes y compases de 5/4, 5/8 y 3/8.
	<b>Grado 4:</b> Los ritmos en el grado cuatro incluyen mezclas de compases, polirritmias, así como ritmos de jazz, pop y rock.
	<b>Grado 5:</b> Incluye improvisación, música casual y grupos rítmicos que incluyen corcheas, semicorcheas y fusas en un tiempo, tresillos, cuatrillos y quintillos en uno o dos tiempos.
	<b>Grado 6:</b> Contiene ritmos irregulares, improvisación y elementos aleatorios.

<sup>6</sup> Por trabajos se entiende la música que se gradúa.

La segunda categoría es **RETOS TÉCNICOS**. En ésta se consideran aspectos relacionados con las tonalidades, articulaciones, manejo de registros, escalas, fraseo, dinámicas e intervalos y sus combinaciones. En la gradación de esta categoría se tienen en cuentas las siguientes particularidades:

*Cuadro 4: Categoría “Retos Técnicos” y sus grados de dificultad.*

<b>RETOS TÉCNICOS</b>	<b>Grado 1:</b> Se emplean las tonalidades de Sib o Fa, con algunos intervalos cromáticos. Se usan articulaciones simples, tesituras restringidas y dinámicas limitadas.
	<b>Grado 2:</b> Se usan tesituras más grandes, posiblemente de octava y media y más intervalos cromáticos. Las piezas incluyen articulación variada, algo de síncopas y la tonalidad de Mib y modulación a los relativos menores de Sib, Fa o Mib.
	<b>Grado 3:</b> Se usa una tesitura mucho más amplia de los instrumentos y se expande a las tonalidades de Lab, Reb y Do. Las líneas melódicas incluyen trinos, trémolos, pasajes de escalas rápidas y requieren un buen control tonal y un “suave fraseo”.
	<b>Grado 4:</b> Las segundas y terceras partes son independientes de la primera, y la música está escrita en tonalidades de Reb, Solb y Re. La escala de tonos enteros y la escala pentatónica aparecen también en los trabajos de grado 4.
	<b>Grado 5:</b> Las piezas del grado cinco requerirán fluidez y control de todas las tonalidades mayores y menores, pasajes dificultosos en el extremo de las tesituras. Se usan los modos y escalas especiales.
	<b>Grado 6:</b> Los trabajos del grado seis son los de mayor dificultad técnica.

Para la gradación de la categoría **PARTITURA** se tienen en cuenta elementos de instrumentación, manejo de timbres y colores como se describe en el presente cuadro:

*Cuadro 5: Categoría “Partitura” y sus grados de dificultad.*

<b>PARTITURA</b>	<b>Grado 1:</b> Los grupos de instrumentos generalmente tocan al unísono y no a voces, o con secciones con alguna parte escasamente independiente. Las flautas y las trompetas tienen a veces la melodía con acompañamientos sostenidos, y las partes graves se dan a los trombones, saxofón tenor, eufonio y tuba. Puede haber interludios para el bombo, redoblante, platillos, etc. y puede incluirse una parte de piano para
------------------	--

	complementar el arreglo.
	<b>Grado 2:</b> En el grado dos el ensamble se divide en coros con segundas y terceras voces escritas para algunas de las secciones. Los saxos, los clarinetes, los trombones y algunos instrumentos de percusión tienen solos.
	<b>Grado 3:</b> Incluye partes para tercer clarinete, segundo saxofón, tercer y cuarto corno francés, segundo oboe, segundo fagot y tercer trombón. La tercera voz diverge moderadamente de la primera voz, pero la mayor dificultad en la ejecución se da aún a las flautas, los clarinetes y las trompetas.
	<b>Grado 4:</b> La segunda y tercera voces son más difíciles que la primera. Los cornos franceses, los saxos, los oboes y los fagotes tienen música difícil, pero los papeles claves del ensamble tendrán representación en otras voces para el caso en el que falten instrumentos.
	<b>Grado 5:</b> Se posee menos representación para las voces, lo que requiere de una mayor atención en el balance del ensamble, debido al uso de los límites de las tesituras de los instrumentos, y contiene efectos de timbre y color realizados a través de la oscura construcción de las voces.
	<b>Grado 6:</b> La partitura para grado seis es de dificultad excepcional y está concebida para ejecutantes universitarios avanzados y profesionales.

En la categoría **FORMA Y ESTRUCTURA** que se refiere a continuación se consideran criterios que conllevan a la organización del discurso musical. Dentro de la forma se ahonda en creaciones musicales como oberturas, suites, temas con variaciones, fugas, sinfonías, conciertos o fantasías y para su gradación se describen elementos estructurales de organización musical que pueden influir en la dificultad de dichas formas como las secciones, los temas y las duraciones de las frases.

*Cuadro 6: Categoría “Forma y Estructura” y sus grados de dificultad.*

<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	<b>Grado 1:</b> Se usan canciones sencillas, algunas piezas son expandidas en oberturas abreviadas a tres partes o marchas con dos secciones contrastantes.
	<b>Grado 2:</b> Las obras de grado dos poseen tiempos y metros contrastantes. Las oberturas son ampliadas para incluir introducciones, codas y rondós sencillos.
	<b>Grado 3:</b> Se emplean suites barrocas, oberturas de estilo clásico, solos, temas con

	variaciones y poturrís y adaptaciones de canciones folclóricas.
	<b>Grado 4:</b> En este grado se estudian las fugas mas complejas, los rondós expandidos, las oberturas clásicas, las marchas tradicionales y las fantasías con complejos pasajes de transición.
	<b>Grado 5:</b> Los estudiantes de grado cinco pueden tocar transcripciones completas de sinfonías, conciertos en su forma original, temas con variaciones fugas y toccatas.
	<b>Grado 6:</b> El grado seis contiene todas las formas propias de la orquesta moderna.

La categoría **ARMONÍA** trata las relaciones de los acordes y la manera de combinarlos, lo cual repercute en la dificultad. En el siguiente cuadro se describe esta categoría según el empleo de acordes primarios, modulaciones, tonalidades, politonalidad, relaciones de cuarta, disonancias, cromatismo, escalas de modos enteros y serialismo.

*Cuadro 7: Categoría “Armonía” y sus grados de dificultad.*

<b>ARMONÍA</b>	<b>Grado 1:</b> Se utilizan acordes primarios y se escribe en las tonalidades de Sib y Fa.
	<b>Grado 2:</b> Posee alteraciones, partes cromáticas, modulaciones sencillas, suspensiones y notas extrañas al acorde. Se incluyen armonías modales y armonías menores.
	<b>Grado 3:</b> Son comunes las armonías extendidas de séptima y novena, así como las combinaciones politonales, los trabajos basados en relaciones de cuarta y tonalidades de La b y Sol.
	<b>Grado 4:</b> Incluye todas las tonalidades mayores y menores, armonías modales y capas armónicas, disonancias cromáticas y armonías de jazz.
	<b>Grado 5:</b> Hay disonancia, politonalidad y cromatismo como base de composiciones con técnicas seriales, escalas de tonos enteros y cromáticas.
	<b>Grado 6:</b> En los trabajos de grado seis abundan las disonancias y las combinaciones de notas y capas de acordes sin restricción.

Puede observarse que se indican ciertas particularidades aplicables específicamente al formato de la banda en la categoría partitura, descrita en el cuadro 5, pero en las otras categorías se mencionan nociones musicales que pueden emplearse en cualquier formato o instrumento. Se

evidencia también la superposición de criterios al incluir el uso de las tonalidades en dos categorías, retos técnicos y armonía.

Otra característica presentada en el grado 3 de la categoría Forma y Estructura es el uso de canciones folclóricas, las cuales no siempre pueden considerarse en este grado debido a que en algunos casos estas canciones pueden hacer parte de otro grado de acuerdo con la estructura formal que tengan.

Es importante considerar que en los grados seis de las distintas categorías no se observa claramente qué criterios deben considerarse para realizar la gradación del repertorio como sí se muestra en los demás grados. Esto puede requerir mayor conocimiento del docente o director en cada una de las categorías para poder establecer que conceptos pueden hacer parte de este grado.

Por último es significativo el aporte que hace Groeling con su propuesta, ya que define las categorías que le proporcionan al docente o al director de banda la posibilidad de realizar la gradación del repertorio con un procedimiento de organización claramente delimitado y que conjuntamente con el conocimiento y experiencia de quien hace la gradación se puede establecer de forma más precisa el grado de dificultad de la música.

### **1.3 METODOLOGÍA PARA ESTABLECER EL GRADO DEL REPERTORIO**

Como en cada obra el grado de las categorías puede ser distinto, se suman los grados de cada categoría más otro que consiste en el criterio personal de quien analiza la obra y dividiendo este resultado entre seis, (que es el número de categorías más el criterio personal) quitando los

decimales y aproximando el nuevo resultado al número entero más cercano, se obtiene el que viene a ser el grado de dificultad de la obra. Ejemplo:

*Cuadro 8: Metodología para establecer el grado del repertorio.*

<b>CATEGORÍA</b>	<b>GRADO</b>
RITMO	2
RETOS TÉCNICOS	2
PARTITURA	3
FORMA Y ESTRUCTURA	2
ARMONÍA	3
CONCEPTO PERSONAL	2
	$14/6 = 2.3333333$

El resultado de sumar las seis categorías es 14, al dividir en 6 se obtiene 2.333333, que al acercarlo al número entero mas cercano da como resultado 2. Este será el nivel de la obra analizada. En el caso de obtener un resultado como 2.5 queda a criterio de quien realiza la gradación el situar la obra en el grado del número entero superior o inferior. Cuando esto suceda es importante que el docente considere adecuadamente cuales son las categorías que inciden mayormente en la dificultad de la obra para que la gradación sea realmente objetiva.

La categoría de Concepto Personal permite al docente acercar el resultado al grado que considere debe ubicarse la obra, por lo cual, es importante que el profesor conozca claramente los elementos que contiene la propuesta al momento graduar el repertorio.

## **2. SELECCIÓN DE LOS MÉTODOS PARA CLARINETE Y DE LOS TEXTOS EMPLEADOS PARA ADAPTAR LA PROPUESTA DE GROELING A LA MÚSICA PARA CLARINETE**

Los fundamentos que permiten adaptar al clarinete la propuesta de Groeling se reconocen a través de la observación de las particularidades técnicas y musicales de los métodos y textos representativos para la enseñanza de este instrumento y de libros de armonía, formas musicales e instrumentación. A continuación se describe la elección de los métodos y los textos que complementan el desarrollo y organización de los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete.

A través del estudio de la historia de los maestros del clarinete en Europa se puede observar que escribieron métodos que ilustran las características básicas para la interpretación instrumental y los elementos del lenguaje musical que el aprendizaje del clarinete requiere. Entre los más representativos se encuentran los tres tomos del método para clarinete de Jean Xavier Lefèvre (1763-1829) docente de clarinete del Conservatorio de París a quien se encargó escribir el método oficial a emplearse en el Conservatorio. Este libro se imprimió en la misma institución en 1802 y fue reimpresso y editado por Hermann Bender, Romeo Orsi y Alamiro Giampieri a principios del siglo XIX. El clarinetista y constructor ruso Iwan Müller (1786-1854), quien diseñó y presentó un nuevo clarinete de trece llaves buscando las mejoras en la digitación del instrumento, escribió un método para este clarinete en 1822<sup>7</sup>. También se

---

<sup>7</sup> Weston, Pamela. *Breve historia de los maestros de clarinete en Europa y sus métodos*. (trad. Marco Antonio Mazzini). <<http://www.clariperu.org/brevehistoria.html>> [Consulta: 17 de febrero de 2008].



encuentra el método completo para clarinete de Hyacinthe Klosé (1808-1890) escrito en 1843 y reeditado por Giampieri, Simeon Bellison y Charles Draper<sup>8</sup>.

Howard Klug, en su artículo “*Clarinet Method Books*”, dice acerca de los métodos para clarinete que muchas publicaciones recientes y nuevas ediciones de publicaciones antiguas para clarinetistas principiantes e intermedios que han salido a la venta, emplean toda clase de imágenes a color, e inclusive añaden material de apoyo audiovisual con demostraciones que pueden ser casi tan importantes para el estudiante como la clase de material musical incluido en los métodos. Hay muchos libros disponibles, los cuales incluyen estudios de articulaciones, estudios de cambio de registro, escalas mayores, escalas menores, escalas aumentadas y escalas disminuidas. Además presentan estudios de arpeggios, estudios de flexibilidad, estudios melódicos y estudios contemporáneos. También muestran la información básica sobre el funcionamiento del clarinete, incluyendo la embocadura, emisión del sonido, la fijación de la caña, la fijación de la abrazadera y la bibliografía del clarinete<sup>9</sup>.

Para la adaptación de la propuesta de Groeling al clarinete se escogieron métodos y textos representativos para la enseñanza de dicho instrumento que de acuerdo con sus características incluyen elementos mencionados por Klug como las pautas para el estudio de las escalas y arpeggios, fraseo, articulaciones, dinámicas, ritmos y recursos sonoros del instrumento. Los más avanzados presentan técnicas extendidas como multifónicos, efectos percusivos, respiración circular o continua, doble staccato, etcétera. Estos métodos y textos son muy empleados en la enseñanza del clarinete en la actualidad y pueden representar parte de la bibliografía que se puede utilizar desde la etapa inicial hasta los niveles avanzados, de acuerdo con lo expuesto por el clarinetista y docente venezolano Jorge Montilla<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Harris, Paul. (1995). “Teaching the clarinet”. *Cambridge Companion to the Clarinet*, C. Lawson. Gran Bretaña. Ed: Cambridge University Press. p. 124.

<sup>9</sup> Klug, Howard. (1992). *Clarinet Method Books*. Revista The Clarinet. No. 20 (noviembre 1, 1992). ISSN: 0362-5553. International Clarinet Association. Dallas. p. 18.

<sup>10</sup> Apuntes de clase de Jorge Montilla, profesor de Clarinete de la Academia Latinoamericana de Clarinete. Caracas. 31 de mayo de 2008.

Para la escogencia del material bibliográfico además se consideraron algunos textos publicados por la editorial Alphonse Leduc, los cuales se encuentran clasificados en la cubierta posterior del método *Seize Études Modernes pour la Clarinette* de Paul Jeanjean (1951) en 3 grados de dificultad, cada uno dividido en tres niveles de la siguiente manera: Fácil 1, 2, y 3; Moderadamente difícil 4, 5, y 6; y difícil 7, 8, y 9. Esta clasificación no presenta los elementos con los cuales se hizo la sistematización pero sí la organización de algunos métodos por grados de dificultad.

Los siguientes son los textos seleccionados: *L'A.B.C. du Jeune Clarinettiste* de Guy Dangain (1974); *Méthode Rapide pour l'enseignement intégral de la clarinette* de André DuPont (1970); *Klose-Prescott* de Hyacinthe Klosé (S/F); Método Completo para Clarinete (1ra y 2da parte) de Aurelio Magnani (S/F); *21 Caprices for Clarinet* de Vincenzo Gambaro (1971) catalogado por la editorial Alphonse Leduc en dificultad moderada y en el nivel 6; *Études Progressives et Mélodiques* de Paul Jeanjean, segundo cuaderno (1929) catalogado como moderadamente difícil en el nivel 5; *32 Études for Clarinet* de Cyrille Rose (S/F) catalogado como difícil en el nivel 7; *Thirty Caprices* de Ernesto Cavallini (S/F) catalogado como difícil en el nivel 7; *Douze Études de Rythme pour Clarinette* de Marcel Bitsch (1957) catalogado como difícil en el nivel 8; *Seize Études Modernes pour la Clarinette* de Paul Jeanjean (1951) catalogado como difícil en el nivel 8; *Vingt Études de Virtuosité* de Auguste Périer (1932) catalogado como difícil en el nivel 8; *10 Études Dans le Style Contemporain pour Clarinette* de Alain Margoni (1983) y *New Directions for Clarinet* de Phillip Rehfeldt (1994).

Junto a estos textos pedagógicos de clarinete se emplearon otros libros como los de Principios de Orquestación de Rimsky-Korsakov (1946) y Orquestación de Walter Piston (1984); el Tratado de la Forma Musical de Julio Bas (1913), el Tratado Práctico de Armonía de Rimsky-Korsakov (1946) y el Tratado Completo de Armonía de Athos Palma (1945), los cuales se utilizaron para establecer las categorías de Forma y Estructura, Partitura y Armonía.

### **3. FACTORES QUE INCIDEN EN LA DIFICULTAD DE LA MÚSICA PARA CLARINETE**

Para definir los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete se aplica la propuesta de Charles Groeling y se complementa hacia el clarinete a través del estudio y análisis de los métodos para clarinete y los textos de armonía, formas musicales e instrumentación mencionados en el capítulo anterior. Además, se presentan como en la propuesta de Groeling, seis grados en cada una de las categorías que permiten clasificar el repertorio de acuerdo con la dificultad.

Para determinar el grado del repertorio para clarinete que debe emplearse se tendrá en cuenta el dominio por parte del estudiante de los aspectos que se mencionan en las categorías y grados descritos mas adelante, sin afectar a esto la escolaridad o la edad, ya que es posible encontrar intérpretes con edad universitaria en un grado inferior o superior, por lo cual, debe trabajarse el repertorio del grado que corresponda. El tiempo que dura un estudiante en cada grado depende principalmente de sus capacidades y destrezas y no de un período específico de estudio. Cabe aclarar que en el tiempo que un estudiante emplea pasando de un grado al otro no impera únicamente la edad o la escolaridad, también influyen las habilidades, dedicación y estudio personal, por lo que un intérprete puede desarrollar las destrezas de un grado en menor o mayor tiempo que otro. Esto exige al docente determinar el grado de formación que tiene el instrumentista y escoger el repertorio adecuado para el desarrollo de competencias instrumentales.

### 3.1 CATEGORÍAS Y GRADOS

#### 3.1.1 Ritmo

Los elementos que se consideran en la categoría ritmo son las figuras musicales y las unidades métricas o compases. Además se tienen en cuenta las nociones de velocidad. Para establecer estas características en el **GRADO UNO** se analizan el volumen uno de Dangain, los primeros 21 ejercicios de Dupont y los 12 primeros ejercicios de Klosé. En estos segmentos es frecuente el uso de las figuras musicales de redonda, blanca, blanca con puntillo, negra y patrones simples de corcheas sin ninguna síncopa con sus silencios. Se utilizan las unidades métricas de 4/4, 2/4 y 3/4 en tiempos moderados. No aparecen cambios de velocidades y de acuerdo también con lo citado por Groeling para este grado, se establece un pulso rítmico fijo. A continuación se presentan algunos ejercicios de los fragmentos empleados para establecer el grado uno que muestran el uso de los elementos mencionados.

*Klose: Fragmento del ejercicio 5.*

Fig. 2

*Dupont: Fragmento de "La Orchestra".*

Fig. 3

De las características rítmicas observadas en el capítulo “*Fifty Progressive Duets*” de Klosé, del ejercicio 22 al 150 de Dupont y del segundo volumen de Dangain y hasta la tercera lección del segundo volumen de este último método se establecen los elementos que conforman el **GRADO DOS**. En este grado se incluyen negras con puntillo, gran cantidad de corcheas, patrones simples de semicorcheas y corcheas con puntillos y semicorchea ocasionalmente. Se escriben síncopas sencillas con las figuras musicales mencionadas. Se usan tresillos de negra y de corcheas, así como los compases de 6/8 y 2/2. Se siguen empleando velocidades moderadas. En las siguientes figuras puede observarse el uso de estos elementos en los fragmentos de los métodos mencionados.

*Dangain: 3ra Lección. Ejercicio 3. Fragmento de “Recreation”.*

Fig. 4

*Dupont: Ejercicio 41. Fragmento de “Twelve Gates to the City”.*

Fig. 5

*Klosé: Fragmento del ejercicio 23 del capítulo “Fifty Progressive Duets”.*

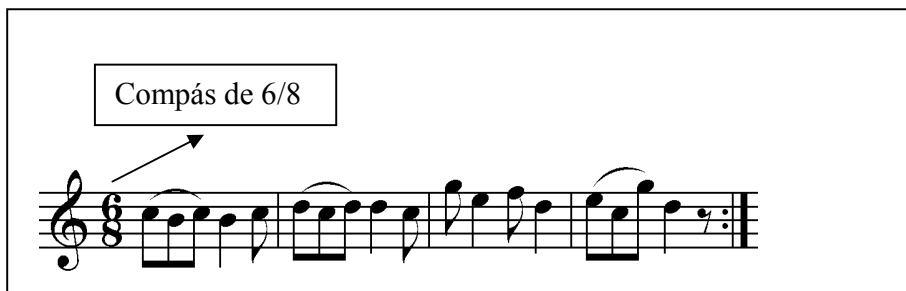


Fig. 6

El **GRADO TRES** se establece analizando del capítulo “Scales and Exercises” hasta el final del libro de Klosé, del capítulo de Magnani “30 ejercicios para el estudio de las diversas articulaciones” hasta el final de la primera parte y el método de Gambaro. Como se muestra en las siguientes figuras, en estos segmentos se encuentran gran cantidad de semicorcheas en tiempos de allegro o allegretto, también aparecen tresillos y seisillos de semicorchea y sincopas con estas figuras musicales. Se emplean ligaduras de notas de la misma altura entre compases y compases de 5/4, 3/8, 9/8 y 12/8.

*Magnani: 30 ejercicios para el estudio de las diversas articulaciones. Fragmento del ejercicio 17.*

Fig. 7

*Magnani: 30 ejercicios para el estudio de las diversas articulaciones. Fragmento del ejercicio*

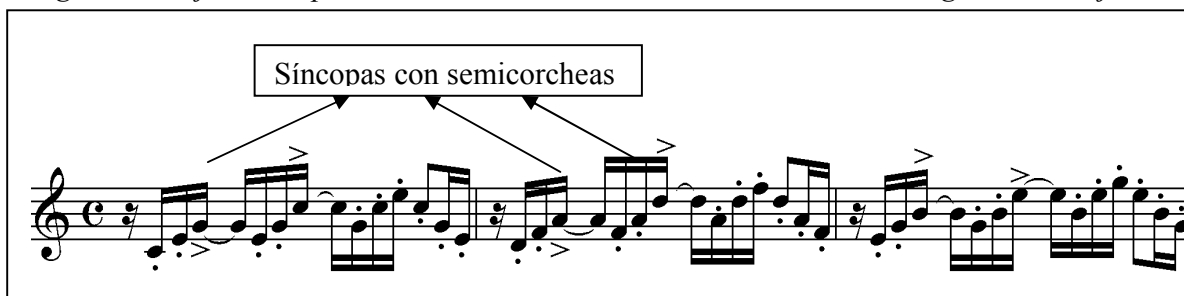


Fig. 8

*Klosé: 12 Studies in the different registers of the instrument. Fragmento del ejercicio 7.*

The image shows a musical score in 2/4 time. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a sequence of eighth notes, many of which are grouped into triplets (indicated by a '3' above the notes). Each triplet is slurred together. The notes are grouped into pairs and then into larger groups of four, with slurs above them. A box labeled 'Tresillo de semicorchea' has arrows pointing to the triplet eighth notes. The score starts with a piano dynamic marking 'p'.

Fig. 9

Para el **GRADO CUATRO** se compara el método de Rose, los *Etudes Progressives et Mélodiques* de Paul Jeanjean y Cavallini. Se incluyen ahora las figuraciones con fusas y sus silencios y los tresillos o seisillos de fusas tanto en velocidades de allegros como en tempos lentos o adagios. Se usan dobles puntillos, corcheas de tresillo con puntillo, semicorcheas con puntillo y las síncopas que integran las figuras musicales mencionadas. Se emplean los compases de 6/4, 3/2, 4/8 y 5/8. Además, se adicionan cambios de compases no muy frecuentemente y polirritmias como se observa a continuación:

*Rose: Fragmento del ejercicio 15.*

Adagio

Doble puntillo y fusa en tempo Adagio

*p* con espressione

Fig. 10

*Cavallini: Fragmento del ejercicio 29.*

Semicorcheas con puntillo

Síncopa con semicorchea con puntillo y fusa

Fusas

Fig. 11

*JeanJean: Etudes Progressives et Mélodiques. Fragmento del ejercicio 1.*

Compás de 6/4

Síncopa usando corchea de tresillo con puntillo

Corchea de tresillo con puntillo

Cambio de compás

Fig. 12

Bitsch, *Seize Études Modernes pour la Clarinette* de Jeanjean y Périer muestran las características del **GRADO CINCO**. En este grado se añaden a las figuras musicales las



semifusas y sus síncopas, también se incluyen grupos de cinco, siete y más notas en uno o dos tiempos. Se emplean ahora cualquier tipo de unidades métricas y cambios frecuentes de compases y velocidades, además se incluyen emiolas y amalgamas rítmicas. Se observan figuras musicales en velocidades muy rápidas y virtuosas.

Bitsch: Fragmento del ejercicio 1.

A musical score for a piano exercise by Bitsch. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. A box labeled "Amalgamas de compases de 3/4 - 6/8 - 3/4" has arrows pointing to specific measures in the score. The dynamic marking *f* is present. There are also slurs and accents over some notes.

Fig. 13

Périer: Fragmento del ejercicio 12.

A musical score for a piano exercise by Périer. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a fast tempo with a tempo marking of  $\text{♩} = 108$ . The score is characterized by rapid semiquavers (semicorcheas) and slurs. A box labeled "Semicorcheas en *tempo* muy rápido" has arrows pointing to the semiquaver passages. The dynamic markings *p* and *f* are used.

Fig. 14

Bitsch: Fragmento del ejercicio 9.

A musical score for a piano exercise by Bitsch. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a piece with a tempo marking of *p* and a *cresc.* (crescendo) marking. A box labeled "Emiolas" has arrows pointing to specific measures in the score. The notation includes various note values and rests.

Fig. 15

*JeanJean: Seize Études Modernes pour la Clarinette. Fragmento del Estudio 13.*

Semifusas

Fig. 16

*JeanJean: Seize Études Modernes pour la Clarinette. Fragmento del Estudio 13.*

Grupo de 9 notas en un tiempo

Fig. 17

De acuerdo con los elementos rítmicos que se presentan Rehfeldt y Margoni se adicionan todas las combinaciones rítmicas irregulares y elementos aleatorios para el **GRADO SEIS**.

*Margoni: Fragmento del estudio 3.*

Combinaciones rítmicas irregulares

$\text{♩} = 80$  Scherzando

Fig. 18

Rehfeldt: Fragmento del ejemplo I.IO (c)

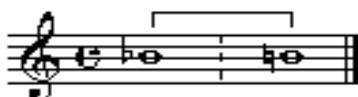
as fast as possible - detached

Elemento aleatorio

Fig. 19

### 3.1.2 Retos Técnicos

En la categoría retos técnicos se consideran los elementos que tienen que ver con las tonalidades, articulaciones, manejo de registros, fraseo, dinámicas e intervalos y sus combinaciones. En el caso del clarinete, el uso de intervalos entre registros incide de manera directa en la dificultad, y muy comúnmente resulta complejo para los estudiantes del grado uno el cambio del registro *chalumeau* al registro *clarino* (ver anexo 2), es decir, del Sib5 al Si5.<sup>11</sup>



Igualmente, el uso de dinámicas *pp* o *ppp* en registros extremos como el sobreagudo, representan un reto técnico mayor al que resultaría de emplear dichas dinámicas en el registro *chalumeau*. Por tal motivo, es preciso considerar la relación que pueda existir entre los elementos que conforman la categoría y no cada elemento por separado.

Para establecer las características de los retos técnicos se asumen los mismos segmentos de los métodos mencionados anteriormente para cada grado. De estos se establece lo siguiente: En el **GRADO UNO** se emplean las tonalidades de Do mayor, Fa mayor y Sol mayor,<sup>12</sup> con algunos intervalos cromáticos. Se evita el uso de intervalos amplios y entre registros pero se escriben

<sup>11</sup> En todos los casos se mencionan las notas escritas para el instrumento.

<sup>12</sup> En todos los casos se mencionan las tonalidades escritas para el instrumento.

saltos de 12ª en figuras de velocidad moderada. Se usan articulaciones simples como ligados y separados. Las dinámicas no aparecen o están limitadas al *mf*. Se emplean marcas para realizar la respiración en los lugares adecuados. Se escribe en todo el registro *chalumeau* y del registro *clarino* solamente hasta el Sol6. A continuación se presentan algunos ejemplos de esto.

*Klosé: Fragmento del ejercicio 3.*

Fig. 20

*Dangain: Capítulo Fa Majeur. Fragmento del ejercicio 2.*

Fig. 21

*Dupont: Fragmento del ejercicio 5.*

Fig. 22

*Dangain: Séptima lección. Fragmento del ejercicio 3.*

Fig. 23

Para el **GRADO DOS** se adicionan las tonalidades de Re mayor, La mayor, Sib mayor, Mib mayor y los relativos menores de las tonalidades hasta ahora trabajadas. Se usan más intervallos cromáticos y pocos saltos de intervallos entre registros en velocidades moderadas, además se adicionan a las articulaciones los *staccatos*, algunos acentos y calderones. Se suman las dinámicas *f* y *p* y *crescendos* o *diminuendos*. Se siguen empleando algunas marcas para realizar la respiración en los lugares adecuados. Las obras del grado dos usan todo el registro *clarino* y hasta el Mi7 del registro agudo como aparece en las siguientes figuras.

Dupont: Fragmento del ejercicio 94.

Fig. 24

Dangain: Capítulo La Qualité du son. Fragmento de Récréation.

Fig. 25

Dangain: Capítulo Si Mineur. Fragmento de Etude Technique.

Fig. 26

El **GRADO TRES** expande el uso a las tonalidades de Mi mayor, Si mayor, Lab mayor, Reb mayor y sus relativas menores; se incluyen cambios de armadura a tonalidades de primer grado de vecindad tonal. Se usan varios saltos continuos de intervalos en velocidades de allegro moderato. Las articulaciones incluyen los *tenutos* y *portatos* y se usan distintas combinaciones entre las articulaciones y acentos mencionados. Se incluyen las dinámicas de *mp* y *pp* que en registros agudos y con intervalos amplios pueden representar un mayor reto técnico. También se usan algunas marcas de fraseo y carácter. Además se adicionan trinos y apoyaturas simples y dobles. El registro se expande hasta el Sol7.

*Klosé: Capítulo 22 Exercises on Low Notes. Fragmento del ejercicio 16.*

Fig. 27

*Gambaro: Fragmento del ejercicio 20.*

Fig. 28

*Magnani: Capítulo 16 Estudios de Estilo Fácil. Fragmento del ejercicio 12.*

Fig. 29

Se usan en el **GRADO CUATRO** todas las tonalidades mayores con sus relativas menores.; hay cambios de armadura a tonalidades de segundo grado de vecindad tonal. Se incluyen todo tipo de apoyaturas, trémolos, mordentes y grupetos superior e inferior y se usan todas las dinámicas, marcas de fraseo y carácter. Los saltos interválicos aparecen en velocidades de allegro y en las articulaciones se escriben pasajes de *staccato* en semicorcheas en tempos de allegro.

*Cavallini: Fragmento del estudio 26.*

The musical score for Cavallini's study 26 is in 3/8 time and G major. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The first section consists of eighth notes with staccato marks. A box labeled 'Staccatísimo en tempo de allegro' points to this section. The second section features a series of eighth-note chords with upward-pointing arrows, labeled 'Saltos en tempo de allegro'. The score ends with a final flourish.

Fig. 30

*Cavallini: Fragmento del estudio 26.*

This musical score shows a modulation from G major to E minor. It starts at measure 10 with a treble clef and a key signature of one sharp. A box labeled 'Modulación a segundo grado de vecindad tonal' points to the change in key signature. The tempo is marked 'Tempo I' and the time signature changes to 6/8. The score concludes with a final flourish.

Fig. 31

*Rose: Fragmento del estudio 17.*

The musical score for Rose's study 17 is in 2/4 time and B-flat major. It begins with the dynamic marking 'poco f'. A box labeled 'Grupeto' points to a group of eighth notes. Another box labeled 'Marcas de dinámica, fraseo y carácter' points to the 'rit.' (ritardando) and 'large' markings. The score features various phrasing slurs and dynamic markings.

Fig. 32

En el **GRADO CINCO** hay cambios de armadura a cualquier tonalidad. Se usan largos pasajes de articulaciones con *staccato* y combinaciones de *staccato*, ligaduras y articulaciones en velocidades muy virtuosas. Se observan pasajes muy largos y virtuosos que demandan gran resistencia para el aire y agilidad técnica. Se emplean saltos en tempos allegro entre registros lejanos como el *chalumeau* y agudo. Es común la repetición de cortos patrones rítmicos y melódicos que en tempos virtuosos dificultan la interpretación. Se usa el registro hasta el Do8.

*JeanJean: Seize Études Modernes pour la Clarinette. Fragmento del Estudio 13.*

The musical score for JeanJean's Étude 13 is in 7/8 time and marked *Andantino* (a 1 temps) with the instruction "(Les croches bien 'egales)". It begins with a piano (*p*) dynamic. The score features a series of eighth notes, followed by a long, sustained note, and then a series of eighth notes with a sharp sign. A box labeled "Saltos entre registro lejanos" points to a jump in the melody between the lower and upper registers.

Fig. 33

*Périer: Fragmento del estudio 13.*

The musical score for Périer's Étude 13 is in 2/4 time and marked *Allegro* with a tempo of  $\text{♩} = 108$ . It features a series of eighth notes with triplets. A box labeled "Salto entre registro chalumeau y agudo" points to a jump in the melody between the lower and upper registers. Another box labeled "Pasaje largo con Staccato en tempo muy virtuoso" points to a long, staccato passage of eighth notes.

Fig. 34

*Périer: Fragmento del estudio 13.*

The musical score for Périer's Étude 13 is in 2/4 time and marked *Allegro* with a tempo of  $\text{♩} = 108$ . It features a series of eighth notes with triplets and trills. A box labeled "Repetición de un mismo patrón en tempo virtuoso" points to a repeated pattern of eighth notes with trills.

Fig. 35



En el **GRADO SEIS** se emplean saltos entre registros extremos como el *chalumeau* y el sobreagudo, se usan técnicas modernas como *frulato* multifónicos, monofónicos, articulaciones en *doble staccato*, sonidos vocales y *slap tongue*. Se usa el registro superior al Do8.

*Margoni: Fragmento del estudio 3.*

The musical score for Margoni's study fragment is written in 2/4 time. It features a variety of dynamics: *mf*, *pp*, *f*, and *pp*. The piece includes a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note sextuplet, and a triplet of eighth notes. A box labeled "Uso de frulato" points to a section marked "rit..... flatt." with a dynamic of *f* and a *pp* dynamic. The score also shows a dynamic of *f* and a *pp* dynamic.

Fig. 36

*Rehfeldt: Fragmento del ejemplo 1.5.*

The musical score for Rehfeldt's example 1.5 is written in 8/8 time. It starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 104$ . The piece features dynamics of *p* and *f*. A box labeled "Salto entre el registro *chalumeau* y sobreagudo" points to a section where the register jumps from the chalumeau to the soprano register. The score also shows a dynamic of *f*.

Fig. 37

*Rehfeldt: Fragmento del ejemplo 3.6*

The musical score for Rehfeldt's example 3.6 is written in 2/4 time. It starts with a dynamic of *p* and ends with a dynamic of *ff*. A box labeled "Frulato" points to a section marked "flutter". Another box labeled "Multifónicos" points to a section with a dynamic of *ff*. The score also shows a dynamic of *ff*.

Fig. 38

### 3.1.3 Partitura

Charles Groeling considera en la categoría partitura los elementos de instrumentación, organología, y manejo de timbres y colores (ver cuadro 5). Estos se complementan y organizan mediante la aplicación de las nociones presentadas en los textos de orquestación de Rimsky Korsakov (1946) y Walter Piston (1984) desde los ejemplos mas sencillos hasta los mas complejos.

Las secciones del capítulo dos de Piston (*Tipos de Textura*) tituladas *Tipo I: El Unísono Orquestal* y *Tipo II: Melodía con Acompañamiento*, permiten observar el papel que se le asigna a cada instrumento, las características técnicas tales como registro y dificultades, el tiempo que le toca intervenir durante la obra y la relación de la parte que tiene cada instrumento con respecto al resto de instrumentos en cualquier momento de la partitura.<sup>13</sup> Dentro de la textura se consideran la melodía, base armónica o acompañamiento, líneas contrapuntísticas y acordes, que combinados entre si forman los distintos tipos de textura. También se analizan las primeras partes de los capítulos dos y cuatro referentes a la melodía en las maderas y factura orquestal de Korsakov. El **GRADO UNO** presenta unísonos reales en texturas compuestas de un solo elemento y de melodía con acompañamiento, también pueden aparecer unísonos a la octava y son comunes los grandes tutti a una y dos voces. Se emplea para este grado el clarinete soprano en Sib.

De las secciones del capítulo dos *Tipo III: Melodía Secundaria de Piston y Tutti a 1, 2 y 3 voces* de Korsakov se define el **GRADO DOS**, el cual, presenta texturas de melodía secundaria, en la que se puede observar la melodía, una melodía secundaria y acompañamiento. Se usan también los unísonos duplicados a mas de dos octavas y los tutti a

---

<sup>13</sup> Piston, Walter. (1984). *Orquestación*. (trad. Ramón Barce, Llorenç Barber y Alicia Perris) Madrid. Ed: Real Musical. p. 377.

tres voces en melodías de terceras y sextas. Groeling establece partes independientes como solos cortos. Se sigue empleando el clarinete soprano en Sib.

La parte del capítulo dos de Piston *Tipo IV: Escritura a Varias Voces* y las partes del capítulo cuatro de Korsakov: *Transmisión de Pasajes y Frases* y *Repetición de Frases, imitación, eco* presentan los componentes que se tienen en cuenta para la organización del **GRADO TRES**. En este grado se incluye la escritura de texturas de cuatro o más partes o voces reales, diferenciadas de los unísonos. Se emplean los procedimientos que consisten en hacer pasar una frase o un dibujo de un instrumento a otro y la repetición de frases por imitación y ecos. Además se contemplan aspectos mencionados por Groeling para este grado como el incluir la mayor responsabilidad a los primeros papeles y escribir secciones de solos amplias. Se puede emplear otros instrumentos de la familia del clarinete como el clarinete requinto en Mib y el clarinete bajo en Sib.

El **GRADO CUATRO** se ordena examinando la sección del capítulo dos *Tipo V: Textura Contrapuntística* de Piston y *Efectos Decorativos* de Korsakov. Se incluye dentro del grado cuatro la textura contrapuntística, la cual, está formada en su totalidad a base de elementos melódicos. Las líneas melódicas pueden estar diseñadas en contrapunto imitativo o pueden ser totalmente independientes como melodías. La textura puede ser fugada.<sup>14</sup> Se usan *glissandos* como efecto decorativo. De acuerdo con Groeling, la segunda y tercera voces son más difíciles que la primera. Se puede emplear en este grado los demás instrumentos de la familia de los clarinetes como el corno di bassetto, el clarinete alto en Mib y el clarinete en La.

La parte del capítulo dos *Tipo VI: Acordes* de Piston y el segmento del capítulo cuatro de Korsakov que explica la *Alternancia de Acordes de Diferentes Timbres* ayudan a delimitar los elementos característicos del **GRADO CINCO**. En este grado se emplea la textura de acordes,

---

<sup>14</sup> Piston, Walter. (1984). Orquestación. (trad. Ramón Barce, Llorenc Barber y Alicia Perris). Madrid. Ed: Real Musical. p. 413.

la cual influye en el color, timbre, balance y equilibrio de los registros. Se observa alternancia de acordes de diferentes timbres, superposiciones y supresiones de timbres y repeticiones de frases por imitaciones y ecos. Esto influye en la dificultad de la música al requerir de una mayor atención en el balance, timbres y colores.

La sección *Tipo VII: Textura compleja* presentados en el final del segundo capítulo de Piston muestran los elementos que distinguen al **GRADO SEIS**. Este grado incluye elementos de textura compleja, la cual, se caracteriza por combinar dos o más de las texturas mencionadas en los grados anteriores. De acuerdo con Groeling, por tener independencia total en cada una de las voces, se requiere de un amplio dominio técnico y musical para la adecuada interpretación del repertorio de este nivel.

### 3.1.4 Forma y Estructura

La categoría forma y estructura tiene en cuenta criterios que conllevan a la organización del discurso musical. Dentro de la forma se ahonda en los elementos estructurales de organización musical como las secciones, los temas y las duraciones de las frases.

Teniendo en cuenta los elementos estructurales presentados por Julio Bas en su Tratado de la Forma Musical, se establecen los seis grados de dificultad de la categoría de forma y estructura.

Para el **GRADO UNO** se atiende a lo citado por Bas en la tercera parte, en el capítulo de *Forma Binaria o Ternaria de Canción o Himno*. De ello se concluye que para el grado uno es conveniente el empleo de canciones sencillas de forma binaria o ternaria A - A', A - B o A - B

- A y sus diferentes variedades. Las obras son cortas (20 a 30 compases), ya que los intérpretes jóvenes no pueden tocar durante mucho tiempo sin cansarse.

El **GRADO DOS** contiene la forma Rondó, la cual, se explica en la cuarta parte del tratado de Bas que habla de *La Suite*. Se incluye entonces dentro de este grado la forma de rondó de tres y cinco periodos, además, se adicionan las introducciones y codas. Las obras tienen mayor duración (30 a 60 compases).

Para determinar el **GRADO TRES** se tiene en cuenta el tema de *La Suite* presentado en la cuarta parte y la conceptualización de *Rondó* expuesto en la quinta parte. El grado tres contiene las formas de suite, rondó de siete periodos y potpurri.

La clasificación del **GRADO CUATRO** se hace de acuerdo con el tema de la quinta parte denominado *Variaciones* y la quinta parte. Para dicho grado se introducen los temas con variaciones, minués de tipo ternario y sus afines, estudios y caprichos. También de acuerdo con Greoling se emplean preludios y fugas.

El **GRADO CINCO** contiene los elementos explicados en la sexta parte, en el tema de *Forma Sonata*. Este grado incluye la forma sonata y rondó sonata. También se encuentran elementos de otras formas como los recitativos y las arias.

El **GRADO SEIS** y de acuerdo con el final de la sexta parte que muestra *La Obertura – Concierto – Fantasía – Pema Sinfónico*, se organiza incluyendo las oberturas, conciertos, fantasías, rapsodias y poemas sinfónicos.

### 3.1.5 Armonía

La categoría Armonía se forma por las relaciones de los acordes y la manera de combinarlos. Para su organización se consideran los Tratados de Armonía de Rimsky Korsakov y Athos Palma.

Para definir el **GRADO UNO** se tiene en cuenta el primer capítulo de Korsakov denominado *Nociones Preliminares* y el segundo capítulo de *Armonización con Acordes Encuadrados Dentro de una Misma Tonalidad* hasta el tema referente a *Acorde Perfecto Menor de la Subdominate* y *Acorde de Sexta del II grado de la Escala Mayor Armónica*. Además, se adicionan las primeras nociones acerca de *Figuración Melódica* presentadas en el cuarto capítulo. De acuerdo con esto, se define para el primer grado el empleo de acordes perfectos principales y secundarios de las escalas mayor natural, mayor armónica, menor natural y menor armónica artificial.<sup>15</sup> Se realiza la armonización de acordes perfectos encuadrados dentro de una misma tonalidad en cualquier inversión. Se emplean las cadencias perfectas auténticas y plagales y las cadencias compuestas. Se pueden usar dentro de la figuración melódica las notas de paso.

El **GRADO DOS** se establece al considerar las ideas mostradas por Korsakov en el capítulo dos para el *Uso de Acordes de Séptima Dominante* hasta los *Cambios de Tono y Modulaciones Pasajeras* presentadas en el capítulo de *Modulación y Fracciones* expuestas en la *Figuración Melódica* del cuarto capítulo. El grado dos presenta el uso de acordes de séptima y de novena dominante, acordes de séptima de sensible sobre el VII grado y todos los acordes de séptima de la escala. Se usa la cadencia evitada o de engaño al sexto grado en el modo mayor. Se emplean modulaciones a primer grado de vecindad tonal, cromatismos, cambios de tono y modulaciones pasajeras. También se emplean las notas de paso cromáticas y notas auxiliares o de adorno.

---

<sup>15</sup> Rimsky-Korsakov, Nicolas. (1946). *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires. Ed: Ricordi. p. 23

El **GRADO TRES** se organiza atendiendo al capítulo de Modulación de Korsakov desde el *Uso de la Modulación al Segundo Grado de Vecindad Tonal* hasta el *Empleo del Pedal* y al capítulo de *Figuración Melódica* en lo referente a *Retardos*. En el grado tres Groeling dispone del uso de acordes de novena, adicional a esto, se pueden realizar modulaciones a tercer grado de vecindad tonal, usar la cadencia evitada o de engaño al sexto grado en el modo menor y emplear notas auxiliares o de adorno y retardos descendentes, ascendentes y compuestos.

Para la organización del **GRADO CUATRO** se aplican las consideraciones hechas por Korsakov en el tema de *Figuración Melódica en Estilo Severo* del capítulo cuatro y de *Armonías y Modulaciones Improvisas* en el capítulo cinco. También se tiene en cuenta lo referente a este mismo tema en los capítulos del uno al nueve de Palma, en donde se tratan los *Acordes o Armonías Alteradas*. En el grado cuatro se recurren a las alteraciones simples de todos los acordes. Se emplean el acorde perfecto mayor sobre el II grado rebajado y acordes de séptima de dominante alterados. Aparecen también los acordes de quinta y sexta aumentadas y las alteraciones de los acordes de séptima y novena. Se realizan modulaciones lejanas, modulaciones enarmónicas y modulaciones improvisas. Todos los elementos de figuración melódica, es decir las notas de paso, las notas auxiliares y los retardos pueden ahora emplearse y combinarse entre si para poder aplicar la figuración melódica en estilo severo.

En los capítulos once, doce y trece de Palma se muestran los elementos que permiten organizar el **GRADO CINCO**. En este grado se emplean las alteraciones dobles, triples y cuádruples de todos los acordes, acordes de undécima y décimo tercera. Se incluye la combinación simultánea de dos o mas tonalidades. Se trabajan combinaciones armónicas basadas en las escalas exóticas, escalas orientales, pentágonas y exatónica o de tonos, las cuales se incluyen con frecuencia en la escritura moderna.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Palma, Athos. *Tratado Completo de Armonía*. Vol. III. Buenos Aires. Ed: Ricordi. p. 189.

Para el **GRADO SEIS** y de acuerdo con lo planteado en el capítulo catorce de Palma se incluye el empleo de técnicas dodecafónicas y serialistas y trabajos que impliquen la supresión del centro tonal o tónica.

A continuación se resume la organización por grados de los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete.

*Cuadro 9: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado uno.*

<b>GRADO UNO</b>	
<b>RITMO</b>	Es frecuente el uso de las figuras musicales de redonda, blanca, blanca con puntillo, negra y patrones simples de corcheas sin ninguna síncopa con sus silencios. Se utilizan las unidades métricas de 4/4, 2/4 y 3/4 en tiempos moderados. No aparecen cambios de velocidades y se establece un pulso rítmico fijo.
<b>RETOS TÉCNICOS</b>	Se emplean las tonalidades de Do mayor, Fa mayor y Sol mayor, <sup>17</sup> con algunos intervalos cromáticos. Se evita el uso de intervalos amplios y entre registros pero se escriben saltos de 12ª en figuras de velocidad moderada. Se usan articulaciones simples como ligados y separados. Las dinámicas no aparecen o están limitadas al <i>mf</i> . Se emplean marcas para realizar la respiración en los lugares adecuados. Se escribe en todo el registro <i>chalumeau</i> y del registro <i>clarino</i> solamente hasta el Sol6.
<b>PARTITURA</b>	Presenta unísonos reales en texturas compuestas de un solo elemento y de melodía con acompañamiento, también pueden aparecer unísonos a la octava y son comunes los grandes tutti a una y dos voces. Se emplea para este grado el clarinete soprano en Sib.
<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	Es conveniente el empleo de canciones sencillas de forma binaria o ternaria A - A', A - B o A - B - A y sus diferentes variedades. Las obras son cortas (20 a 30 compases), ya que los intérpretes jóvenes no pueden tocar durante mucho tiempo sin cansarse.
<b>ARMONÍA</b>	Se emplean acordes perfectos principales y secundarios de las escalas

<sup>17</sup> En todos los casos se mencionan las tonalidades escritas para el instrumento.



	<p>mayor natural, mayor armónica, menor natural y menor armónica artificial.<sup>18</sup> Se realiza la armonización de acordes perfectos encuadrados dentro de una misma tonalidad en cualquier inversión. Se emplean las cadencias perfectas auténticas y plagales y las cadencias compuestas. Se pueden usar dentro de la figuración melódica las notas de paso.</p>
--	---

*Cuadro 10: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado dos.*

<b>GRADO DOS</b>	
<b>RITMO</b>	<p>En este grado se incluyen negras con puntillo, gran cantidad de corcheas, patrones simples de semicorcheas y corcheas con puntillos y semicorchea ocasionalmente. Se escriben síncopas sencillas con las figuras musicales mencionadas. Se usan tresillos de negra y de corcheas, así como los compases de 6/8 y 2/2. Se siguen empleando velocidades moderadas.</p>
<b>RETOS TÉCNICOS</b>	<p>Se adicionan las tonalidades de Re mayor, La mayor, Sib mayor, Mib mayor y los relativos menores de las tonalidades hasta ahora trabajadas. Se usan más intervalos cromáticos y pocos saltos de intervalos entre registros en velocidades moderadas, además se adicionan a las articulaciones los <i>staccatos</i>, algunos acentos y calderones. Se suman las dinámicas <i>f</i> y <i>p</i> y <i>crescendos</i> o <i>diminuendos</i>. Se siguen empleando algunas marcas para realizar la respiración en los lugares adecuados. Las obras del grado dos usan todo el registro <i>clarino</i> y hasta el Mi7 del registro agudo.</p>
<b>PARTITURA</b>	<p>Presenta texturas de melodía secundaria, en la que se puede observar la melodía, una melodía secundaria y acompañamiento. Se usan también los unísonos duplicados a más de dos octavas y los tutti a tres voces en melodías de terceras y sextas. Se establecen partes independientes como solos cortos. Se sigue empleando el clarinete soprano en Sib.</p>
<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	<p>Se incluye la forma de rondó de tres y cinco periodos, las introducciones y codas. Las obras tienen mayor duración (30 a 60 compases).</p>

<sup>18</sup> Rimsky-Korsakov, Nicolas. (1946). *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires. Ed: Ricordi. p. 23

<b>ARMONÍA</b>	Presenta el uso de acordes de séptima y de novena dominante, acordes de séptima de sensible sobre el VII grado y todos los acordes de séptima de la escala. Se usa la cadencia evitada o de engaño al sexto grado en el modo mayor. Se emplean modulaciones a primer grado de vecindad tonal, cromatismos, cambios de tono y modulaciones pasajeras. También se emplean las notas de paso cromáticas y notas auxiliares o de adorno.
----------------	--

*Cuadro 11: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado tres.*

<b>GRADO TRES</b>	
<b>RITMO</b>	Se encuentran gran cantidad de semicorcheas en tiempos de allegro o allegretto, también aparecen tresillos y seisillos de semicorchea y síncopas con estas figuras musicales. Se emplean ligaduras de notas de la misma altura entre compases y compases de 5/4, 3/8, 9/8 y 12/8.
<b>RETOS TÉCNICOS</b>	Expande el uso a las tonalidades de Mi mayor, Si mayor, Lab mayor, Reb mayor y sus relativas menores; se incluyen cambios de armadura a tonalidades de primer grado de vecindad tonal. Se usan varios saltos continuos de intervalos en velocidades de allegro moderato. Las articulaciones incluyen los <i>tenutos</i> y <i>portatos</i> y se usan distintas combinaciones entre las articulaciones y acentos mencionados. Se incluyen las dinámicas de <i>mp</i> y <i>pp</i> que en registros agudos y con intervalos amplios pueden representar un mayor reto técnico. También se usan algunas marcas de fraseo y carácter. Además se adicionan trinos y apoyaturas simples y dobles. El registro se expande hasta el Sol7.
<b>PARTITURA</b>	Se incluye la escritura de texturas de cuatro o mas partes o voces reales, diferenciadas de los unísonos. Se emplean los procedimientos que consisten en hacer pasar una frase o un dibujo de un instrumento a otro y la repetición de frases por imitación y ecos. Además se contemplan aspectos mencionados por Groeling para este grado como el incluir la mayor responsabilidad a los primeros papeles y escribir secciones de solos amplias. Se puede emplear otros instrumentos de la familia del clarinete como el clarinete requinto en Mib y el clarinete bajo en Sib.

<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	Contiene las formas de suite, rondó de siete periodos y potpurri.
<b>ARMONÍA</b>	Se usan acordes de novena, se pueden realizar modulaciones a tercer grado de vecindad tonal, usar la cadencia evitada o de engaño al sexto grado en el modo menor y emplear notas auxiliares o de adorno y retardos descendentes, ascendentes y compuestos.

*Cuadro 12: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado cuatro.*

<b>GRADO CUATRO</b>	
<b>RITMO</b>	Se incluyen ahora las figuraciones con fusas y sus silencios y los tresillos o seisillos de fusas tanto en velocidades de allegros como en tempos lentos o adagios. Se usan dobles puntillos, corcheas de tresillo con puntillo, semicorcheas con puntillo y las síncopas que integran las figuras musicales mencionadas. Se emplean los compases de 6/4, 3/2, 4/8 y 5/8. Se adicionan cambios de compases no muy frecuentemente y polirritmias.
<b>RETOS TÉCNICOS</b>	Se emplean todas las tonalidades mayores con sus relativas menores.; hay cambios de armadura a tonalidades de segundo grado de vecindad tonal. Se incluyen todo tipo de apoyaturas, trémolos, mordentes y grupetos superior e inferior y se usan todas las dinámicas, marcas de fraseo y carácter. Los saltos interválicos aparecen en velocidades de allegro y en las articulaciones se escriben pasajes de <i>staccato</i> en semicorcheas en tempos de allegro.
<b>PARTITURA</b>	Se incluye la textura contrapuntística, la cual, está formada en su totalidad a base de elementos melódicos. Las líneas melódicas pueden estar diseñadas en contrapunto imitativo o pueden ser totalmente independientes como melodías. La textura puede ser fugada. <sup>19</sup> Se usan <i>glissandos</i> como efecto decorativo. De acuerdo con Groeling, la segunda y tercera voces son más difíciles que la primera. Se puede emplear en este grado los demás instrumentos de la familia de los clarinetes como el corno

<sup>19</sup> Piston, Walter. (1984). Orquestación. (trad. Ramón Barce, Llorenc Barber y Alicia Perris). Madrid. Ed: Real Musical. p. 413.

	di bassetto, el clarinete alto en Mib y el clarinete en La.
<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	Se introducen los temas con variaciones, minués de tipo ternario y sus afines, estudios y caprichos. También de acuerdo con Greoling se emplean preludios y fugas.
<b>ARMONÍA</b>	Se recurren a las alteraciones simples de todos los acordes. Se emplean el acorde perfecto mayor sobre el II grado rebajado y acordes de séptima de dominante alterados. Aparecen también los acordes de quinta y sexta aumentadas y las alteraciones de los acordes de séptima y novena. Se realizan modulaciones lejanas, modulaciones enarmónicas y modulaciones improvisas. Todos los elementos de figuración melódica, es decir las notas de paso, las notas auxiliares y los retardos pueden ahora emplearse y combinarse entre si para poder aplicar la figuración melódica en estilo severo.

*Cuadro 13: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado cinco.*

<b>GRADO CINCO</b>	
<b>RITMO</b>	En este grado se añaden a las figuras musicales las semifusas y sus síncopas, también se incluyen grupos de cinco, siete y mas notas en uno o dos tiempos. Se emplean ahora cualquier tipo de unidades métricas y cambios frecuentes de compases y velocidades, además se incluyen emiolas y amalgamas rítmicas. Se observan figuras musicales en velocidades muy rápidas y virtuosas.
<b>RETOS TÉCNICOS</b>	Hay cambios de armadura a cualquier tonalidad. Se usan largos pasajes de articulaciones con <i>staccato</i> y combinaciones de <i>staccato</i> , ligaduras y articulaciones en velocidades muy virtuosas. Se observan pasajes muy largos y virtuosos que demandan gran resistencia para el aire y agilidad técnica. Se emplean saltos en tempos allegro entre registros lejanos como el <i>chalumeau</i> y agudo. Es común la repetición de cortos patrones rítmicos y melódicos que en tempos virtuosos dificultan la interpretación. Se usa el registro hasta el Do8.
<b>PARTITURA</b>	Se emplea la textura de acordes, la cual influye en el color, timbre,

	balance y equilibrio de los registros. Se observa alternancia de acordes de diferentes timbres, superposiciones y supresiones de timbres y repeticiones de frases por imitaciones y ecos. Esto influye en la dificultad de la música al requerir de una mayor atención en el balance, timbres y colores.
<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	Incluye la forma sonata y rondó sonata. También se encuentran elementos de otras formas como los recitativos y las arias.
<b>ARMONÍA</b>	Se emplean las alteraciones dobles, triples y cuádruples de todos los acordes, acordes de undécima y décimo tercera. Se incluye la combinación simultánea de dos o mas tonalidades. Se trabajan combinaciones armónicas basadas en las escalas exóticas, escalas orientales, pentágonas y exatónica o de tonos, las cuales se incluyen con frecuencia en la escritura moderna.

*Cuadro 14: Factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete, grado seis.*

<b>GRADO SEIS</b>	
<b>RITMO</b>	Se adicionan todas las combinaciones rítmicas irregulares y elementos aleatorios.
<b>RETOS TÉCNICOS</b>	Se emplean saltos entre registros extremos como el <i>chalumeau</i> y el sobreagudo, se usan técnicas modernas como <i>frulato</i> multifónicos, monofónicos, articulaciones en <i>doble staccato</i> , sonidos vocales y <i>slap tongue</i> . Se usa el registro superior al Do8.
<b>PARTITURA</b>	Incluye elementos de textura compleja, la cual, se caracteriza por combinar dos o más de las texturas mencionadas en los grados anteriores. De acuerdo con Groeling, por tener independencia total en cada una de las voces, se requiere de un amplio dominio técnico y musical para la adecuada interpretación del repertorio de este nivel.
<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	Se incluyen las oberturas, conciertos, fantasías, rapsodias y poemas sinfónicos.
<b>ARMONÍA</b>	Se incluye el empleo de técnicas dodecafónicas y serialistas y trabajos que impliquen la supresión del centro tonal o tónica.

## II PARTE: ELABORACIÓN DE ARREGLOS

Para la elaboración de los arreglos de música tradicional colombiana para dúos, tríos o cuartetos de clarinete presentes en este trabajo se necesita, además de establecer los criterios de ordenamiento por grados de dificultad, comprender la necesidad de involucrar esta música dentro de los procesos formativos. Pedagógicamente la aplicación de repertorio tradicional puede servir de herramienta para abordar nuevos conocimientos o proposiciones de modo engranado y articulado a partir del empleo de elementos musicales que el estudiante ya conoce. La música tradicional representa parte de la identidad de una sociedad y su estudio no solamente es significativo para recobrar y difundir la cultura musical, también es valioso como apoyo a los procesos de enseñanza musical. Con esto se pretende favorecer el estudio de repertorio que contenga elementos de identidad con el fin de motivar la práctica instrumental y apoyar los procesos formativos. Para ello se consideran a continuación aspectos que aproximan el empleo de la música tradicional a la enseñanza y se muestra la propuesta de Groeling adaptada en este trabajo a través de los arreglos.

## 1. FUNDAMENTO TEÓRICO

### 1.1 LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA ENSEÑANZA

Para hablar de las tendencias de la enseñanza de la música, y en especial de la tradicional o folclórica es preciso clasificarla y entenderla de acuerdo con sus características, las cuales, se derivan del uso que el hombre le ha dado a este arte. La compositora mexicana Graciela Agudelo clasifica la música en 3 categorías, las cuales se resumen en el siguiente cuadro<sup>20</sup>.

*Cuadro 15: Categorías de la Música según Graciela Agudelo.*

<b>Música de Arte</b>	<b>Música Tradicional</b>	<b>Música Popular</b>
Compuesta e interpretada por músicos profesionales o académicos, es creada para gozarse por sí misma, estética, emocional, intelectual y/o espiritualmente. Debido a su alta calidad la consume un público culto y conocedor y su difusión en los medios puede considerarse escasa.	Incluye la música étnica, folclórica y urbana. Habitualmente es elaborada por músicos no académicos, y se transmite de forma oral. En sus expresiones más puras suele encontrarse alojado el espíritu de cada cultura, de cada nación o de cada región. No goza de justa difusión en los medios. Al contrario de la música popular, la música folclórica suele difundirse de forma no comercial, es decir, por tradición	Es música que puede ser compuesta e interpretada por músicos profesionales, pero también se observan artistas que se desenvuelven dentro de esta categoría sin serlo. Creada con la intención de entretener, divertir o compartir algún sentimiento. Se reduce a canciones y trabajos para la industria del espectáculo. Está compuesta por un conjunto de géneros y estilos musicales que a diferencia de la música

<sup>20</sup> Agudelo, Graciela. (2002). "La música: un factor de evolución social y humana". <<http://www.redcientifica.com/doc/doc200209150302.html>> [Consulta: 10 de marzo de 2008].

	oral, en tanto que la música clásica generalmente la interpretan músicos profesionales y está sometida a otros criterios de mercado.	tradicional, no es reconocida culturalmente con naciones o etnias específicas. Esta música se comercializa esencialmente en forma de impresos, grabaciones y emisiones en radio y televisión.
--	--	---

La música tradicional forma parte de la identidad cultural de un pueblo y se incorpora dentro de la historia y patrimonio de las comunidades. Su estudio no solamente es significativo para rescatar, conocer y difundir la historia musical, la pertenencia y la realidad cultural de las sociedades, también, es valioso como apoyo a los procesos de enseñanza musical. El etnomusicólogo Rafael Martín Castilla describe que “a través del folklore se trata de inculcar actitudes y principios generales y a la vez se transmiten valiosas informaciones”.<sup>21</sup>

Esto manifiesta las cualidades que se pueden desarrollar a través del empleo de la música tradicional en la enseñanza sin pretender formar exclusivamente músicos tradicionales ni inculcar solamente el conocimiento de la música de tradición oral. El repertorio tradicional puede servir como herramienta de apoyo a los procesos de enseñanza adelantados por los docentes a todo nivel y ofrecer por medio del arraigo hacia los géneros tradicionales, mecanismos que ayuden a los estudiantes a comprender elementos de la música como el ritmo, armonía y melodías presentes en el folclor musical.

La doctora en Ciencias de la Educación Susana Flores Rodrigo (2007) resalta la relevancia social que la música tradicional tiene y que empezó a adquirir desde alrededor de los años sesenta. Según Flores algunos educadores musicales comenzaron a observar que los

---

<sup>21</sup> Martín, Rafael. (2002). *La música tradicional en la enseñanza*. Seminario patrimonio etnológico en Aragón. España. <<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/seminario/ponencias/martin.pdf>> [Consulta: 11 de marzo de 2008]. p. 6.



contenidos que transmitía el área de música en la educación secundaria chocaban con los intereses y las inquietudes musicales que tenían los estudiantes y que al ver la curiosidad de los jóvenes por la música popular y tradicional consideraban incomprensible que estos géneros estuviesen fuera de los currículos académicos. Por esta razón surgió la idea de expandir el currículo escolar, e incluir todos los tipos de música de cualquier período, estilo, forma y cultura.<sup>22</sup> Todo esto justificado en varias de las cualidades que presenta la música tradicional y que pueden ser aprovechadas en la enseñanza como la variedad en géneros, estilos, formas melódicas, rítmicas y armónicas.

Violeta Hemsy de Gainza (1977) quien es pedagoga musical y psicóloga social, destaca que aunque la educación musical ha tendido a apoyarse en la música culta o en la denominada música de arte, cada vez se discrimina y se discute menos sobre el valor formativo de la música tradicional o popular.<sup>23</sup> Es natural observar que un joven se interese especialmente por la práctica de repertorio con el cual se siente identificado y que se oponga al estudio de materiales elaborados específicamente con la finalidad de aprender, por lo cual es importante comprender la labor que el docente puede cumplir en este campo al interesarse por encontrar y emplear repertorio tradicional que contenga rasgos característicos similares al utilizado en el currículo y que complemente el estudio y formación musical. En especial la música folclórica o tradicional puede apoyar más fácilmente los procesos de formación en etapas iniciales vinculando la herencia musical del niño con su aprendizaje. “Cuando la educación musical ha sido orientada adecuadamente, los niños asimilan con rapidez el repertorio tradicional infantil y ambicionan pasar pronto a un nuevo repertorio, más maduro e incluso desean acercarse al estudio de formas musicales cultas o de arte”.<sup>24</sup> Esto implica el trabajo de interiorización musical con elementos que el niño reconozca y que faciliten su aprehensión por medio la música tradicional.

---

<sup>22</sup> Flores, Susana. (2007). *Principales Acercamientos al Uso de la Música Popular Actual en la Educación Secundaria*. Revista Electr. de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N°. 19 (Junio, 2007). ISSN: 1575-9563 Depósito. Legal: LR-9-2000. <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/flores.pdf>> [Consulta: 11 de marzo de 2008]. p. 3.

<sup>23</sup> Hemsy de Gainza, Violeta. (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires. Ed: Ricordi. p. 41.

<sup>24</sup> *Ibidem*. p. 33.

## 1.2 EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

Otro fundamento considerado para aplicar la música tradicional en la enseñanza es el aprendizaje significativo, el cual, considera el aprender nuevos conceptos articulándolos con nociones ya adquiridas o interiorizadas como la música que por tradición el estudiante ya conoce.

Han pasado mas de 40 años desde que en 1963 el sicólogo estadounidense David Ausubel presentó por primera vez su teoría del Aprendizaje Significativo y aún permanece en vigencia no solo dicho concepto, sino su aplicación dentro de las aulas escolares y programas curriculares. Es por esto, que se hace apropiado comprender las nociones que puedan ser aprovechadas en la enseñanza instrumental y musical para que los estudiantes comprendan los conceptos de forma significativa. Para ello, se presentan algunos elementos fundamentales de la teoría del aprendizaje significativo que pretenden simplemente enfocar el empleo de la música tradicional dentro de la enseñanza instrumental de manera significativa y no exponer o explicar la teoría como tal.

María Luz Rodríguez (2004) argumenta que Ausubel ha cimentado un marco teórico que procura informar de los mecanismos por los que se lleva a cabo la adquisición y retención del conocimiento y pone el énfasis en lo que sucede en el salón de clases cuando los estudiantes aprenden, en la naturaleza de ese aprendizaje, en las condiciones que se requieren para que éste se produzca, en sus resultados y en su evaluación, además resalta que la Teoría del Aprendizaje Significativo se trata de una teoría constructivista, ya que es el propio individuo quien genera y construye su aprendizaje.<sup>25</sup> Para Ausubel, la esencia del aprendizaje significativo reside en que ideas expresadas simbólicamente son relacionadas de modo no

---

<sup>25</sup> Rodríguez, María. (2004). *Teoría del Aprendizaje Significativo*. <<http://cmc.ihmc.us/papers/cmc2004-290.pdf>> [Consulta: 18 de febrero de 2008]. p. 1.

arbitrario y sustancial (no al pie de la letra) con lo que el estudiante ya sabe.<sup>26</sup> De acuerdo a esto, se puede decir que es un proceso por medio del cual se relaciona una nueva idea, conocimiento o proposición con la estructura cognitiva previa de forma no literal. Esa interacción con la estructura cognitiva se produce teniendo en cuenta aspectos relevantes presentes en la misma, que reciben el nombre de subsumidores o ideas de anclaje. En este proceso los nuevos contenidos adquieren significado para el sujeto, produciéndose una transformación de los subsumidores de su estructura cognitiva, que resultan así progresivamente más diferenciados, elaborados y estables.<sup>27</sup> Otro factor considerado por Ausubel (2001) como condición para el aprendizaje significativo es la disposición y actitud del estudiante hacia ese aprendizaje, considerando que ese potencial conocimiento es significativo para él y que puede ser relacionable con su estructura cognitiva previa o subsumidores, ya que si la intención del estudiante reside en memorizar de forma arbitraria o literal, el proceso de aprendizaje no será significativo sino mecánico. En la siguiente figura se presenta los requerimientos para el aprendizaje significativo.

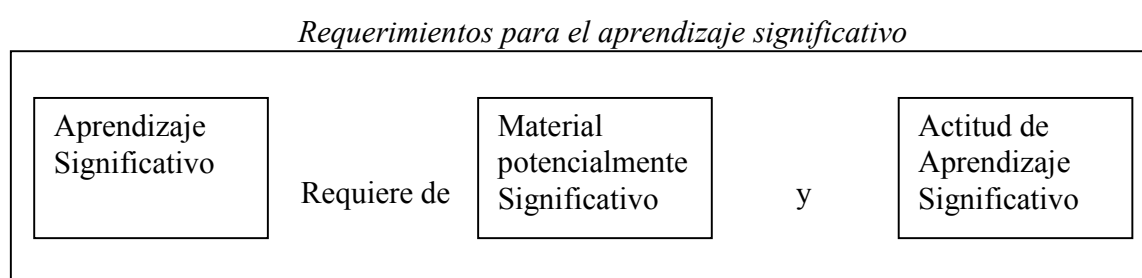


Fig. 39. Fuente: Ausubel, D. Novak, J. Hanesian, H. (2001). *Psicología Educativa*. p. 49.

De acuerdo con lo anterior se puede decir que tanto el docente como el estudiante construyen el aprendizaje significativo y que es fundamental el entendimiento por parte del pedagogo de las ideas y proposiciones que forman el conocimiento, con el fin de relacionarlas con imágenes, símbolos o representaciones que el estudiante ya conoce. En el caso de la enseñanza musical, los géneros populares hacen parte de las nociones previas que la mayoría de

<sup>26</sup> Ausubel, David. Novak, Joseph. Hanesian, Helen. (2001). *Psicología Educativa*. (trad. Mario Sandoval Pineda). México. Ed: Trillas. p. 48.

<sup>27</sup> Rodríguez, María. (2004). *Teoría del Aprendizaje Significativo*. <<http://cmc.ihmc.us/papers/cmc2004-290.pdf>> [Consulta: 18 de febrero de 2008]. p. 2.

estudiantes ya posee y pueden servir de subsumidores para el entendimiento de los conceptos musicales que deban abordarse.

Partiendo del aforismo de Ausubel “si tuviese que reducir toda la psicología educativa a un solo principio, enunciaría éste: el factor mas importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. Averígüese esto, y enséñese consecuentemente”,<sup>28</sup> la educación musical apoyada con el empleo del folclor musical toma mayor relevancia. Es por esto que como infiere Violeta Hemsy de Gainza (1977) “el folclor musical constituye un tipo de alimento auditivo-espiritual completo, denso, pero al mismo tiempo inocuo, como la leche materna, capaz de preparar al oído y la sensibilidad toda para futuras adquisiciones y para una etapa de madurez”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Ausubel, David. Novak, Joseph. Hanesian, Helen. (2001). *Psicología Educativa*. (trad. Mario Sandoval Pineda). México. Ed: Trillas. p. contraportada.

<sup>29</sup> Hemsy de Gainza, Violeta. (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires. Ed: Ricordi. p. 32.

## **2. APLICACIÓN DE LOS FACTORES QUE INCIDEN EN LA DIFICULTAD DE LA MÚSICA PARA CLARINETE EN LOS ARREGLOS**

Los arreglos y gradaciones presentes en este trabajo comprenden obras de la Zona Andina y de la Costa Atlántica colombiana, además, se muestra la instrumentación de una salsa, que aunque no es un género colombiano, se tuvo en cuenta por ser parte de la música urbana que como se menciona en el *Cuadro 15*, hace parte de la música tradicional.

Los géneros de la zona andina colombiana trabajados en los arreglos para dúos, tríos o cuartetos de clarinete son el bambuco, pasillo, guabina, torbellino y rumba carranguera. Los géneros de la costa atlántica colombiana trabajados en los arreglos para dúos, tríos o cuartetos de clarinete son el porro y la cumbia (ver anexo 3).

De acuerdo con las particularidades dispuestas en cada uno de los grados y categorías, se elaboran 6 arreglos para dúos, tríos o cuartetos de clarinetes con la finalidad de apoyar los procesos de formación instrumental. Estos arreglos de obras tradicionales de Colombia involucran la música folclórica como elemento pedagógico, ya que su aplicación puede servir de herramienta para abordar, a partir del uso de repertorio que el estudiante identifica, nuevos conocimientos de forma articulada, haciendo de la educación instrumental una enseñanza significativa. La siguiente es la lista de los arreglos:

*Cuadro 16: Lista de Arreglos.*

<b>NOMBRE</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>INTRUMENTACIÓN</b>	<b>GRADO</b>
El Pájaro Tinto	Folclor Chocoano	Cuarteto de Clarinetes	1
La Cucharita	Rumba Carranguera	Cuarteto de Clarinetes	2
Yo Soy Boyacense	Bambuco	Trío de Clarinetes	3
Navidad Negra	Cumbia	Dúo de Clarinetes	4
Campanas	Pasillo	Cuarteto de Clarinetes	5
El Preso	Salsa	Cuarteto de Clarinetes	6

## 2.1 APLICACIÓN DEL GRADO UNO

Para el grado uno se presenta la canción del folclor chocoano El Pájaro tinto (ver anexo 1.1), la cual, está arreglada para cuarteto de clarinetes y tiene la siguiente gradación:

*Cuadro 17: Gradación de El Pájaro Tinto.*

<b>CATEGORÍA</b>	<b>GRADO</b>
RITMO	1
RETOS TÉCNICOS	1
PARTITURA	1
FORMA Y ESTRUCTURA	1
ARMONÍA	1
CONCEPTO PERSONAL	1
	$6/6 = 1$

La gradación de cada categoría se hace considerando características como el empleo de figuras de negras, blancas y patrones simples de corcheas en unidad métrica de 4/4 y en tempo Moderato para el Ritmo; el uso de marcas de respiración, tonalidad de Do mayor y dinámica

*mf* para los Retos Técnicos; características de la Partitura como el trabajo de unisonos, *tutti* y empleo del clarinete soprano en Sib.

Ejemplo 1.

The image shows a musical score for four Clarinet in B $\flat$  parts. The score is in C major (Do mayor) and 4/4 time. The tempo is marked **Moderato** with a metronome marking of  $\text{♩} = 100$ . The dynamic is *mf*. The score is annotated with several boxes and arrows:

- Tonalidad de Do mayor**: Points to the key signature.
- Velocidad**: Points to the tempo marking.
- Marcas de respiración**: Points to the breath marks above the notes.
- Clarinet in B $\flat$  1**, **Clarinet in B $\flat$  2**, **Clarinet in B $\flat$  3**, **Clarinet in B $\flat$  4**: Labels for the four parts.
- Uso del Cl. Soprano en Sib**: Points to the first part, indicating the use of the soprano clarinet in B $\flat$ .
- Dinámica**: Points to the *mf* dynamic marking.
- Unisono y tutti**: Points to the first part, indicating unison and tutti performance.

Para la categoría de de Forma y Estructura se puede ver en la partitura del Anexo 1.1, el empleo de la forma binaria A - A'. En la Armonía se observa el uso de acordes principales y secundarios de la tonalidad como se distingue en la siguiente figura.

Ejemplo 2.

The image shows a musical score with four staves. The score is in C major. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is annotated with a box labeled **Acordes primarios de do mayor**, which points to the first few measures of the score, indicating the use of primary chords of C major.

## 2.2 APLICACIÓN DEL GRADO DOS

En el arreglo para cuarteto de clarinetes de la rumba carranguera La Cucharita (ver anexo 1.2), se presentan algunas características que hacen que esta obra del compositor Jorge Velosa se ubique en el grado dos de la siguiente forma:

*Cuadro 18: Gradación de La Cucharita.*

CATEGORÍA	GRADO
RITMO	2
RETOS TÉCNICOS	2
PARTITURA	2
FORMA Y ESTRUCTURA	2
ARMONÍA	2
CONCEPTO PERSONAL	2
	$12/6 = 2$

Las características del grados dos empleadas en este arreglo son el uso del compás de 6/8, negras con puntillo y gran cantidad de corcheas en tempo Moderato para el Ritmo; tonalidad de La mayor, acentos, dinámicas de *p* y *f* y uso desde el registro *clarino* hasta el Mi7 del registro agudo para los Retos Técnicos; además, modulación de Si menor a Sol mayor y empleo de acordes de séptima para la Armonía.



## Ejemplo 3.

Uso del compás 6/8

Uso de negra con puntillo

Moderato ♩ = 100

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Clarinet in B $\flat$  3

Clarinet in B $\flat$  4

Tonalidad de La mayor

Modulación de Si menor a Sol mayor

## Ejemplo 4.

Uso de todo el registro clarino hasta el Mi7

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  3

Cl. B $\flat$  4

Varias corcheas

Dinámica de *f*

Acentos

Además se usa en la categoría de partitura la textura de melodía secundaria. También puede observarse en el score del arreglo el uso de la introducción.

Ejemplo 5.

### 2.3 APLICACIÓN DEL GRADO TRES

El arreglo para trío de clarinetes del bambuco Yo Soy Boyacense (ver anexo 1.3), compuesto por Jacinto Monroy se encuentra gradado como se detalla a continuación:

*Cuadro 19: Gradación de Yo soy Boyacense.*

CATEGORÍA	GRADO
RITMO	3
RETOS TÉCNICOS	3
PARTITURA	3
FORMA Y ESTRUCTURA	2
ARMONÍA	3
CONCEPTO PERSONAL	3
	$17/6 = 2,8333$

En este caso se presenta la desigualdad de grados en la categoría de forma y estructura y se observa que se encuentra establecida en el grado dos. Aunque no corresponda el grado de la

categoría con el de la obra, el promedio general si es de tres ya que el número entero mas cercano a 2,8333 es tres, por lo que se determina este grado de dificultad para la obra.

El grado de la Forma y Estructura se establece así porque la obra consta de una forma ternaria con introducción A - A' - B, cualidades específicas del grado dos. Las demás categorías se establecen en grado tres al observarse el uso del compás de 3/8, varias figuras de semicorcheas en tempo de allegro y ligaduras de notas de la misma altura para el Ritmo; apoyaturas, tonalidad de Mi mayor, dinámicas de *pp*, *mp* y articulaciones en distintas combinaciones incluyendo *portatos* y *tenutos* para los Retos Técnicos; empleo del procedimiento de rotar un mismo motivo melódico entre los distintos clarinetes y uso del clarinete piccolo en Eb y clarinete bajo en Bb para la Partitura. En la Armonía se pueden observar retardos.

#### Ejemplo 6.

Apoyaturas

Figuras de semicorchea

Piccolo Cl. Eb

Cl. Bb

Bass Cl. Bb

Dinámica de *pp*

#### Ejemplo 7.

Uso de *portatos* y *tenutos* de manera combinada

Dinámica de *mp*

*pp*

*mp*

*cresc...*

Ejemplo 8.

Uso del Cl. Piccolo Eb y Bajo Bb

Tonalidad de Mi mayor

Compás de 3/8

ALLEGRO ♩ = 120

Piccolo Clarinet in E $\flat$

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet in B $\flat$

Rotación de un mismo motivo melódico

Ejemplo 9.

Piccolo Cl. E $\flat$

Cl. B $\flat$

Bass Cl. B $\flat$

Retardo

## 2.4 APLICACIÓN DEL GRADO CUATRO

La gradación del arreglo para dúo de clarinetes de la cumbia Navidad Negra del compositor José Barros (ver anexo 1.4) se establece de la siguiente manera:

Cuadro 20: Gradación de Navidad Negra.

CATEGORÍA	GRADO
RITMO	4
RETOS TÉCNICOS	4

PARTITURA	4
FORMA Y ESTRUCTURA	3
ARMONÍA	4
CONCEPTO PERSONAL	4
	$23/6 = 3,8333$

La forma y estructura de la cumbia presenta una introducción, tema A - B - coro y contiene un pequeño desarrollo para luego reexponer los temas A y B. Esta forma se ubica en el grado tres por contener los elementos de las canciones folclóricas. Las demás categorías se ubican en el grado cuatro porque contienen el uso de fusas, cambios de compás y compás de 3/2 en el Ritmo; apoyaturas, trémolos, mordentes, saltos interválicos en tempo allegro y uso de marcas de fraseo y carácter en los Retos Técnicos; segunda voz mas difícil técnicamente que la primera y uso de *glissandos* para la partitura y el uso del acorde de II grado rebajado en la armonía.

#### Ejemplo 10.

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Marca de fraseo

Uso de fusas

Andante = 80

LIBREMENTE

Trémolos

Apoyaturas

Segunda voz mas difícil que la primera

Ejemplo 11.

Uso de glissandos

CRESCENDO POCO A POCO

CRESCENDO POCO A POCO

CRESCENDO...

CRESCENDO...

Compás de 3/2

Uso de mordentes

Cambios de compás

Ejemplo 12.

Salto interválicos en tempo allegro

Ejemplo 13.

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Uso del II grado rebajado

## 2.5 APLICACIÓN DEL GRADO CINCO

El pasillo Campanas de Adolfo Mejía (ver anexo 1.5) se encuentra arreglado para cuarteto de clarinetes y su gradación se relaciona de la siguiente forma:

*Cuadro 21: Gradación de Campanas.*

CATEGORÍA	GRADO
RITMO	4
RETOS TÉCNICOS	5
PARTITURA	5
FORMA Y ESTRUCTURA	4
ARMONÍA	5
CONCEPTO PERSONAL	5
	$28/6 = 4,6666$

La categoría de Forma y Estructura se clasifica en el grado cuatro por usarse la forma A A – B B – A – C C – A. El Ritmo también se encuentra en el grado cuatro porque tiene elementos como polirritmias al exponer en el clarinete primero y tercero una rítmica ternaria contra una binaria en el clarinete segundo y el clarinete bajo.

Ejemplo 14.

Polirritmia: escritura ternaria en 3/4

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  3

Bass Cl. B $\flat$

Polirritmia: escritura binaria en 6/8

Para las demás categorías puede observarse el uso de características del grado cinco como el empleo del registro entre el Sol7 y el Do8 para los Retos Técnicos, alternancia de la melodía y acordes para la Partitura y empleo de acordes con doble alteración para la Armonía.

Ejemplo 15.

Registro hasta el Sol#7

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  3

Bass Cl. B $\flat$

Ejemplo 16.

Melodía 1

MODERATO

Clarinete in B $\flat$  1

Clarinete in B $\flat$  2

Clarinete in B $\flat$  3

Bass Clarinete in B $\flat$

Melodía 2



Ejemplo 17.

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 3

Bass Cl. B♭

Uso del acorde de DD7 con la quinta rebajada y la fundamental aumentada.

## 2.6 APLICACIÓN DEL GRADO SEIS

Para la aplicación del grado seis se presenta el arreglo de la salsa El Preso, compuesta por la agrupación colombiana Fruko y sus Tesos (ver anexo 1.6). La gradación de este arreglo se ha realizado de la siguiente forma:

Cuadro 22: Gradación de El Preso.

CATEGORÍA	GRADO
RITMO	6
RETOS TÉCNICOS	6
PARTITURA	6
FORMA Y ESTRUCTURA	4
ARMONÍA	5
CONCEPTO PERSONAL	6
	$33/6 = 5,5$

La suma de las distintas categorías da 5,5. Cuando esto ocurre, queda a criterio de quien realiza la gradación el situar la obra en el grado del número entero superior o inferior. En este caso se ha acercado al grado seis por considerarse una obra de difícil ejecución debido a la complejidad rítmica presente en el género de la salsa. La Forma y Estructura tiene introducción, temas A – B – Coro – Mambo – Reexposición – Coda. En la Armonía se considera de grado cinco por contener elementos como alteraciones dobles.

### Ejemplo 18.

Acorde de Dominante alterada con la octava aumentada y la quinta rebajada

Las otras categorías se encuentran en grado seis por contener combinaciones rítmicas irregulares; empleo del *slap tongue* en los Retos Técnicos y uso de textura compleja en la Partitura.

### Ejemplo 19.

Uso de 3 elementos rítmicos irregulares

## Ejemplo 20.

Uso del Slap tongue

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  2

Bass Cl. B $\flat$

SLAP TONGUE

## Ejemplo 21.

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  2

Bass Cl. B $\flat$

Textura A:  
Melodía con  
acompañamiento

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  2

Bass Cl. B $\flat$

Textura B:  
Unísono a octavas

## CONCLUSIONES

La propuesta de Groeling presenta una organización de criterios que permiten graduar el repertorio por dificultad de acuerdo con la consideración de las categorías Ritmo, Retos Técnicos, Partitura, Forma y Estructura, y Armonía. Al analizar la dificultad de cada una de dichas categorías se consigue clasificar en seis grados la dificultad del repertorio.

El ritmo y los elementos que lo constituyen son las figuras musicales y las unidades métricas o compases involucrando sus combinaciones y sucesiones. Además se considera la noción de velocidad, la cual puede afectar la dificultad rítmica. En los retos técnicos influyen aspectos relacionados con las tonalidades, articulaciones, manejo de registros, fraseo, dinámicas e intervalos y sus combinaciones. La categoría partitura tiene en cuenta elementos de instrumentación y manejo de timbres y colores. Dentro de la Forma y Estructura se ahonda en los elementos estructurales de organización musical como las secciones, los temas y las duraciones de las frases. La categoría armonía trata las relaciones de los acordes y la manera de combinarlos, lo cual repercute en la dificultad.

Groeling define las categorías que le proporcionan al director de banda realizar la gradación del repertorio con un procedimiento de organización claramente delimitado. De acuerdo con el el tratamiento que Groeling da a las categorías se observa que hay ciertas particularidades aplicables específicamente al formato de la banda, como en la categoría partitura, pero en las otras categorías se mencionan nociones musicales que pueden emplearse en cualquier formato o instrumento.

Para la adaptación de la propuesta de Groeling al clarinete fue apropiada la selección de métodos y textos representativos para la enseñanza de dicho instrumento que incluyen las pautas para el estudio de las escalas y arpeggios, fraseo, articulaciones, dinámicas, ritmos, recursos sonoros del instrumento, técnicas extendidas como multifónicos, efectos percusivos, respiración circular o continua, doble staccato, etcétera, como *L'A.B.C. du Jeune Clarinettiste* de Guy Dangain; *Méthode Rapide pour l'enseignement intégral de la clarinette* de André DuPont; *Klose-Prescott* de Klosé; *Método Completo para Clarinete (1ra y 2da parte)* de A. Magnani; *21 Caprices for Clarinet* de Vincenzo Gambaro; *Douze Études de Rythme pour Clarinette* de Marcel Bitsch; *32 Etudes for Clarinet* de Rose; *Etudes Progressives et Mélodiques* de Paul Jeanjean; *Thirty Caprices* de Ernesto Cavallini; *Seize Études Modernes pour la Clarinette* de Paul Jeanjean; *10 Études Dans le Style Contemporain pour Clarinette* de Alain Margoni y *New Directions for Clarinet* de Phillip Rehfeldt. Además los libros *Principios de Orquestación* de Rimsky-Korsakov, *Orquestación* de Walter Piston; *Tratado de la Forma Musical* de Julio Bas, *Tratado Práctico de Armonía* de Rimsky-Korsakov y el *Tratado Completo de Armonía* de Athos Palma, permitieron establecer las categorías de Forma y Estructura, Partitura y Armonía.

Los factores que inciden en la dificultad de la música para clarinete se dividen de la siguiente manera: **GRADO UNO:** En el Ritmo es frecuente el uso de las figuras musicales de redonda, blanca, blanca con puntillo, negra y patrones simples de corcheas sin ninguna síncopa con sus silencios. Se utilizan las unidades métricas de 4/4, 2/4 y 3/4 en tiempos moderados. No aparecen cambios de velocidades y se establece un pulso rítmico fijo. En los Retos Técnicos se emplean las tonalidades de Do mayor, Fa mayor y Sol mayor,<sup>30</sup> con algunos intervalos cromáticos. Se evita el uso de intervalos amplios y entre registros pero se escriben saltos de 12<sup>a</sup> en figuras de velocidad moderada. Se usan articulaciones simples como ligados y separados. Las dinámicas no aparecen o están limitadas al *mf*. Se emplean marcas para realizar la respiración en los lugares adecuados. Se escribe en todo el registro *chalmereau* y del registro *clarino* solamente hasta el Sol6. Para la Partitura se presentan unísonos reales en texturas compuestas de un solo elemento y de melodía con acompañamiento, también pueden aparecer

---

<sup>30</sup> En todos los casos se mencionan las tonalidades escritas para el instrumento.

unísonos a la octava y son comunes los grandes tutti a una y dos voces. Se emplea para este grado el clarinete soprano en Sib. En la Forma y Estructura es conveniente el empleo de canciones sencillas de forma binaria o ternaria A - A', A - B o A - B - A y sus diferentes variedades. Las obras son cortas (20 a 30 compases), ya que los intérpretes jóvenes no pueden tocar durante mucho tiempo sin cansarse. En la Armonía se emplean acordes perfectos principales y secundarios de las escalas mayor natural, mayor armónica, menor natural y menor armónica artificial.<sup>31</sup> Se realiza la armonización de acordes perfectos encuadrados dentro de una misma tonalidad en cualquier inversión. Se emplean las cadencias perfectas auténticas y plagales y las cadencias compuestas. Se pueden usar dentro de la figuración melódica las notas de paso.

**GRADO DOS:** El Ritmo incluye negras con puntillo, gran cantidad de corcheas, patrones simples de semicorcheas y corcheas con puntillos y semicorchea ocasionalmente. Se escriben síncopas sencillas con las figuras musicales mencionadas. Se usan tresillos de negra y de corcheas, así como los compases de 6/8 y 2/2. Se siguen empleando velocidades moderadas. En los Retos Técnicos se adicionan las tonalidades de Re mayor, La mayor, Sib mayor, Mib mayor y los relativos menores de las tonalidades hasta ahora trabajadas. Se usan más intervalos cromáticos y pocos saltos de intervalos entre registros en velocidades moderadas, además se adicionan a las articulaciones los *staccatos*, algunos acentos y calderones. Se suman las dinámicas *f* y *p* y *crescendos* o *diminuendos*. Se siguen empleando algunas marcas para realizar la respiración en los lugares adecuados. Las obras del grado dos usan todo el registro *clarino* y hasta el Mi7 del registro agudo. Para la partitura se emplean texturas de melodía secundaria, en la que se puede observar la melodía, una melodía secundaria y acompañamiento. Se usan también los unísonos duplicados a más de dos octavas y los tutti a tres voces en melodías de terceras y sextas. Se establecen partes independientes como solos cortos. Se sigue empleando el clarinete soprano en Sib. En la Forma y Estructura se incluye la forma de rondó de tres y cinco periodos, las introducciones y codas. Las obras tienen mayor duración (30 a 60 compases). La Armonía presenta el uso de acordes de séptima y de novena dominante, acordes de séptima de sensible sobre el VII grado y todos los acordes de séptima

---

<sup>31</sup> Rimsky-Korsakov, Nicolas. (1946). *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires. Ed: Ricordi. p. 23

de la escala. Se usa la cadencia evitada o de engaño al sexto grado en el modo mayor. Se emplean modulaciones a primer grado de vecindad tonal, cromatismos, cambios de tono y modulaciones pasajeras. También se emplean las notas de paso cromáticas y notas auxiliares o de adorno.

**GRADO TRES:** En el ritmo se encuentran gran cantidad de semicorcheas en tiempos de allegro o allegretto, también aparecen tresillos y seisillos de semicorchea y síncopas con estas figuras musicales. Se emplean ligaduras de notas de la misma altura entre compases y compases de 5/4, 3/8, 9/8 y 12/8. Los Retos Técnicos expanden el uso a las tonalidades a Mi mayor, Si mayor, Lab mayor, Reb mayor y sus relativas menores; se incluyen cambios de armadura a tonalidades de primer grado de vecindad tonal. Se usan varios saltos continuos de intervalos en velocidades de allegro moderato. Las articulaciones incluyen los *tenutos* y *portatos* y se usan distintas combinaciones entre las articulaciones y acentos mencionados. Se incluyen las dinámicas de *mp* y *pp* que en registros agudos y con intervalos amplios pueden representar un mayor reto técnico. También se usan algunas marcas de fraseo y carácter. Además se adicionan trinos y apoyaturas simples y dobles. El registro se expande hasta el Sol7. En la Partitura se incluye la escritura de texturas de cuatro o mas partes o voces reales, diferenciadas de los unísonos. Se emplean los procedimientos que consisten en hacer pasar una frase o un dibujo de un instrumento a otro y la repetición de frases por imitación y ecos. Además se contemplan aspectos mencionados por Groeling para este grado como el incluir la mayor responsabilidad a los primeros papeles y escribir secciones de solos amplias. Se puede emplear otros instrumentos de la familia del clarinete como el clarinete requinto en Mib y el clarinete bajo en Sib. La Forma y Estructura contiene las formas de suite, rondó de siete periodos y potpurri. y en la Armonía se usan acordes de novena, se pueden realizar modulaciones a tercer grado de vecindad tonal, usar la cadencia evitada o de engaño al sexto grado en el modo menor y emplear notas auxiliares o de adorno y retardos descendentes, ascendentes y compuestos.

**GRADO CUATRO:** El Ritmo incluye las figuraciones con fusas y sus silencios y los tresillos o seisillos de fusas tanto en velocidades de allegros como en tempos lentos o adagios. Se usan dobles puntillos, corcheas de tresillo con puntillo, semicorcheas con puntillo y las síncopas que integran las figuras musicales mencionadas. Se emplean los compases de 6/4, 3/2, 4/8 y 5/8. Además, se adicionan cambios de compases no muy frecuentemente y polirritmias. En los Retos Técnicos se incluyen todas las tonalidades mayores con sus relativas menores.; hay cambios de armadura a tonalidades de segundo grado de vecindad tonal. Se incluyen todo tipo de apoyaturas, trémolos, mordentes y grupetos superior e inferior y se usan todas las dinámicas, marcas de fraseo y carácter. Los saltos interválicos aparecen en velocidades de allegro y en las articulaciones se escriben pasajes de *staccato* en semicorcheas en tempos de allegro. En la partitura se trabaja la textura contrapuntística, la cual, está formada en su totalidad a base de elementos melódicos. Las líneas melódicas pueden estar diseñadas en contrapunto imitativo o pueden ser totalmente independientes como melodías. La textura puede ser fugada.<sup>32</sup> Se usan *glissandos* como efecto decorativo. De acuerdo con Groeling, la segunda y tercera voces son más difíciles que la primera. Se puede emplear en este grado los demás instrumentos de la familia de los clarinetes como el corno di bassetto, el clarinete alto en Mib y el clarinete en La. En la Forma y Estructura se introducen los temas con variaciones, minués de tipo ternario y sus afines, estudios y caprichos. También de acuerdo con Groeling se emplean preludios y fugas y en la Armonía se recurren a las alteraciones simples de todos los acordes. Se emplean el acorde perfecto mayor sobre el II grado rebajado y acordes de séptima de dominante alterados. Aparecen también los acordes de quinta y sexta aumentadas y las alteraciones de los acordes de séptima y novena. Se realizan modulaciones lejanas, modulaciones enarmónicas y modulaciones improvisas. Todos los elementos de figuración melódica, es decir las notas de paso, las notas auxiliares y los retardos pueden ahora emplearse y combinarse entre sí para poder aplicar la figuración melódica en estilo severo.

**GRADO CINCO:** En el Ritmo se añaden a las figuras musicales las semifusas y sus síncopas, también se incluyen grupos de cinco, siete y mas notas en uno o dos tiempos. Se emplean

---

<sup>32</sup> Piston, Walter. (1984). Orquestación. (trad. Ramón Barce, Llorenc Barber y Alicia Perris). Madrid. Ed: Real Musical. p. 413.



ahora cualquier tipo de unidades métricas y cambios frecuentes de compases y velocidades, además se incluyen emiolas y amalgamas rítmicas. Se observan figuras musicales en velocidades muy rápidas y virtuosas. Los Retos Técnicos presentan cambios de armadura a cualquier tonalidad. Se usan largos pasajes de articulaciones con *staccato* y combinaciones de *staccato*, ligaduras y articulaciones en velocidades muy virtuosas. Se observan pasajes muy largos y virtuosos que demandan gran resistencia para el aire y agilidad técnica. Se emplean saltos en tempos allegro entre registros lejanos como el *chalumeau* y agudo. Es común la repetición de cortos patrones rítmicos y melódicos que en tempos virtuosos dificultan la interpretación. Se usa el registro hasta el Do8. En la Partitura se emplea la textura de acordes, la cual influye en el color, timbre, balance y equilibrio de los registros. Se observa alternancia de acordes de diferentes timbres, superposiciones y supresiones de timbres y repeticiones de frases por imitaciones y ecos. Esto influye en la dificultad de la música al requerir de una mayor atención en el balance, timbres y colores. La forma y Estructura incluye la forma sonata y rondó sonata. También se encuentran elementos de otras formas como los recitativos y las arias y en la Armonía se emplea las alteraciones dobles, triples y cuádruples de todos los acordes, acordes de undécima y décimo tercera. Se incluye la combinación simultánea de dos o mas tonalidades. Se trabajan combinaciones armónicas basadas en las escalas exóticas, escalas orientales, pentágonas y exatónica o de tonos, las cuales se incluyen con frecuencia en la escritura moderna.

**GRADO SEIS:** En el Ritmo se adicionan todas las combinaciones rítmicas irregulares y elementos aleatorios. Se emplea en los Retos Técnicos los saltos entre registros extremos como el *chalumeau* y el sobreagudo, se usan técnicas modernas como *frulato* multifónicos, monofónicos, articulaciones en *doble staccato*, sonidos vocales y *slap tongue*. Se usa el registro superior al D8. En la Partitura se incluyen elementos de textura compleja, la cual, se caracteriza por combinar dos o mas de las texturas mencionadas en los grados anteriores. De acuerdo con Groeling, por tener independencia total en cada una de las voces, se requiere de un amplio dominio técnico y musical para la adecuada interpretación del repertorio de este nivel. En la Forma y Estructura se trabajan las oberturas, conciertos, fantasías, rapsodias y

poemas sinfónicos y en la Armonía se emplean técnicas dodecafónicas y serialistas y trabajos que impliquen la supresión del centro tonal o tónica.

Los arreglos y gradaciones presentes en este trabajo permiten mostrar la aplicación de los grados y categorías que se adaptaron al clarinete de la propuesta de Groeling involucrando la música tradicional como elemento pedagógico para abordar, a partir del uso de repertorio que el estudiante identifica, nuevos conocimientos de forma articulada. Igualmente, los elementos que componen este trabajo pueden ser adoptados en la enseñanza de otros instrumentos, ya que contiene información que puede ser aplicada en la instrumentación y en la elaboración de arreglos. Además, es una herramienta de tipo metodológico, pedagógico y de instrumentación que puede tenerse en cuenta en el momento de elaborar y/o escoger el repertorio que se va a emplear en el proceso de enseñanza de cualquier instrumento.

Para realizar la gradación del repertorio no debe tenerse en cuenta solamente las categorías y sus elementos por separado, es importante observar la relación que tienen entre ellos y determinar si dicha relación incide de manera directa en la dificultad de la música. Esto pone de manifiesto que es necesario que quien realice la gradación del repertorio cuente con la experiencia, capacidad y conocimiento de los componentes que conforman todas categorías.

El estudio de la música tradicional permite rescatar, conocer y difundir la historia musical, la pertenencia y la realidad cultural de las sociedades, además es valioso como apoyo a los procesos de enseñanza musical, ya que puede ayudar a los estudiantes a comprender elementos de la música como el ritmo, armonía y melodías presentes en el folclor musical. La música tradicional en la enseñanza puede hacer parte del aprendizaje significativo y ayuda a adquirir nuevos conceptos articulándolos con nociones interiorizadas en la música que por tradición, el estudiante ya conoce. Los géneros tradicionales hacen parte de las nociones previas que la mayoría de estudiantes ya posee y pueden servir de subsumidores para el entendimiento de los conceptos musicales que deban abordarse.

Esta propuesta sirve de herramienta para establecer la dificultad del repertorio de manera sistemática y no pretende sustituir el criterio profesional ni musical de los docentes que la empleen.

## BIBLIOGRAFÍA

Agudelo, Graciela. (2002) “*La música: un factor de evolución social y humana*”. <<http://www.redcientifica.com/doc/doc200209150302.html>> [Consulta: 10 de marzo de 2008].

Ausubel, David. Novak, Joseph. Hanesian, Helen. (2001). *Psicología Educativa*. (trad. Mario Sandoval Pineda). México: Trillas.

Bas, Julio. (1913) *Tratado de la Forma Musical*. (trad: Nicolás Lamuraglia). Buenos Aires: Ricordi.

Bitsch, Marcel. (1957) *Douze Études de Rythme pour Clarinette*. Paris: Alphonse Leduc.

Cavallini, Ernesto. (1909) *Thirty Caprices*. New York: Carl Fischer.

Dangain, Guy. (1974) *L’A.B.C. du Jeune Clarinettiste*. Paris: Gerald Billaudot.

Dupont, André. (1979) *Méthode Rapide pour l’enseignement intégral de la clarinette*. Paris: Alphonse Leduc.

Flores, Susana. (2007) *Principales Acercamientos al Uso de la Música Popular Actual en la Educación Secundaria*. Revista Electr. de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N°. 19 (Junio, 2007). ISSN: 1575-9563 Depósito. Legal: LR-9-2000. <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/flores.pdf>> [Consulta: 11 de marzo de 2008].

Gambaro, Vincenzo. (1971) *21 Caprices for Clarinet*. Italia: Ricordi.

Groeling, Charles. (2001) “*Factores Sutiles e Ignorados que Cambian la Dificultad de la Música*”. <<http://www.aulamusical.com/datos/pages/factores-dificultad-musical.html>>. [Consultado el 13 de febrero de 2008].

Harris, Paul. (1995) “Teaching the clarinet”. En *Cambridge Companion to the Clarinet*, ed. Colin Lawson, 123-133. Gran Bretaña: Cambridge University Press.

Hemsey de Gainza, Violeta. (1977) *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Jeanjean, Paul. (1951) *Seize Études Modernes pour la Clarinette*. Paris: Alphonse Leduc.

Jeanjean, Paul. (1929) *Etudes Progressives et Mélodiques*. Paris: Alphonse Leduc.

Kemp, Anthony. (1993) *Aproximaciones a la investigación en Educación Musical*. 1ra edición castellana. (Trad. Ana Lucía Frega y Diana Poch de Gratzner). Buenos Aires: Collegium Musicum.

Klosé, Hyacinthe (S/F). *Klose-Prescott*. New York: Carl Fischer.

Magnani, Aurelio. (S/F) *Método Completo para Clarinete*. (1ra y 2da parte). Buenos Aires: Ricordi.

Margoni, Alain. (1983) *10 Études Dans le style contemporain pour Clarinette*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.

Martín, Rafael. (2002) *La música tradicional en la enseñanza*. Seminario patrimonio etnológico en Aragón. España. <<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/seminario/ponencias/martin.pdf>> [Consulta: 11 de marzo de 2008].

Ocampo, Javier. (S/F) *El Folclor y los Baile Típicos Colombianos*. Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses.

Palma, Athos. (1945) *Tratado Completo de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi.

Paone, Renato. (1999) *La música Carranguera*. Trabajo de grado. Escuela Popular de Arte de Medellín. Medellín. <[http://www.renatopaonemusic.com/index\\_archivos/page0006 .htm](http://www.renatopaonemusic.com/index_archivos/page0006.htm)> [Consulta: 1 de abril de 2008].

Périer, Auguste. (1932) *Vingt Études de Virtuosite*. Paris: Alphonse Leduc.

Pinzón, Fredy. (2005) *Instrumentaciones de Obras del Repertorio Colombiano para Clarinete como Apoyo al Proceso de Formación Instrumental*. Trabajo de grado. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja.

Piston, Walter. (1984) (trad. Ramón Barce, Llorenc Barber y Alicia Perris) *Orquestación*. Madrid: Real Musical.

Rehfeldt, Phillip. (1994) *New Directions for Clarinet*. Estados Unidos. Ed: University of California Press.

Rhythms International. Meet the Adjudicators and Read What They Have to Say About. <<http://www.rhythmsfestivals.com/adjudicators/charles-groeling.htm>>. [Consulta: 28 de mayo de 2008].

Rimsky-Korsakov, Nicolas (1946). *Principios de Orquestación*. Buenos Aires: Ricordi.

Rimsky-Korsakov, Nicolas (1946). *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi.

Rodríguez, María. (2004) *Teoría del Aprendizaje Significativo*. <<http://cmc.ihmc.us/papers/cmc2004-290.pdf>> [Consulta: 18 de febrero de 2008].

Rose, Cyrille. (1913) *32 Etudes for Clarinet*. New York: Carl Fischer.

Weston, Pamela. *Breve historia de los maestros de clarinete en Europa y sus métodos*. (trad. Marco Antonio Mazzini). <<http://www.clariperu.org/brevehistoria.html>> [Consulta: 17 de febrero de 2008].

## ANEXOS

## 1. ARREGLOS

## 1.1 EL PÁJARO TINTO

## EL PAJARO TINTO

DEL FOLCLORE CHOCANO  
 ARREGLO PARA CUARTETO DE CLARINETES  
 FREDY MAURICIO PINZON A.

Moderato ♩ = 100

Clarinet in B $\flat$  1  
 Clarinet in B $\flat$  2  
 Clarinet in B $\flat$  3  
 Clarinet in B $\flat$  4

Cl. B $\flat$  1  
 Cl. B $\flat$  2  
 Cl. B $\flat$  3  
 Cl. B $\flat$  4

Musical score for four B-flat Clarinets (Cl. B $\flat$  1, 2, 3, 4). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of five measures. The first measure is marked with a first ending bracket and a first ending fermata. The second measure is marked with a second ending bracket and a second ending fermata. The third measure contains a whole note. The fourth measure contains a half note followed by a quarter note. The fifth measure contains a whole note. The notes in the first measure are G $\flat$  (Cl. B $\flat$  1), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  2), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  3), and G $\flat$  (Cl. B $\flat$  4). The notes in the second measure are G $\flat$  (Cl. B $\flat$  1), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  2), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  3), and G $\flat$  (Cl. B $\flat$  4). The notes in the third measure are G $\flat$  (Cl. B $\flat$  1), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  2), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  3), and G $\flat$  (Cl. B $\flat$  4). The notes in the fourth measure are G $\flat$  (Cl. B $\flat$  1), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  2), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  3), and G $\flat$  (Cl. B $\flat$  4). The notes in the fifth measure are G $\flat$  (Cl. B $\flat$  1), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  2), G $\flat$  (Cl. B $\flat$  3), and G $\flat$  (Cl. B $\flat$  4).



# 1.2 LA CUCHARITA

## LA CUCHARITA

RUMBA CARRANQUERA

JORGE VELOZA RUIZ

ARREGLO PARA CUARTETO DE CLARINETES

FREDY MAURICIO PINZON A.

Moderato ♩ = 100

Clarinet in B $\flat$  1  
Clarinet in B $\flat$  2  
Clarinet in B $\flat$  3  
Clarinet in B $\flat$  4

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Cl. B $\flat$  4

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Cl. B $\flat$  4

This system of music covers measures 16 through 21. It features four staves for B-flat clarinets. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 16 starts with a dynamic marking of *pp*. Measures 17 and 18 contain first and second endings, indicated by '1' and '2' above the staff. Measures 19-21 continue the melodic lines with various articulations and dynamics.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Cl. B $\flat$  4

This system of music covers measures 22 through 28. It features four staves for B-flat clarinets. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 22 starts with a dynamic marking of *pp*. Measures 23-28 show more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in measures 27 and 28, and various articulations.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Cl. B $\flat$  4

This system of music covers measures 29 through 34. It features four staves for B-flat clarinets. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 29 starts with a dynamic marking of *pp*. Measures 30-34 include long melodic lines with slurs and various articulations, with first and second endings marked '1' and '2' in measures 33 and 34.

Musical score for four Clarinet in B-flat parts (Cl. B $\flat$  1, 2, 3, 4) in G major. The score consists of four staves. The key signature is G major (one sharp). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff (Cl. B $\flat$  1) has a circled '0.5.' above the final measure. The second and third staves (Cl. B $\flat$  2 and 3) have a circled '1.' above the final measure. The fourth staff (Cl. B $\flat$  4) has a circled '1.' above the final measure. The score concludes with a double bar line.

1.2 YO SOY BOYACENSE

# YO SOY BOYACENSE

BAMBUCO

JACINTO MONROY

ARREGLO PARA TRIO DE CLARINETES

FREDY MAURICIO PINZON A.

ALLEGRO ♩ = 120

Piccolo Clarinet in Eb  
Clarinet in Bb  
Bass Clarinet in Bb

This system contains the first three staves of the musical score. The Piccolo Clarinet in Eb staff begins with a dynamic marking of *p*. The Clarinet in Bb and Bass Clarinet in Bb staves also begin with a dynamic marking of *p*. The music is in 3/8 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Piccolo Cl. Eb  
Cl. Bb  
Bass Cl. Bb

This system contains the next three staves of the musical score. The Piccolo Cl. Eb staff has a dynamic marking of *p*. The Cl. Bb staff has a dynamic marking of *p*. The Bass Cl. Bb staff has a dynamic marking of *p*. The music continues with eighth and quarter notes.

Piccolo Cl. Eb  
Cl. Bb  
Bass Cl. Bb

This system contains the final three staves of the musical score. The Piccolo Cl. Eb staff has a dynamic marking of *p*. The Cl. Bb staff has a dynamic marking of *p*. The Bass Cl. Bb staff has a dynamic marking of *p*. The music concludes with eighth and quarter notes.

Piccolo Cl. E $\flat$   
Cl. B $\flat$   
Bass Cl. B $\flat$

22  
mp  
Cresc...  
mf

23  
Cresc...  
mf

24  
mp  
Cresc...  
mf

25  
mf

26  
mf

Piccolo Cl. E $\flat$   
Cl. B $\flat$   
Bass Cl. B $\flat$

27  
mp

28  
mp

29  
mp

30  
mp

31  
1

32  
1  
mp

Piccolo Cl. E $\flat$   
Cl. B $\flat$   
Bass Cl. B $\flat$

33  
mp

34  
mp

35  
mp

36  
mp

37  
mp

38  
mp

39  
mp

Piccolo Cl. E $\flat$   
Cl. B $\flat$   
Bass Cl. B $\flat$

40  
pp

41  
pp

42  
pp

43  
pp

44  
1

45  
1

Piccolo Cl. Eb

To CODA

(D.S. AL CODA)

Cl. Bb

Bass Cl. Bb

The musical score consists of three staves. The top staff is for Piccolo Cl. Eb, the middle for Cl. Bb, and the bottom for Bass Cl. Bb. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Piccolo part begins with a dynamic marking of *mf*. The score is divided into two sections: 'To CODA' and '(D.S. AL CODA)'. The 'To CODA' section spans the first two measures of each staff. The '(D.S. AL CODA)' section begins in the third measure and continues through the end of the page. The Piccolo part has a dynamic marking of *mf* in the third measure. The Cl. Bb and Bass Cl. Bb parts have dynamic markings of *f* in the third measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

## 1.4 NAVIDAD NEGRA

## NAVIDAD NEGRA

CUMBIA

JOSE BARROS

ARREGLO PARA DUETO DE CLARINETES

FREDY MAURICIO PINZON A.

Andante ♩ = 80

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

*mf* LIBREMENTE

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cumbia ♩ = 100

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

*mf* RITMICO

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2

20 *mf* *sf*

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2

36 *mf* *pp*



Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

*CRESCENDO POCO A POCO*

*CRESC...*

*CRESCENDO POCO A POCO*

*CRESC...*

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

**O.S. AL CODA**

# 1.5 CAMPANAS

## CAMPANAS

PASILLO

ADOLFO MEDIA

ARREGLO PARA CUARTETO DE CLARINETES

FREDY MAURICIO PINZON A.

**MODERATO**

This system contains the first four staves of the musical score. The instruments are Clarinet in B $\flat$  1, Clarinet in B $\flat$  2, Clarinet in B $\flat$  3, and Bass Clarinet in B $\flat$ . The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (Clarinet 1) begins with a melodic line marked *mf*. The second staff (Clarinet 2) has a rest followed by a rhythmic accompaniment marked *p*. The third staff (Clarinet 3) begins with a melodic line marked *mf*. The fourth staff (Bass Clarinet) has a rest followed by a rhythmic accompaniment marked *p*.

This system contains the next four staves of the musical score. The instruments are Cl. B $\flat$  1, Cl. B $\flat$  2, Cl. B $\flat$  3, and Bass Cl. B $\flat$ . The Clarinet 1 staff continues its melodic line with a *mf* dynamic. The Clarinet 2 staff continues its rhythmic accompaniment. The Clarinet 3 staff continues its melodic line with a *mf* dynamic. The Bass Clarinet staff continues its rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

Musical score for measures 12-15. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is for four parts: Cl. B $\flat$  1, Cl. B $\flat$  2, Cl. B $\flat$  3, and Bass Cl. B $\flat$ . Measure 12 starts with a dynamic marking of *mf*. The first three measures (12-14) feature a melodic line in the first three clarinets, with the Bass Clarinet playing a rhythmic accompaniment. Measure 15 shows a change in dynamics to *mf* and includes a *rit.* marking.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

Musical score for measures 16-19. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is for four parts: Cl. B $\flat$  1, Cl. B $\flat$  2, Cl. B $\flat$  3, and Bass Cl. B $\flat$ . Measure 16 starts with a dynamic marking of *mf*. The first three clarinets play a melodic line, while the Bass Clarinet provides a rhythmic accompaniment. Measure 19 includes a *rit.* marking.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

Musical score for measures 20-23. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is for four parts: Cl. B $\flat$  1, Cl. B $\flat$  2, Cl. B $\flat$  3, and Bass Cl. B $\flat$ . Measure 20 starts with a dynamic marking of *mf*. The first three clarinets play a melodic line, while the Bass Clarinet provides a rhythmic accompaniment. Measure 23 includes a *rit.* marking.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

To CODA  $\text{♩}$

1  
2

*mf* *mf*

FINE *mf*

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

ALLEGRO

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

42

1 2 **O.S. AL CODA**

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 3  
Bass Cl. B♭

**ALLEGRO MODERATO**

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 3  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 3  
Bass Cl. B♭

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  3  
Bass Cl. B $\flat$

1

2 **(D.S. AL FINE)**

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Cl. B $\flat$  3

Bass Cl. B $\flat$

*mf*

*pp*

*vd*

*pp vd*

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind ensemble. It features four staves: Clarinet in B-flat 1, Clarinet in B-flat 2, Clarinet in B-flat 3, and Bass Clarinet in B-flat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two measures. Measure 1 is marked with a '1' above the staff and contains a melodic line for Cl. B $\flat$  1. Measure 2 is marked with a '2' above the staff and contains a 'D.S. AL FINE' instruction. Dynamics include *mf* for Cl. B $\flat$  1 and Cl. B $\flat$  3, and *pp* for Cl. B $\flat$  2 and Bass Cl. B $\flat$ . Performance markings include *vd* (vibrato) for Cl. B $\flat$  1 and Cl. B $\flat$  3, and *pp vd* for Bass Cl. B $\flat$ . The Cl. B $\flat$  2 staff has a whole rest in measure 1 and a series of eighth notes in measure 2.



### 1.6 EL PRESO

## EL PRESO

SALSA

FRESCO Y SUS TOSOS  
ARREGLO PARA CUARTETO DE CLARINETES  
FREDDY MAURICIO PINZON A.

ALLEGRO

Clarinet in B $\flat$  1  
Clarinet in B $\flat$  2  
Clarinet in B $\flat$  3  
Bass Clarinet in B $\flat$

This system contains the first four staves of the score. The top two staves (Clarinets 1 and 2) are currently silent. The third staff (Clarinet 3) and the bottom staff (Bass Clarinet) begin with a melodic line in the key of B-flat major, marked 'ALLEGRO'.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  2  
Bass Cl. B $\flat$

This system contains the next four staves. The top two staves (Clarinets 1 and 2) enter with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a piano 'p' dynamic. The other two staves continue the melodic line from the previous system.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  2  
Bass Cl. B $\flat$

This system contains the final four staves. The top two staves (Clarinets 1 and 2) play a more complex rhythmic pattern with accents, marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The other two staves continue the melodic line. A double bar line with repeat dots is present at the end of the system.

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  2  
Bass Cl. B $\flat$

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  2  
Bass Cl. B $\flat$

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  2  
Bass Cl. B $\flat$

Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Cl. B $\flat$  2  
Bass Cl. B $\flat$

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

61

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

65

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

69

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

73

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Cl. B♭ 2  
Bass Cl. B♭

To COCA ④ 1

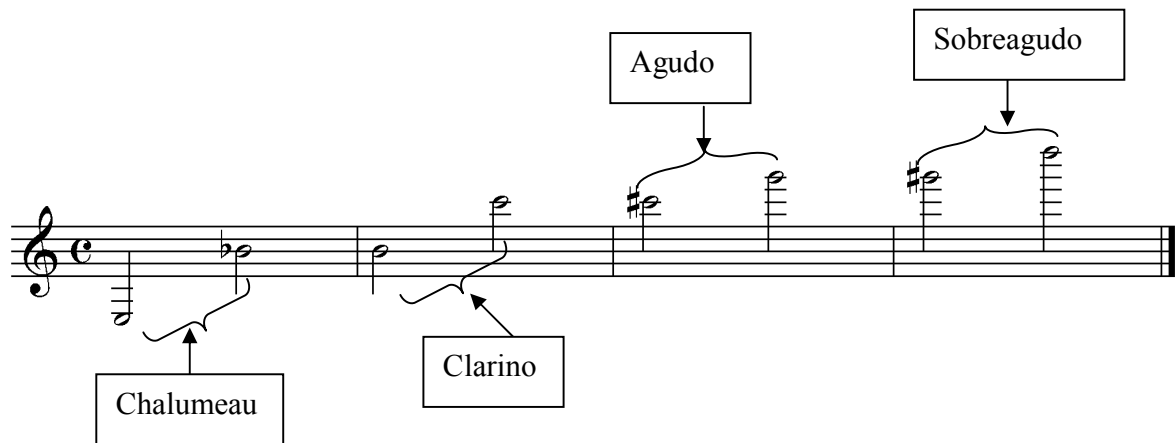
This musical score is for a Clarinet and Bass Clarinet section, spanning measures 102 to 112. It is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into three systems, each with four staves: Cl. B $\flat$  1, Cl. B $\flat$  2, Cl. B $\flat$  2, and Bass Cl. B $\flat$ .

**System 1 (Measures 102-105):** Measure 102 begins with a dynamic marking of *pp*. The Cl. B $\flat$  1 and Cl. B $\flat$  2 parts play a melodic line, while the Cl. B $\flat$  2 and Bass Cl. B $\flat$  parts play a rhythmic accompaniment. A first ending bracket is placed over measures 102 and 103.

**System 2 (Measures 106-110):** Measure 106 is marked with a first ending bracket and a *pp* dynamic. A section labeled **(D.S. AL CODA)** begins in measure 108, indicated by a double bar line and a circle with a cross symbol. The Cl. B $\flat$  1 and Cl. B $\flat$  2 parts play a melodic line, while the Cl. B $\flat$  2 and Bass Cl. B $\flat$  parts play a rhythmic accompaniment.


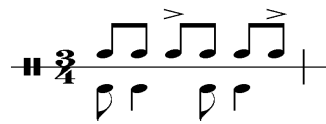
**System 3 (Measures 111-112):** Measure 111 is marked with a *ppp* dynamic. The Cl. B $\flat$  1 and Cl. B $\flat$  2 parts play a melodic line, while the Cl. B $\flat$  2 and Bass Cl. B $\flat$  parts play a rhythmic accompaniment. The score ends with a *ppp* dynamic marking in measure 112.

## 2. REGISTROS DEL CLARINETE




### 3. GÉNEROS TRABAJADOS EN LA GRADACIÓN Y ARREGLOS

Cuadro 23: Géneros colombianos de la zona andina.


ZONA ANDINA COLOMBIANA		
<b>BAMBUCO</b>	<b>Definición</b>	Es un género alegre que está formado por una combinación ternaria-binaria. El instrumental típico para la interpretación del bambuco es el trío instrumental andino (guitarra, tiple y bandola). Algunos compositores lo escriben en 3/4 pero otros opinan que es más correcto escribirlo en 6/8, Perdomo (1980). La estructura formal del bambuco instrumental presenta tres partes: A, B y C. Generalmente la tercera está en una tonalidad vecina. Una vez expuestas las tres partes, se reexpone desde la parte A, repitiendo solamente la parte C. Los bambucos vocales presentan una introducción y constan de dos partes: A y B, las cuales se repiten. También existen los bambucos monotemáticos que muestran una introducción y un tema A. No presenta una estructura armónica estandarizada, ni una modulación preestablecida entre las partes.
	<b>Estructura Rítmica</b>	Allegro 
<b>PASILLO</b>	<b>Definición</b>	Es junto con el bambuco el ritmo más representativo de Colombia, es una de las variantes del vals europeo. <sup>33</sup> El instrumental típico para su interpretación es el trío instrumental andino (guitarra, tiple y bandola). Se escribe en 3/4. La forma del pasillo vocal consta de dos partes que se repiten, A y B. El pasillo instrumental generalmente es de ejecución rápida, pero existen algunos de lenta velocidad como Leonilde de Pedro Morales Pino. Presenta tres partes, A B y C. Las dos primeras son repetidas, luego se vuelve a la parte A y se expone la Parte C repetida. No tiene estructura armónica definida.
	<b>Estructura Rítmica</b>	Allegro 

<sup>33</sup> Ocampo, Javier. (S/F). *El Folclor y los Baile Típicos Colombianos*. Manizales. Ed. Biblioteca de Escritores Caldenses. p. 147.



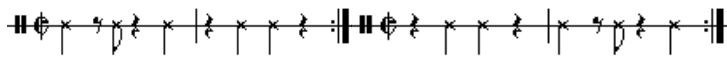
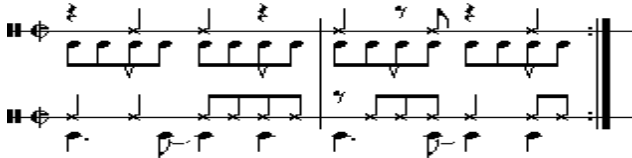
<b>RUMBA CARRANGUERA</b>	<b>Definición</b>	La charanga nació hace 25 años a partir de la rumba criolla. La rumba es un género popular andino que tiene ciertas evocaciones del bambuco. La charanga se interpreta con el tiple, el requinto, la guitarra y la guacharaca, sus coplas tienen letras sencillas e ingenuas sin otra pretensión que la de hacer gozar. Su creador y principal representante es Jorge Velosa y sus Carrangueros. Su estructura formal consta de tres partes A B y C. <sup>34</sup>
	<b>Estructura Rítmica</b>	Allegro 

Cuadro 24: Géneros colombianos de la costa atlántica.

<b>COSTA ATLÁNTICA</b>		
<b>CUMBIA</b>	<b>Definición</b>	Es de los géneros más representativos de la costa atlántica. Es un baile popular en las fiestas cartageneras. Al son del tambor costeño bailan hombres y mujeres con parejas pero sueltos. <sup>35</sup> Tiene por lo general dos partes A y B y una coda. Generalmente está escrita en tonalidad menor y es muy común encontrar el giro Im – VII – Im.
	<b>Estructura Rítmica</b>	Allegro 
<b>SALSA</b>		
<b>SALSA</b>	<b>Definición</b>	Generalmente la salsa presenta una introducción, la letra (que es el tema), coro, pregón (improvisación del cantante) y mambos. La melodía, y arreglos se construyen a partir de la clave, que puede ser 2 – 3 o 3 – 2. El ciclo armónico habitualmente es I – IV – V – IV – I.

<sup>34</sup> Paone, Renato. (1999). *La música Carranguera*. Trabajo de grado. Escuela Popular de Arte de Medellín. Medellín. <[http://www.renatopaonemusic.com/index\\_archivos/page0006.htm](http://www.renatopaonemusic.com/index_archivos/page0006.htm)> [Consulta: 1 de abril de 2008].

<sup>35</sup> Ocampo, Javier. (S/F). *El Folclor y los Baile Típicos Colombianos*. Manizales. Ed. Biblioteca de Escritores Caldenses. p. 184.

<b>Estructura Rítmica</b>	Allegro Clave 3 – 2	Clave 2 – 3
		
<b>Estructura Rítmica</b>	Allegro	
		

Cuadro 25: Géneros colombianos de la costa pacífica.

<b>COSTA PACÍFICA</b>	
<b>FOLCLOR CHOCOANO</b>	<p><b>Definición</b></p> <p>El origen del folclor chocoano en su mayoría es africano, con una mezcla española, puesto que casi la totalidad de sus componentes son de raza negra. El aspecto español lo heredó de los esclavos quienes después de las fiestas de sus amos empezaban a burlarse imitando sus danzas y bailes. El hombre chocoano es muy espontáneo en su folclor, lo vive, baila y danza con el alma, con el cuerpo, con el espíritu. El folclor chocoano es muy variado y abundante. Existe en el Chocó un formato musical llamado <i>Chirimía</i>, compuesto por flauta, tambora, bombos macho y hembra, clarinete, bombardino y requinta o redoblante.</p>

## VEREDICTO DE TRABAJO DE GRADO

Quiénes suscribimos profesores: VERÓNICA RODRIGUEZ (Presidente), SOFIA BARRETO (Jurado Interno-Tutora), JORGE MONTILLA (Jurado Externo) miembros del Jurado designado por el Consejo de la Coordinación de Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar para considerar y evaluar el trabajo de grado **ELEMENTOS PARA GRADUAR LA MÚSICA DE CLARINETE BASADOS EN LA PROPUESTA DE GROELING Y SU APLICACIÓN EN MÚSICA COLOMBIANA** presentado por **FREDY M. PINZÓN A.**, para optar al título de **MAGISTER EN MÚSICA**, dejamos constancia de lo siguiente:

Leído el trabajo por cada uno de los suscritos, procedimos a constituirnos formalmente en Jurado el día 04 de Diciembre del 2008 para evaluar su contenido, de acuerdo a lo previsto en el Instructivo de Trabajo de Grado y Tesis de Doctorado. El Jurado convino en aceptar el trabajo por cuanto reunía los requisitos exigidos para ser considerado como Trabajo Final para optar al título correspondiente, y en consecuencia, se convocó al candidato para la defensa oral el día 04 de Diciembre a la 2:00 p.m. en el Salón del Orfeón Pabellón 6, Sede de la Maestría en Música.

Reunidos en acto público el jurado y el candidato en la fecha, hora y lugar previstos, se procedió a la defensa oral del trabajo, el cual se llevó a cabo bajo las siguientes pautas: exposición oral del trabajo por parte del candidato, preguntas y comentarios por parte del jurado sobre diversos aspectos conceptuales y metodológicos relacionados con la línea de investigación del trabajo, así como sus resultados.

Acto seguido, los miembros del jurado procedimos a deliberar en privado para formular un juicio sobre el trabajo y su defensa, y apoyándonos en las siguientes razones:

1.- Cumplió con los requisitos metodológicos necesarios. Su propuesta constituye un aporte para la enseñanza del clarinete. Se recomienda la elaboración de otros arreglos basados en el sistema de gradación con miras a su proyección en una publicación.

emitimos el presente veredicto de **APROBADO** del trabajo sometido a nuestra consideración.

En fe de todo lo cual levantamos y firmamos el presente veredicto en el Valle de Sartenejas, Caracas a los cuatro días del mes de diciembre del dos mil ocho.

  
PROF. VERÓNICA RODRIGUEZ  
Presidente

  
  
PROF. JORGE MONTILLA  
Jurado Externo

  
PROF. SOFIA BARRETO  
Jurado Interno-Tutora