

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Resultados del taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano” realizado a un grupo de clarinetistas de educación superior en Lima

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que presenta:

*Juan Jesus Pinedo Lozano*

**Asesora:**

*Vivian Rigol Sera*

Lima, 2022

## RESUMEN

La presente investigación surge debido a la poca presencia de repertorio latinoamericano en el curso de clarinete de dos instituciones de educación superior en Lima. Pese a que el clarinete es un instrumento presente en diversos géneros latinoamericanos, el repertorio que predomina en su enseñanza es de procedencia europea. Esta situación priva a los clarinetistas en formación de las herramientas necesarias para abordar y apreciar la música latinoamericana, así como sus innegables valores técnicos e interpretativos. Como una respuesta a esta realidad se plantea el taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano”, realizado con un grupo de clarinetistas de educación superior en Lima. Este trabajo analiza los aportes de este taller y describe los beneficios técnico-interpretativos que ofrece este repertorio. Para esto se hace uso de instrumentos como la observación participante, el cuaderno de campo y la entrevista semiestructurada. La investigación está dividida en tres capítulos: el primero aborda una breve historia del clarinete en Europa y en el Perú, así como la situación del repertorio en la enseñanza de este instrumento y la influencia del canon europeo; el segundo capítulo describe las bases del taller en cuestión, explicando las obras elegidas y el porqué de su elección; y el tercero presenta el análisis de cada una de las sesiones de este taller, así como el impacto en los participantes. El análisis de resultados permite concluir que el repertorio latinoamericano brinda diversos beneficios técnico-interpretativos relacionados con el trabajo de articulación, acentuaciones rítmicas, dinámicas, el uso de recursos propios de cada género, ornamentaciones, glissandos y la improvisación. Es además una opción para que los clarinetistas puedan ampliar y variar su repertorio, acercándose a su música e identidad, mientras difunden su propia cultura.

## ABSTRACT

This investigation arises due to the lack of latinamerican repertoire in the clarinet's course of two educational higher institutions in Lima. Although the clarinet is a current instrument in diverse latinamerican genres, the repertoire that prevails in its education is from Europe. This situation deprives the clarinetists in training from the necessary tools to approach and appreciate the latinamerican music as its undeniable technical and interpretative values. As a response to this reality, it arises the workshop “Approaching the clarinet to the latinamerican repertoire”, accomplished with a group of higher educational clarinetists in Lima. This work analyses the contributions from this workshop and describes the technical-interpretative benefits this repertoire offers. Ad hoc it's necessary to use tools as participant observation, field notes and semi-structured interview. This investigation its divide in three chapters: the first one addresses a brief history of the clarinet in Europe and Peru, as well as the repertoire's situation in the teaching of this instrument and the European canon's influence; the second chapter describes the basics of the workshop, explaining the selected themes and its explanation, and the third one analyses each one of the sessions from the workshop, as well as its impact in the participants. The analysis of the results allows us to conclude that the latinamerican repertoire offers diverse technical-interpretative benefits in relation with the improve of articulation, rhythmic accents, dynamics, ornamentations, glissandos and improvisation. It's also an option for the students to amplify and vary its repertoire, being able to approach to its music and identity as they spread its own culture.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres,

por acompañarme en toda mi carrera.

A mi asesora de tesis,

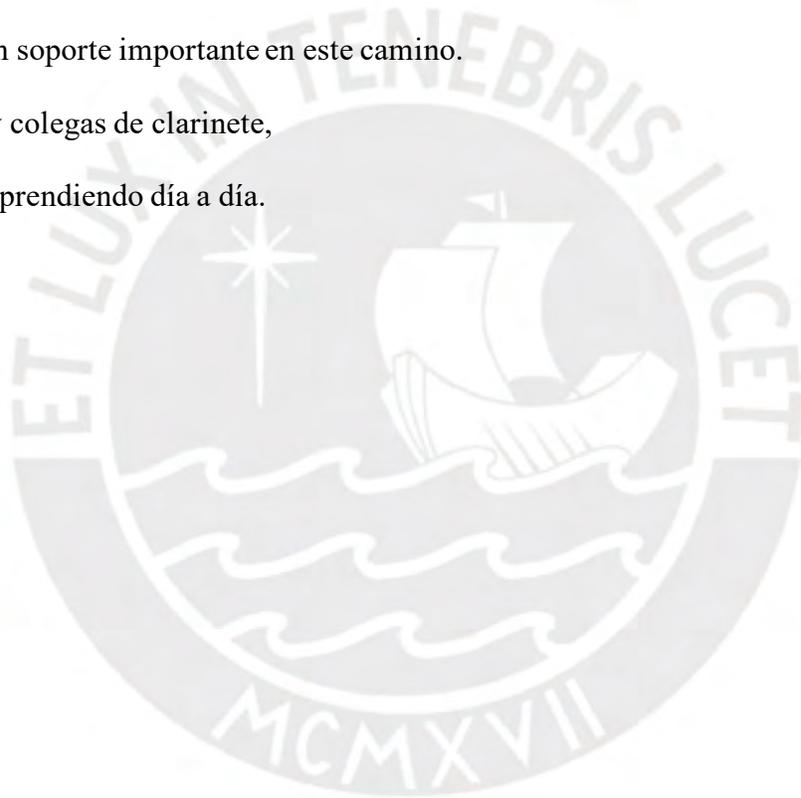
por apoyarme constantemente y confiar en mi investigación.

A mis amigos,

quienes fueron un soporte importante en este camino.

A mis maestros y colegas de clarinete,

de quienes sigo aprendiendo día a día.

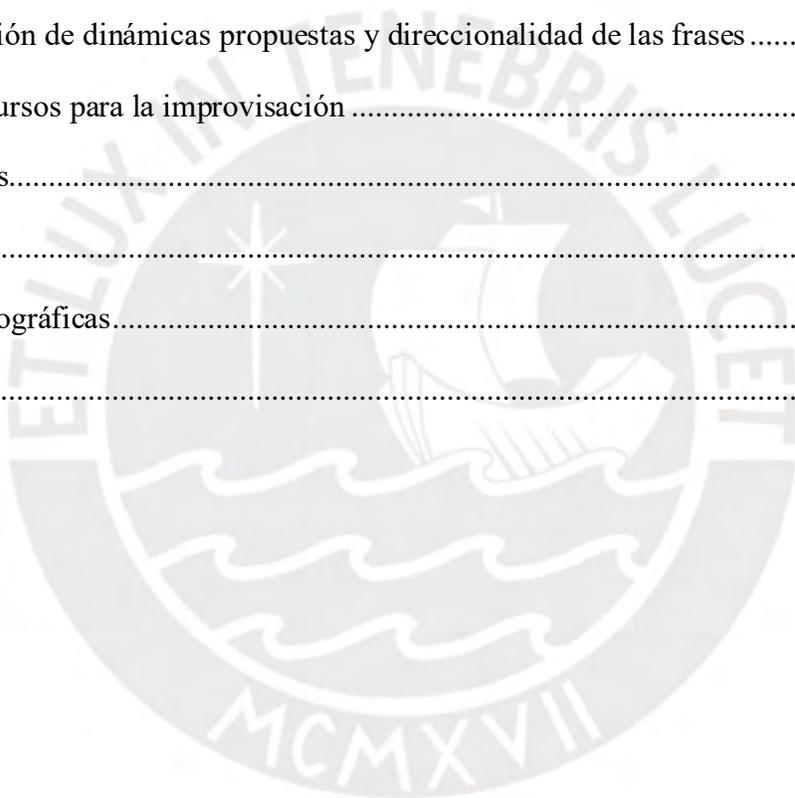


## ÍNDICE

RESUMEN .....	ii
ABSTRACT .....	iii
AGRADECIMIENTOS .....	iv
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
INTRODUCCIÓN .....	1
Estado del arte y marco teórico.....	4
CAPÍTULO I: EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL REPERTORIO EN EL CURSO DE CLARINETE .....	11
1.1. Breve historia del clarinete en Europa.....	11
1.2. Breve historia del clarinete en el Perú.....	13
1.3. El canon europeo en el repertorio del curso de clarinete en dos instituciones de educación superior de Lima.....	15
1.4. El repertorio latinoamericano en el curso de clarinete en dos instituciones de educación superior en Lima.....	18
CAPÍTULO II. METODOLOGÍA DEL TALLER “ACERCANDO EL CLARINETE AL REPERTORIO LATINOAMERICANO” .....	21
2.1. Bases del taller: Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano.....	22
2.1.1. Objetivo general del taller.....	22
2.1.2. Objetivo específico .....	23
2.1.3. Modalidad del taller .....	23
2.1.4. Perfil de los participantes.....	23
2.1.5. Estructura de las sesiones.....	23
2.2. Contenidos del taller: Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano.....	24
2.2.1. Primera sesión: Música peruana .....	24

2.2.2. Segunda sesión: Música argentina.....	28
2.2.3. Sesión: Música colombiana .....	30
2.2.4. Cuarta Sesión: Música venezolana .....	34
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE RESULTADOS .....	38
3.1. Primera sesión: Música peruana .....	39
3.1.1. Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista .....	39
3.1.2. Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista .....	40
3.1.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases .....	41
3.1.4. Ornamentaciones.....	42
3.1.5. Cambios de registros: Flexibilidad de aire.....	43
3.1.6. Flexibilidad en pasajes de mayor complejidad rítmica.....	44
3.1.7. Aceptación de la obra de parte de los participantes .....	44
3.1.8. Reflexiones.....	45
3.2. Segunda sesión: Música argentina.....	45
3.2.1. Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista .....	45
3.2.2. Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista .....	47
3.2.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases .....	48
3.2.4. Reflexiones.....	49
3.3. Tercera sesión: Música colombiana.....	49
3.3.1. Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista .....	49
3.3.2. Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista .....	50
3.3.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases .....	51
3.3.4. Cambios de registros: Flexibilidad de aire.....	51
3.3.5. Uso de glissandos y vibratos.....	52

3.3.6. Flexibilidad en pasajes de mayor complejidad rítmica.....	53
3.3.7. Uso de recursos para la improvisación .....	53
3.3.8. Aceptación de la obra de parte de los participantes .....	54
3.3.9. Reflexiones.....	55
3.4. Cuarta sesión: Música venezolana.....	55
3.4.1. Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista.....	55
3.4.2. Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista .....	57
3.4.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases .....	58
3.4.4. Uso de recursos para la improvisación .....	60
3.4.5. Reflexiones.....	61
Conclusiones.....	62
Referencias bibliográficas.....	66
Anexos .....	70



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Registro del clarinete .....	11
Figura 2. Fragmento del estudio de vals criollo. Ejemplo de staccato corto .....	39
Figura 3. Fragmento del estudio de Marinera Norteña. Ejemplo de polirritmia.....	40
Figura 4. Fragmento del estudio de vals criollo .....	41
Figura 5. Fragmento de Porfiria, versión de Polo Alfaro. Ejemplo de ornamentaciones. ....	42
Figura 6. Fragmento del estudio de vals criollo. Ejemplo de flexibilidad de aire. ....	43
Figura 7. Fragmento del estudio de Marinera Norteña. Ejemplo de aire y cambio de roles .....	43
Figura 8. Fragmento de la Tonada y Cueca. Ejemplo de articulaciones.....	46
Figura 9. Fragmento del Estudio N°3 del tango. Ejemplo de articulaciones y rítmica.....	46
Figura 10. Fragmento del Estudio N°3 del tango. Ejemplo de rítmica.....	47
Figura 11. Fragmento de Tonada y Cueca de Guastavino. Ejemplo de dinámicas y dirección de frases .....	48
Figura 12. Fragmento del estudio n3. Ejemplo de articulación suave. ....	50
Figura 13. Fragmento del estudio n3. Ejemplo de articulación sincopa. ....	50
Figura 14. Fragmento del estudio n3. Ejemplo de frases ligadas. ....	52
Figura 15. Fragmento del estudio n3. Ejemplo de cambios de registro.....	52
Figura 16. Fragmento de Fiesta de negritos. Ejemplo de glissandos.....	53
Figura 17. Lick recomendado por el maestro Julio Panaderos. Recursos de improvisación .....	54
Figura 18. Fragmento de Señor Jou. Ejemplo de articulación rápida/ doble staccato rápido.....	56
Figura 19. Fragmento del Vals Venezolano de Antonio Lauro. Ejemplo de 6/8 y ¾.....	57
Figura 20. Fragmento de Señor Jou. Ejemplo de 6/8 y 3/4 con interrupciones de 2/4 .....	58
Figura 21. Fragmento de Señor Jou. Ejemplo de cambios de dinámicas y direccionalidad de frases .....	59
Figura 22. Fragmento de Señor Jou. Ejemplo de dinámicas súbitas.....	60

## INTRODUCCIÓN

Dentro de la carrera de un estudiante de ejecución musical, el curso de instrumento, también conocido como especialidad, es el más importante debido a que permite el desarrollo de habilidades tanto técnicas como interpretativas, las cuales son la base en la formación de un intérprete profesional. En el caso del clarinete en nuestro país, este curso ha sido enseñado a partir de metodologías provenientes de distintas academias europeas, utilizando los métodos y repertorio propios de estas. Este modelo de enseñanza abarca principalmente un repertorio conformado por música europea, dejando relegada a la música latinoamericana a un segundo plano. Sin embargo, en los últimos años, ha habido un aumento de composiciones de música latinoamericana para clarinete, producto de la presencia de este instrumento en los géneros populares de la región.

Por otro lado, recientemente se han realizado distintas aproximaciones hacia la enseñanza de la música popular en la educación superior en nuestro país, como una respuesta frente a las nuevas expresiones musicales que el mercado ha ido demandando. Así, algunos centros de enseñanza profesional, como la Pontificia Universidad Católica del Perú, tienen un área de música popular. Sin embargo, solo ciertos instrumentos gozan de ese acercamiento en la enseñanza profesional, mientras que otros, como es el caso del clarinete, la flauta o el violín, no tienen una especialidad de enseñanza popular profesional. En el caso del clarinete, este ha quedado en la enseñanza, relegado únicamente a su faceta como instrumento de orquesta o de música de cámara, mientras en nuestro país y en Latinoamérica, está presente en múltiples géneros propios. Este divorcio entre enseñanza desde el canon europeo y la realidad cultural latinoamericana ha generado nuevas aproximaciones a una enseñanza que incluya el repertorio propio, como lo mencionaron maestros de América Latina en la mesa redonda “La enseñanza del

clarinete en el siglo XXI”, llevada a cabo los días 6 y 7 de agosto de 2020.

Este trabajo permite visualizar algunos beneficios que conlleva el estudiar música latinoamericana en el clarinete, específicamente en la modalidad de taller, aplicado a clarinetistas con años de práctica musical. Esto puede convertirse en un aporte para ampliar opciones al momento de realizar la designación de repertorio musical durante la enseñanza del instrumento.

Como clarinetista, este tema me motiva pues significa un cuestionar para la enseñanza de mi instrumento, el cual considero que tiene más facetas que se pueden difundir en los centros de educación superior de música. Por otro lado, al tener como participantes del taller a mis propios colegas, estos descubrimientos no solo me han nutrido como músico y futuro pedagogo, sino también me han permitido contrastar con ellos distintas perspectivas, generando por medio del compartir ideas un crecimiento grupal, que es beneficioso para el desarrollo del instrumento en nuestro país. Como profesor también me resulta interesante, pues en un futuro estos cuestionamientos afectarán directamente el desarrollo metodológico del curso de instrumento en nuestro país. Considero, según mis experiencias musicales, que el instrumento tiene potencial dentro de la música latinoamericana, y que esta puede ser parte importante de la identidad de futuros clarinetistas de esta región del mundo.

Por este motivo, se presenta la siguiente pregunta principal: ¿De qué manera le aporta el taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano” a un grupo de clarinetistas de educación superior en Lima? Además, el trabajo también plantea otras dudas más específicas, las cuáles son: ¿Cuál es la situación actual del repertorio latinoamericano en la didáctica del curso de clarinete en dos instituciones de educación superior en Lima? ¿Cuáles son las ventajas de utilizar un taller para acercar el repertorio latinoamericano a un grupo de clarinetistas de educación superior en Lima? y ¿Cuáles son los beneficios técnicos-interpretativos que otorga el

repertorio latinoamericano a un grupo de clarinetistas de educación superior en el Perú?

Para responder estas preguntas, el objetivo general de la presente tesis será analizar los aportes del taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano”, organizado por el autor de esta tesis y realizado a un grupo de clarinetistas de educación superior en Lima. Los objetivos específicos son: exponer la situación actual del repertorio en la didáctica del curso de clarinete en dos instituciones de educación superior en Lima, analizar las ventajas de utilizar un taller para acercar el repertorio latinoamericano a un grupo de clarinetistas de educación superior en Lima y analizar los beneficios técnicos-interpretativos que ofreció el repertorio latinoamericano escogido para los participantes del taller antes mencionado.

El presente trabajo es de tipo descriptivo, pues como menciona la Guía de investigación en Artes Escénicas “una investigación descriptiva buscará profundizar en las características de un suceso, contexto o hecho específico –por ejemplo, un estudio de diagnóstico- y ordenar sistemáticamente sus componentes” (2019, p. 39). De este modo, esta tesis, se centrará en describir la situación actual del repertorio en el curso de clarinete de dos instituciones de educación superior en Lima, así como la estructura, el contenido y los resultados del taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano”.

La metodología fue de carácter cualitativo, con instrumentos como la revisión documental, la observación participante, el cuaderno de campo y la entrevista semiestructurada, aplicados a los participantes del taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano”.

En este sentido, se recurrió a la revisión documental para exponer la situación del repertorio latinoamericano en la enseñanza de clarinete de dos instituciones de educación superior en Lima, la cual sirvió para contextualizar la problemática que genera la realización de este taller. Por otro lado, se eligió el taller como organización metodológica para acercar el

repertorio latinoamericano a los clarinetistas y posteriormente analizar sus resultados y el impacto en sus participantes.

Una de las herramientas para recopilar datos fue la observación participante, con un documento de Word en Google Drive como cuaderno de campo, para apuntar todo lo relacionado con la investigación, sus avances y conclusiones, apoyándose en el uso de una guía de observación (Anexo 1). También se grabaron las sesiones, previo pedido de consentimiento (Anexo 2), para obtener información que pueda resultar relevante para la investigación. Finalmente, el autor procedió a realizar una entrevista semiestructurada (Anexo 3) a cada uno de los participantes, la cual buscó, junto con las reflexiones de la tercera parte de cada sesión, llegar a las conclusiones e impacto que este taller haya tenido en cada uno de ellos.

### **Estado del arte y marco teórico**

Para contextualizar la problemática que desemboca en el taller que nos ocupa, es necesario entender la importancia de los cánones artísticos en la enseñanza musical. Gonzáles (2014), en su artículo “Música popular, musicología y educación en América Latina”, aborda la definición de los cánones, sus funcionalidades y las razones por las cuales persisten hasta el día de hoy. El autor menciona principalmente dos cánones, el europeo y el norteamericano, los cuales definen “qué compositores, géneros, repertorios y prácticas interpretativas y compositivas deberán ser enseñadas y de este modo, preservadas y perpetuadas socialmente” (2014, p. 126). Definir y comprender los cánones son de relevancia para este trabajo, pues es una de las variables importantes que originan el taller que se analizará. El canon define el repertorio, el cual, en la enseñanza musical, es principalmente europeo, por lo que, al haberse desarrollado en el siglo XIX en Europa, no incluye con la misma presencia al repertorio latinoamericano en la

enseñanza de los instrumentos orquestales en América Latina. El autor también se encarga de aproximar una explicación de por qué estos cánones siguen vigentes hasta la actualidad, alegando que generan seguridad en la enseñanza, debido a que la metodología está completamente definida.

Egas (2013) también refuerza esta sección, pues plantea el canon poco flexible como una de las preocupaciones más importantes dentro de la forma de enseñar en esta parte del mundo. Menciona incluso cómo esta imposición de un canon europeo puede llegar a cohibir las propias expresiones musicales, algo que se refuerza aún más con el pasar de los años en los cuales estos cánones se perpetúan.

Por el lado de la enseñanza del clarinete, uno de los elementos más importantes es el repertorio. Según la Real Academia Española, “repertorio”, se define como: “Conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución”. En el caso del curso de instrumento, el repertorio vendría a ser el conjunto de obras musicales que el estudiante prepara para su examen y/o concierto final de ciclo en su centro de estudios. Este se selecciona buscando que, como mencionan Luz López y Marleys Verdecia, “el alumno aprenda más y mejor atendiendo, no solo a una ordenación de dificultades, sino a elementos como la motivación, la significatividad, la funcionalidad, la contextualización y la socialización” (2019). De este modo, durante el estudio de un instrumento musical a nivel profesional, se busca elegir un repertorio que incluya obras con un nivel que acompañe y enriquezca el avance del alumno.

A su vez, para entender el presente trabajo, es necesario saber a qué nos referimos cuando se menciona “repertorio latinoamericano”. Paula Julio (2014) lo define como todas las músicas que “representan lo nacional identitario, que pueden clasificarse en dos vertientes: las

composiciones de carácter académico y folclórico popular” (p.14). De esta manera, el repertorio latinoamericano que se abordó representa a ambas vertientes, la académica y la folclórica popular. Así se encontró lo que la autora define como “Música Académica Latinoamericana”, que refiere a aquellas obras que fueron escritas “desde la tradición universal y/o demuestran algunos aspectos de los géneros musicales tradicionales de países latinoamericanos” (p.15). A su vez se eligió la “Música Folclórica Latinoamericana”, la cual incluye aquel repertorio escrito o adaptado, “que enmarca las tradiciones folclóricas del Centro y Sur de América” (p. 15).

Para esta primera etapa del trabajo de contextualización histórica, uno de los principales investigadores utilizados fue el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián, quién ha escrito varios artículos sobre la enseñanza en América Latina y su relación con el modelo de enseñanza europeo. Dentro de sus trabajos resalta “La enseñanza de la música y nuestras realidades”, donde habla sobre la realidad del repertorio latinoamericano en la enseñanza de la música en esta región. Menciona los peligros de una inclusión sutil de la música latinoamericana, pues al contrario de revalorizarla, podría verse simplemente como “elemento decorativo vaciado de contenido, o como exotismo que afirme la dependencia, o como forma encubierta de afirmar aún más el eurocentrismo” (Aharonián, 2011, p. 33). De este modo, el taller que se analizará para la presente tesis tiene como elemento de estudio solamente el repertorio latinoamericano, dándole así su espacio a un repertorio que es vasto y que tiene autonomía propia.

Otro de los puntos principales que menciona este autor es la realidad en el mercado laboral para la música académica en los países de la región, y las consecuencias de esto en los alumnos, quienes terminan yéndose a otros lugares para encontrar oportunidades. En nuestro país solo existen dos orquestas sinfónicas profesionales importantes en Lima, y algunas en crecimiento como es la Orquesta Sinfónica de Arequipa. Se ha podido conocer que en el caso de

clarinete las plazas están copadas por los maestros de los conservatorios, quienes poseen los cargos desde hace más de 10 años. De hecho, hay conciertos donde algunos alumnos han podido formar parte como invitados, pero no resulta una opción real de trabajo estable. En nuestro continente, respecto al ámbito del clarinete, son cada vez más los proyectos independientes de música de cámara, los que han surgido como alternativas frente a esta situación, convirtiéndose en espacios donde poder tocar y desarrollarse.

Por otro lado, en “Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas”, Samper menciona las responsabilidades culturales de las universidades por “preservar el patrimonio inmaterial del contexto en que existe, rescatando las expresiones tradicionales, étnicas, folclóricas, indígenas, raizales, campesinas” (Samper, 2011, p. 302). El autor plantea que esto se debe a una necesidad de mantener las identidades culturales, por medio de la enseñanza. Se ha conocido por medio de entrevistas a clarinetistas extranjeros (ver anexo 4) que, en otros países vecinos de Latinoamérica, los cursos que se dedican al repertorio autóctono y folclórico son generalmente optativos, y a su vez, no se suelen abrir con frecuencia. Se ha podido hablar con clarinetistas de Argentina y Colombia, quienes mencionan cómo para suplir el interés por aprender música propia, los alumnos deben acudir fuera de los conservatorios. A diferencia de países como Brasil o Argentina donde existe una academia de clarinete popular, en el Perú no existe, por lo que los maestros más importantes y representativos se dedican principalmente a la música académica europea, habiendo sido educados en ella.

En nuestro país, el Observatorio Laboral PUCP (2018), realizó un informe del mercado laboral de la Especialidad de Música de la PUCP que especifica claramente las necesidades de los músicos actuales para poder desempeñarse adecuadamente en el mercado laboral. Entre estas,

se menciona que los músicos egresados deberían poder enfrentar una variedad de géneros y estilos, algo que, si bien ocurre en instrumentos que tienen enseñanza popular, en el ámbito del clarinete no se da, puesto que no está formada una academia dedicada a la música popular y el ambiente académico no suele acercarse en su repertorio al mundo latinoamericano.

Dentro de la variedad de obras musicales latinoamericanas, encontramos la música académica contemporánea y el folclor. Para comprender la magnitud del alcance de la música latinoamericana, es necesario también definir qué es el folclor en cuanto a música, considerando que es una de las bases de la música latinoamericana. William Tamayo define al folclor como un diverso conjunto de manifestaciones, que abarcan los mitos, tradiciones, danzas, poesías y canciones, que conectan a un pueblo con su cultura e historia (1997, p. 15). Además, esta manifestación trasciende de su faceta expresiva, pues “tras un lento proceso de asimilación por el pueblo se enraizan y fructifican en todos los aspectos de la vida popular” (Tamayo, 1997, p. 15), siendo así cultura viva. Así, la música folclórica es la expresión de un pueblo, mediante la cual pueden contar su cultura e historia. Siendo el Perú y Latinoamérica tan diversos, existe mucho folclor que representa a los habitantes e historia de cada lugar.

Ha habido diversos acercamientos a un estudio desde la música popular, los cuales han sido respaldados por diferentes autores, como lo menciona Gonzáles (2001) en su artículo “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. El texto sirve para contextualizar y entender cómo la incursión en la educación, de la música latinoamericana y la música popular, ha sido justificada. Esto se encuentra apoyado en las preferencias del público, gracias a su relevancia social.

Se ha podido conocer mediante entrevistas (ver anexo 4) a estudiantes de clarinete en algunos países de América Latina como Venezuela, Argentina y México, que el repertorio

latinoamericano no suele tener presencia en los cursos de instrumento, mientras que el canon europeo tiene más protagonismo. Ellos mencionaban que los espacios para estudiar música latinoamericana eran pocos, y que cuando han podido salir al extranjero, les solicitaban tocar esta música al considerarlo algo representativo.

En nuestro país, la situación es similar, siendo que algunos estudiantes y egresados con quienes se ha podido hacer la misma entrevista sobre su experiencia estudiando música latinoamericana en sus centros de educación superior, mencionan un interés por tocar esta música. Esto se debe a que es música que ellos consideran cercana, pero que no han podido explorar de manera profesional. En este sentido, el conocimiento que han adquirido sobre ella ha sido producto de viajes o compartir con colegas en distintos trabajos que han podido desempeñar.

Habiendo contextualizado esta problemática, surge la propuesta de desarrollar un taller que acerque la música latinoamericana a estudiantes y egresados de clarinete en nuestro país, con el objetivo de que adquieran conocimiento de las distintas opciones de repertorio que existe y que, al interpretar estas obras, puedan continuar la labor de difusión de nuestra música por medio de la enseñanza.

Este interés es compartido a su vez con los principales maestros de clarinete América Latina, con quienes se realizaron en el año 2020 dos mesas redondas tituladas “La enseñanza del clarinete en el siglo XXI. Mesa redonda”, organizada por Clariperu<sup>1</sup>, ONG de la cual el autor de esta tesis es miembro del equipo de trabajo y organización. En estas mesas redondas, los maestros mencionaron la necesidad de recopilar las distintas obras latinoamericanas que se encuentran dispersas y con poca accesibilidad. Así, el maestro Guillermo Marín, propuso la

---

<sup>1</sup> Clariperu. ONG dedicada a la difusión de las artes en el Perú, y del clarinete en América Latina.

creación de un catálogo que recopilara todo este repertorio latinoamericano en un lugar gratuito de libre acceso. De este modo resalto la creación del Catálogo Latinoamericano de Música para Clarinete “Luis Rossi”, el cual ha sido desarrollado por los maestros Guillermo Marín, Carlos Cabrera y Clariperu, y cuyo lanzamiento fue el 02 de junio del 2021. De este catálogo se seleccionaron algunas de las piezas utilizadas en el taller que esta tesis analizará.

Por último, se ha podido conocer que, en conservatorios de América Latina, los clarinetistas suelen aprender a tocar las músicas propias en cursos breves que se abren con escasa frecuencia, los cuáles no son específicos para el instrumento, sino que dan un acercamiento general a los distintos géneros de esta región. Sin embargo, se han encontrado dos antecedentes con objetivos muy similares a los que plantea el taller del presente trabajo. Estos llevan los nombres de “Taller de aproximación al repertorio latinoamericano contemporáneo para flauta” (Bibbó, 2018), ofrecido por la Escuela universitaria de música de la Universidad de la República de Uruguay y “El piano en la música popular latinoamericana” (Del Río, 2016), ofrecido por la Facultad de artes de la Universidad Nacional de La Plata.

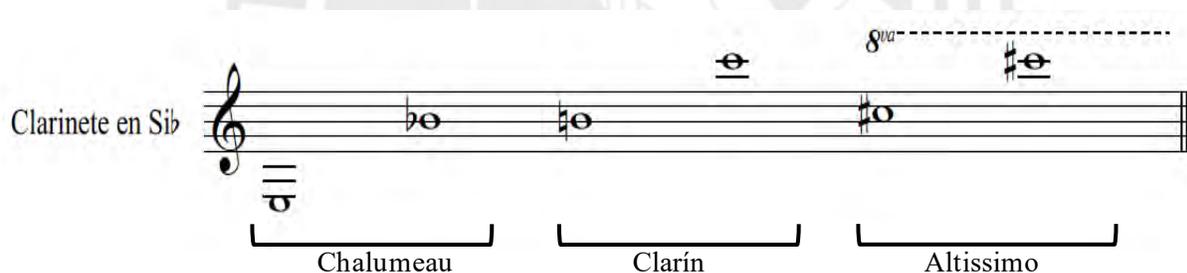
# CAPÍTULO I: EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL REPERTORIO EN EL CURSO DE CLARINETE

## 1.1. Breve historia del clarinete en Europa

El clarinete, como lo define la Real Academia Española (RAE), es un “instrumento musical de viento, que se compone por varias piezas de madera dura”, el cual le debe su forma actual a diversos clarinetistas y luthieres que han ido perfeccionando su estructura y funcionamiento. Tiene un rango de notas de más de tres octavas, que está dividido en tres registros (figura 1): el grave o “chalumeau”, el medio- agudo o “clarín” y el agudo- sobreagudo, también llamado “altissimo” (Pàmies-Vilà et al., 2020).

**Figura 1.**

*Registro del clarinete*



Su invención se le atribuye al alemán Johann Cristoph Denner, en una fecha que se estima se encuentra entre los años 1690 y 1704 (Martínez, p. 2012). Posterior a estas fechas, el instrumento empezaría a tomar presencia en las orquestas y salas de concierto, gracias a compositores como Johann Molter y Johann Stamitz, quienes escribirían los primeros conciertos para clarinete de los cuales se tiene registro, y que son tocados hasta el día de hoy.

Un punto de inflexión importante se produciría en el año 1758, pues desde esta fecha “la Orquesta de la Corte de Mannheim se convierte en la primera en contar con dos clarinetistas

como miembros regulares: Jacob y Franz Tausch” (Martínez, p. 2012). Esto marcaría el inicio de la presencia del clarinete como instrumento de orquesta, tradición que se iría expandiendo al resto de países europeos en la época. Es precisamente por estos primeros dos clarinetistas, miembros de la orquesta de la corte de Mannheim, que Mozart conocería el instrumento, y gracias a su cercana relación de amistad con el clarinetista Anton Stadler, compondría dos de las obras más importantes para la literatura del clarinete: el Quinteto para clarinete en La mayor, K. 581 y el Concierto para clarinete en La mayor K. 622, siendo este último hasta hoy, “la más importante y exigente página de la literatura concertante para clarinete” (Martínez, p. 2012).

Pasado este punto, el clarinete vería con el pasar de los años, cómo su literatura iría en crecida constante, gracias a compositores como L. Beethoven, F. Schubert, C. Weber, J. Brahms, L. Cahuzac, o C. Debussy. El instrumento se desarrollaría principalmente como instrumento orquestal y solista, así como en la música de cámara, siendo el formato más utilizado, el dúo de clarinete y piano, donde resaltan obras como las 5 sonatas de J. Lefevre, las Sonatas para clarinete n.º 1 y n.º 2, op. 120 de J. Brahms, las tres Piezas de Fantasía para clarinete y piano, Op. 73 de R. Schumann o la Première Rhapsodie de C. Debussy. A su vez, el clarinete desarrolló la faceta de instrumento solo, con obras como el Estudio Primo de Gaetano Donizetti, las 3 piezas para clarinete solo de Stravinsky, los homenajes de Bela Kovacs, o el Prelude para clarinete solo de Krzysztof Penderecki.

Este repertorio también empezaría a expandirse con la llegada del instrumento a otras partes del mundo, que se consolida gracias a clarinetistas como Daniel Bonade, quién sería el iniciador de la escuela norteamericana. También es importante mencionar a Benny Goodman, quién destacó en el mundo del jazz tocando este instrumento, acrecentando también la

bibliografía de música académica escrita para clarinete, junto a compositores como M. Arnold, B. Bartók, L. Bernstein, B. Britten, A. Copland, P. Hindemith o F. Poulenc.

## **1.2. Breve historia del clarinete en el Perú**

El clarinete es un instrumento que tiene una presencia en nuestro país desde hace un par de siglos. Llegó a las orquestinas en el siglo XIX, reforzando el formato musical, luego de la desaparición de otros instrumentos. “A partir de mediados del siglo XVIII, además de la incorporación del violín, los instrumentos más antiguos como la dulzaina y la corneta fueron desapareciendo, y en su lugar se incorporaron el oboe (1759) y la flauta (1783). El clarinete fue utilizado solo a manera de refuerzo ocasional en 1816”. (Petrozzi, 2009, p. 63). Más tarde se incluiría también en la música andina “El acordeón y varios instrumentos europeos de banda fueron adoptados después de 1890, entre ellos la trompeta, el trombón, el saxofón y el clarinete. (Petrozzi, 2009, p. 98).

Años más adelante se ve la presencia de este instrumento gracias a Delfín Lévano, amigo de Felipe Pinglo Alva, quien entre muchas cosas fue también clarinetista. Delfín creó el Centro Musical Obrero de Lima el 11 de noviembre de 1922, destinado a la ejecución de piezas, bailables o no, en fiestas y reuniones de sindicatos obreros e instituciones afines. Este centro es el antecedente en el que se inspira el coro de los obreros.

El director del Centro era Delfín Lévano Gómez, obrero panadero, conspicuo dirigente del movimiento obrero inicial. El conjunto se componía de violín, guitarra, piano y clarinete. (...) el violín corría a cargo de un músico profesional invitado, de apellido La Madrid (...) Delfín Lévano tocaba el clarinete, que lo había aprendido, por música, en sus días de recluta del Ejército (Lévano, 1998).

Vale recalcar que la amistad entre Felipe Pinglo Alva y Delfín Lévano, ayudaría al primero a mejorar su estilo compositivo. Así Manuel Acosta Ojeda, destacado cantautor peruano, menciona “Es conocida la amistad de Felipe Pinglo y Delfín Lévano, lo que explicaría la elevación de la calidad melódica y literaria en su obra, a fines de la década del 20” (2011).

En la década del 50, este instrumento estaría presente también en la música criolla. Un artículo de Radio Programas del Perú (RPP), menciona:

Eran los años 50 y la época de oro de la canción criolla. (...) En este contexto surge la figura del arreglista chinchano, Manolo Ávalos, quien le imprime un sello personal al vals peruano introduciendo los clarinetes al inicio y mitad de cada vals, lo cual complementa con el piano (2013).

El instrumento deja huella en los arreglos que acompañan a cantantes como Roberto Tello en los temas “Mensaje a Lima”, “Plazuelita del Mercado”, “Tacna bendita”, “Te vi partir”, “Te olvidaré”, “Prenda Mía” así como los más conocidos “Historia de mi vida” y “El espejo de mi vida” (versiones con las que ganó 2 discos de oro en 1956). Además, está presente en las grabaciones de Maritza Rodríguez, con temas como “Triste despedida” (1964), “Quiero morir” (1964) e “Ilusión perdida” (1964).

A su vez, uno de los saxofonistas más importantes, Julio Mori, fue también clarinetista. Él mismo así lo menciona “una foto del cabo segundo Julio Mori de mil novecientos veintiocho, clarinetista de la Marina. Mi padre era músico, me enseñó a tocar” (Mori en Bedoya, 2016). Este testimonio pertenece a una crónica realizada por Jaime Bedoya, donde Mori también menciona dentro de sus influencias cuando empezaba a estudiar música a Benny Goodman, clarinetista estadounidense ya mencionado en esta tesis. Su saxo fue determinante en el álbum debut de los

hermanos Zañartu, Cuatro voces un estilo (1968). Este último contiene la grabación de “Mi Perú”, así como otros temas dónde el clarinete tiene presencia (Vadillo, 2018).

### **1.3. El canon europeo en el repertorio del curso de clarinete en dos instituciones de educación superior de Lima**

En la actualidad, el clarinete es un instrumento que se enseña como especialidad en diversas instituciones de nivel superior en nuestro país. En el caso de Lima, dos de estas instituciones son la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y la Universidad Nacional de Música (UNM), de las cuales se ha tenido acceso a sus planes curriculares, especialmente a los sílabos del curso de instrumento en la especialidad de clarinete.

Pese a que el contenido de los sílabos varía en función a cada estudiante, gracias a que los maestros lo van adaptando de acuerdo con las necesidades del alumno, hay ciertas obras que se repiten de manera constante, las cuáles pueden considerarse representativas del repertorio universal del clarinete. Su importancia está ligada a la tradición, valor histórico y metodológico comprobado a lo largo de los años en diversos conservatorios del mundo, requiriendo madurez técnica e interpretativa. Este valor metodológico está ligado a los desafíos técnicos que conlleva la interpretación de cada una, desde la agilidad de los dedos, el control de la emisión del aire, articulaciones, que a su vez fueron causantes de las obras que aparecieron posteriormente. Estas han sido utilizadas desde el siglo XVIII, siendo la base de aprendizaje de los maestros de clarinete en la actualidad, por lo que su valor y efectividad, está comprobada. Por ello, se realizó un análisis del repertorio obligatorio del curso de clarinete de las mallas curriculares de la PUCP y la UNM, con el objetivo de identificar las principales piezas utilizadas en la enseñanza del clarinete en estas instituciones. Estas fueron:

#### Clarinete Solo:

- Gaetano Donizetti. Primer Estudio para Clarinete Solo en Sib Mayor
- Igor Stravinsky. 3 piezas para Clarinete Solo
- Krzysztof Penderecki. Prelude para Clarinete Solo en Sib Mayor
- Louis Cahuzac. Arlequín, Pieza característica para clarinete solo

#### Clarinete y orquesta:

- Carl María von Weber. Concierto 1 en Fa menor, Op. 73
- Carl María von Weber. Concierto 2 en Mib Mayor, Op. 74
- Aaron Copland. Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas con arpa y piano
- Louis Sphor. Concierto 1 en Do menor, Op.26
- Wolfgang Amadeus Mozart. Concierto para Clarinete en La Mayor, K.622
- Franz Krommer. Concierto para Clarinete en Mib Mayor, Op. 36

#### Clarinete y piano:

- Carl María von Weber. Sonatina para clarinete y piano
- Carl María von Weber. Gran Duo Concertante, Op.48
- Savio Mercadante. Concierto para clarinete en Sib Mayor
- Camille Saint -Saëns. Sonata para Clarinete, Op. 167
- Donato Lovreglio. Fantasía “Traviata”
- Francis Poulenc. Sonata para clarinete y piano.
- Claude Debussy. Primera Rapsodia para clarinete y piano.
- Johannes Brahms. Sonata para clarinete N°1 en Fa menor Op. 120
- Johannes Brahms. Sonata para clarinete N°2 en Mib menor Op. 120
- Luigi Bassi. Fantasía sobre un tema de Rigoletto

- Henri Rabaud. Solo de concours
- André Messager. Solo de concours

En relación con los estudios<sup>2</sup>, existe una amplia variedad de estos, los cuales incluso son compartidos por ambas instituciones. Así se encuentra:

- Escalas Prácticas, Luis Rossi.
- Artistic Studies, Baermann, ed. Hite.
- Artistic Studies, Rose, ed. Hite.
- Artistic Studies, Cavallini, ed. Hite.
- 30 Estudios Interpretativos, Reginald Kell.
- 32 Estudios, Cyrille Rose.
- Homenajes, Bela Kovacs.
- Estudios Modernos, Paul Jean-Jean.

En conjunto con las obras listadas anteriormente, estos estudios complementan el modelo de enseñanza del clarinete en nuestro país, el cual ha probado una gran efectividad en el desarrollo de clarinetistas en las instituciones de educación superior peruanas. Este material, en su mayoría proviene de la tradición europea, por lo que esta tiene una relevancia crucial en el proceso de enseñanza del clarinete, siendo la principal fuente de la que se nutren los sílabos analizados.

---

<sup>2</sup> Estudios. Refiere a ejercicios que permiten mejorar las habilidades melódicas y/o técnicas del estudiante

#### **1.4. El repertorio latinoamericano en el curso de clarinete en dos instituciones de educación superior en Lima**

La mayor parte del repertorio presente en los sílabos analizados corresponde a música europea. No obstante, el repertorio latinoamericano aparece, aunque en menor medida, representado en las siguientes obras:

- Arturo Márquez. "Zarabandeo".
- José Carlos Campo. Capricho para Clarinete Solo.
- Mauricio Murcia. Estudio 3 "Porro".
- Astor Piazzolla. Estudio 3 del tango.

Las primeras dos obras son utilizadas principalmente en los últimos ciclos de la carrera, mientras, las dos últimas aparecen de forma intermitente en los primeros ciclos de la carrera. Esto ha podido ser corroborado por los participantes del taller "Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano", quienes afirman que, dentro de su experiencia como alumnos, han abordado muy poco, o en algunos casos, de forma nula, este repertorio.

Estas piezas académicas son posiblemente las más conocidas del repertorio latinoamericano, pero pertenecen a un gran conjunto de obras, que gozan de más presencia en países vecinos de la región. Como se mencionó antes, mientras se realizaba esta investigación, el maestro colombiano Guillermo Marín, tuvo la idea de crear un catálogo donde los clarinetistas pudiesen encontrar este repertorio, y se desarrolló la iniciativa junto al maestro Carlos Cabrera de Chile, y el apoyo de Clariperu, cuyo principal representante fue el maestro Marco Antonio Mazzini, de Perú. Al momento de publicación de esta tesis, este repertorio ya se encuentra publicado, y está siendo actualizado con el apoyo de numerosos clarinetistas y compositores de la región. Este repositorio lleva el nombre de Luis Rossi, clarinetista y pedagogo argentino, que

es el principal referente de nuestro continente, pues ha dejado un legado importante tanto en la evolución del instrumento, como en el desarrollo del repertorio latinoamericano. Precisamente Rossi, es también constructor de sus propios instrumentos, y ha logrado desarrollar su marca, la cual, como menciona el clarinetista José Luis Eca, “ha aportado importantes innovaciones respecto a la mecánica del instrumento” (2018, p. 15).

En la inauguración de este catálogo, Clariperu presentó una entrevista realizada al maestro Rossi, donde él resalta la importancia de la creación de este espacio que reúne el amplio mundo de música escrita para clarinete, comentaba que “no existe hasta el momento un catálogo que clasifique o reúna las obras del repertorio latinoamericano para clarinete” (2021). Considera que es una necesidad debido al gran crecimiento de este repertorio en los últimos años, y a la demanda de este no solo en nuestro continente, sino en el resto del mundo.

En nuestro país, este repertorio ha gozado de primeros acercamientos a su profesionalización y transformación metodológica, siendo uno de ellos el trabajo de Joel Vásquez, titulado “La ornamentación en la ejecución del clarinete en la música del Carnaval Marqueño, género huayno del departamento de Junín” (2019). El autor se encarga de redactar y transcribir el rol del clarinete en este género y el estilo característico producto de las ornamentaciones agregadas por los intérpretes de esta música, un detalle que, a la actualidad, sigue siendo difundido principalmente mediante la tradición oral. Al igual que este género, existen diversas manifestaciones musicales en nuestro país y en América Latina, sin embargo, pocas están metodizadas. Uno de los ejemplos más claros lo podemos ver en un país aledaño como Colombia, con el maestro Mauricio Murcia, quién ha escrito diversos estudios basados en géneros propios, cuyo trabajo está aún en constante evolución.

Frente a esta situación de poco acceso de los clarinetistas de educación superior a la música de Latinoamérica, surge el taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano”, como un primer paso para reconocer la riqueza metodológica e interpretativa de esta música.



## **CAPÍTULO II. METODOLOGÍA DEL TALLER “ACERCANDO EL CLARINETE AL REPERTORIO LATINOAMERICANO”**

El taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano”, fue organizado por el autor de esta tesis de manera exclusiva para esta investigación. Surgió como respuesta a la realidad actual en la que se encuentra el repertorio latinoamericano dentro del curso denominado como “Instrumento” en dos instituciones de educación superior de Lima. Para poder comprender la razón de la elección del taller como modelo metodológico, es necesario definir qué se entiende por taller y cuáles son sus beneficios.

La palabra “taller” posee muchas acepciones en el habla cotidiana, por lo que, para cuestiones de este trabajo se definirá como “una nueva forma pedagógica que pretende lograr la integración de teoría y práctica” (Universidad de Antioquia, 2003). Así, a diferencia de otras formas pedagógicas, el taller permite integrar la práctica, algo que genera una interacción más constante entre el maestro y los alumnos. Además, esta relación resulta más larga que una clase maestra, gracias a que puede abarcar más de una sesión. Para Alejandro Campo, “un taller es un proceso planificado y estructurado de aprendizaje, que implica a los participantes del grupo y que tiene una finalidad concreta” (2016). Esta definición plantea dos puntos importantes que explican algunos beneficios de elegir el taller como herramienta metodológica. En primer lugar, menciona al taller como un proceso planificado y estructurado, con una finalidad concreta, lo que permite a la persona que lo realiza, tener control sobre el desarrollo del mismo, y saber cómo es que este se desarrollará en función de lograr los objetivos deseados. En el caso del presente taller, se realizó luego de una investigación del repertorio latinoamericano para clarinete

existente, que permitió definir los países a abarcar de acuerdo con la relevancia histórica de las obras, sus aportes metodológicos y el valor cultural de cada una.

Por otro lado, Campo menciona que el taller “implica a los participantes ... ofrece siempre la posibilidad, cuando no exige, que los participantes contribuyan activamente. De aquí el término taller” (2016). Esta característica del taller es posiblemente la que más la distingue de otras metodologías, y es que permite el espacio de práctica del participante, donde este pueda llevar a la acción lo que ha aprendido.

El curso de instrumento, al tratarse de un curso teórico-práctico, utiliza el repertorio para que los estudiantes puedan tocar y enriquecerse mediante la acción, de las distintas dificultades y exigencias de cada pieza, mientras aprenden y asimilan géneros y estilos. Esto siempre va acompañado de un análisis musical, el cual sirve para mejorar las habilidades interpretativas. Ya que la razón de este taller está fundamentada en la poca presencia del repertorio latinoamericano en el curso de clarinete, este acercamiento no podía darse de otra manera que no fuera desde la práctica.

## **2.1. Bases del taller: Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano**

El taller fue un espacio de aprendizaje colectivo, donde se puso en práctica el estudio de obras latinoamericanas para clarinete, previamente seleccionadas. Constó de 4 sesiones, en las cuales se abordó parte del repertorio para clarinete de 4 países distintos de esta región del mundo. Se dividió en tres partes, una parte expositiva, una práctica y una reflexiva, con un descanso breve entre las primeras dos secciones.

### ***2.1.1. Objetivo general del taller***

Acercar el repertorio latinoamericano a clarinetistas de tres instituciones de educación superior en el Perú.

### **2.1.2. Objetivo específico**

Analizar los beneficios técnicos e interpretativos del repertorio latinoamericano elegido para un grupo de clarinetistas de tres instituciones de educación superior de clarinete en Lima.

### **2.1.3. Modalidad del taller**

El taller se desarrolló de manera virtual debido a la coyuntura provocada por la pandemia del Covid 19. Se llevó a cabo los días 30 de octubre, 6, 13 y 20 de noviembre de 2021.

### **2.1.4. Perfil de los participantes**

Los participantes fueron alumnos de entre los ciclos 4 y 9, y egresados de clarinete de tres instituciones de educación superior en Lima, la Universidad Nacional de Música (UNM), la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Las edades de los participantes oscilan entre los 20 - 25 años.

### **2.1.5. Estructura de las sesiones**

#### **2.1.5.1. Primera parte: Presentación del taller y del material a trabajar**

En esta primera parte del taller se abordaron de forma teórica los principales géneros del país correspondiente, exponiendo el rol de este instrumento, sus principales exponentes y discografía recomendada. Se presentaron las obras, y se hizo escucha de ellas, para posteriormente hablar de los compositores de las mismas.

#### **2.1.5.2. Segunda parte: Interpretación y análisis de las obras.**

Los participantes interpretaron las obras, recibiendo luego un *feedback*<sup>3</sup> sobre la interpretación. Posterior a esto, se realizó un breve análisis grupal de la obra, con el objetivo de estudiar el desarrollo motivico y rítmico, para comprender e interiorizar el lenguaje utilizado por los compositores.

---

<sup>3</sup> Feedback. Palabra obtenida del inglés, cuyo significado es retroalimentación.

### **2.1.5.3. Tercera parte: Reflexión**

Se discutió lo aprendido y se dio un espacio libre para que los participantes desarrollen comentarios y/o conclusiones libres.

### **2.1.5.4. Distribución del tiempo**

El taller constó de 4 sesiones de 2 horas de duración cada una. En todas se desarrolló la siguiente estructura.

- Introducción y presentación (5 minutos).
- Exposición histórica y análisis de obras (20 minutos).
- Descanso/ Preparación y calentamiento (15 minutos).
- Interpretación de las obras y/o fragmentos escogidos (1 hora)
- Conclusiones (20 minutos).

## **2.2. Contenidos del taller: Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano**

Cada sesión del taller abordó repertorio para clarinete de un país distinto, siendo los países elegidos Perú, Argentina, Venezuela y Colombia.

### **2.2.1. Primera sesión: *Música peruana***

La primera sesión abordó la música peruana, puesto que se trata del país natal de los participantes. Al igual que las demás sesiones del taller, hubo un pequeño momento de introducción, donde se presentaron los participantes y se habló de forma general sobre los temas que se tratarían en dicha sesión. Esto precedió a la primera sección destinada a la exposición histórica y análisis de obras.

#### **2.2.1.1. Primera sección: Exposición histórica y análisis de obras**

En esta primera sesión, se expuso brevemente la historia del clarinete en el vals y la marinera de nuestro país, con una presencia en estos géneros que data de hace un par de siglos. A

su vez, se presentó la forma básica de la marinera norteña, y el papel que cumple el clarinete en ella, el cuál es principalmente melódico, compartiendo este rol con el saxo y la trompeta. Es por esto último que es el instrumento encargado de ejecutar las melodías en el registro más agudo, para sumar al ensamble el color y brillo propios del instrumento. Se realizó también la escucha de marineras interpretadas por la Banda Santa Lucia de Moche, con el objetivo de analizar el rol de este instrumento y algunas características generales del género, como su contexto, su articulación y la rítmica de 6/8.

Al final, se abordó el papel del clarinete en el vals, explicado en el primer capítulo de esta tesis, acompañado de la escucha de valeses como “El espejo de mi vida” de Felipe Pinglo Alva, “Prenda Mía” de Alberto Haro y la “Historia de mi vida” de Mario Cavagno, todas en las versiones interpretadas por Roberto Tello.

#### **2.2.1.2. Segunda sección: Descanso/ Preparación**

Esta breve sección estuvo destinada a brindar unos minutos para que los participantes pudiesen prepararse para interpretar las obras y/o extractos propuestos para el taller. Se realizó un calentamiento basado en notas largas por todo el registro del instrumento, así como algunos ejercicios rítmicos para empezar a generar movilidad en los dedos.

#### **2.2.1.3. Tercera sección: Momento de interpretación**

Se procedió a que los participantes interpreten parcial o totalmente las piezas especificadas a continuación. Antes de interpretar cada obra, se presentó un breve análisis de algunas secciones, como recomendaciones para abordarlas y posteriormente, se realizó un feedback de acuerdo a lo escuchado en el caso particular de cada participante. Las obras seleccionadas para esta sesión fueron:

**2.2.1.3.1. Estudios Criollos para clarinete - Daniel Cueto.** Esta obra consta de cinco estudios para clarinete, que como menciona el autor en la introducción de ese documento, están dirigidos a estudiantes y profesionales del clarinete, representando un desafío a nivel técnico y musical. Además, están basados en géneros populares de la costa del Perú, abarcando cinco de estos: marinera norteña, pregón, festejo, landó y vals criollo. Según se pudo conocer gracias a una entrevista realizada al autor, estas obras buscan que el género se preserve sin fusionarlo, pero sí agregándole virtuosismo para poder generar un reto a los intérpretes (Cueto, 2021, entrevista personal). Además, el autor condensó la esencia de un ensamble en estudios para un instrumento melódico, por lo que exige al intérprete diferenciar los roles melódicos y armónicos dentro de la pieza.

**2.2.1.3.2. Estudio de Marinera Norteña.** La elección de este estudio se debió a la importancia del género en la cultura peruana, tanto en lo musical como en el folclor. En nuestro país existen varios tipos de marinera, siendo la norteña la más jaranera<sup>4</sup>. En el norte del país son comunes los concursos de marinera, donde siempre hay clarinetes involucrados en las bandas que interpretan esta música, los cuales son exigidos en el registro agudo, dándole un brillo especial al género.

Como Daniel Cueto pudo dar a conocer al autor de esta tesis, este estudio está basado en una marinera másailable. A su vez, el autor buscó una síntesis de los diferentes roles de una banda en esta obra, por lo que es un verdadero desafío identificar e interpretar estos roles. Para interiorizar más estos géneros como la marinera y sus derivados, se recomienda escucharlos en el formato de banda y de ser posible, ver la marinera en su expresión de danza.

---

<sup>4</sup> Jaranera. Refiere a la palabra jarana, que es un espacio de fiesta.

Para el compositor, una gran referencia es la Banda Santa Lucía de Moche y la famosa marinera “La Concheperla”.

**2.2.1.3.3. Estudio de Vals Criollo.** El vals criollo es otro género muy representativo del Perú. En este género el clarinete tuvo una presencia importante como se menciona en la sección histórica. El estudio también sintetiza la esencia del género, como es el valsailable.

Esta obra está inspirada en un popurrí de vales, que el autor conocía como “Las grandes jaranas”. Es por ello, que este vals presenta algunas modulaciones, donde el motivo se vuelve a presentar, pero en la paralela menor de la tonalidad inicial. La obra representa también un desafío técnico y a la vez interpretativo, pues es importante que el intérprete entienda los roles de un ensamble como las melodías, bajos o armonías, condensados en este estudio para un instrumento solista.

Para sumergirse más en este lenguaje, el autor recomienda escuchar colecciones de vales antiguos, y grupos criollos como “Los Kipus” o “Los Chamas”

**2.2.1.3.4. Vales criollos.** En esta segunda sección se exploró el género desde la escucha e interpretación de los vales “El espejo de mi vida”, “Historia de mi vida” y de la versión de “Porfiria” de Polo Alfaro.

**2.2.1.3.5. “El espejo de mi vida”(1965) e “Historia de mi vida” (1965) Felipe Pinglo Alva. Versión de Roberto Tello.** Dos de los vales más representativos de Felipe Pinglo Alva, incluyen a los clarinetes como los instrumentos encargados de complementar la introducción y hacer las contra melodías a lo largo de toda la canción. Este uso, atribuido al compositor Manolo Ávalos, es un gran modelo del papel que los instrumentos de vientos melódicos toman en el vals, explorando armonías en notas largas, articulaciones variadas y una rítmica activa.

**2.2.1.3.6. “Porfiria” (1973) Felipe Pinglo Alva. Versión de Polo Alfaro.** Polo Alfaro fue, junto con Julio Mori, uno de los saxofonistas más emblemáticos de la música criolla. Pero a la vez utilizaba el clarinete para poder interpretar diversos vals. El vals “Porfiria” forma parte del disco “La jarana es con Polo Alfaro” (1973), disco que además impulsaría su fama. La elección de esta obra se debe al uso de glissandos<sup>5</sup>, ornamentaciones y al reto que supone interpretar melódicamente la voz principal de un tema instrumental. Representa cómo abordar un tema vocal desde un instrumento, algo que es bien común en el género del vals criollo.

#### **2.2.1.4. Cuarta sección: Conclusiones**

La última sección estuvo destinada a la realización de un breve resumen, condensando lo desarrollado en esta sesión. A su vez, hubo un momento donde se realizó un libre intercambio de ideas entre los participantes, quienes compartieron sus experiencias y reflexiones.

### **2.2.2. Segunda sesión: Música argentina**

La segunda sesión abordó la música argentina, perteneciente a un país con un desarrollo musical notable en esta región del mundo. De este país han salido compositores reconocidos en todo el mundo, como Astor Piazzola o Carlos Guastavino; así como clarinetistas de renombre internacional como el maestro Luis Rossi. En esta sesión hubo principalmente dos momentos, uno histórico-analítico, y el otro interpretativo.

#### **2.2.2.1. Primera sección: Exposición histórica y análisis de obras**

Esta sección abordó a los compositores Astor Piazzola y Carlos Guastavino, ambos reconocidos más allá del mundo del clarinete. En el caso del primero, se habló sobre sus obras y su relevancia en la transformación del tango como género en el siglo XX. Por otro lado, se

---

<sup>5</sup> Glissandos: Técnica musical que consiste en ir de un sonido a otro, haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios.

expuso la relevancia de Carlos Guastavino, y se presentaron algunas de sus obras más representativas para el clarinete.

Así mismo, se dedicó un espacio para hablar sobre el maestro Luis Rossi, quien es pedagogo, clarinetista, musicólogo y constructor de instrumentos, y de su influencia en el desarrollo de la música argentina. Por último, se habló brevemente de Sebastián Tozzola, un joven maestro argentino, que dedica su producción artística principalmente a los géneros contemporáneos y a la música latinoamericana. Este maestro es un gran ejemplo de la flexibilidad que un músico debería tener para tocar diversos géneros y estilos, innovando y componiendo con cada uno de ellos.

#### **2.2.2.2. Segunda sección: Descanso/ Preparación**

Esta breve sección estuvo destinada a brindar unos minutos para que los participantes pudiesen prepararse para interpretar las obras y/o extractos propuestos para el taller. Se realizó un calentamiento basado en notas largas por todo el registro del instrumento, así como algunos ejercicios rítmicos para empezar a generar movilidad en los dedos.

#### **2.2.2.3. Tercera sección: Momento de interpretación**

Se procedió a que los participantes interpreten parcial o totalmente las piezas especificadas a continuación. Antes de interpretar cada obra, se presentó un breve análisis de algunas secciones, como recomendaciones para abordarlas, para luego realizar un feedback de acuerdo con lo escuchado en el caso particular de cada participante. Las obras seleccionadas para esta sesión fueron:

**2.2.2.3.1. Carlos Guastavino: Tonada y Cueca (1966).** Esta obra, compuesta para el maestro Luis Rossi, es una de las más representativas de Carlos Guastavino, razón por la cual fue escogida para este taller. Pese a que solo se toca ocasionalmente en festivales, posee mucha

riqueza rítmica e interpretativa. En este taller se interpretaron dos extractos de cada uno de los movimientos. El primero de ellos, abarca desde el inicio, hasta la letra A, mientras que el segundo extracto, abarca la presentación del motivo de la cueca (c.18- 28).

**2.2.2.3.2. Astor Piazzola: Estudio del Tango N3 (1987).** Esta pieza forma parte de un compilado de estudios que son constantemente interpretados por flautistas, saxofonistas y clarinetistas. La razón de la elección de este estudio en particular se debe, no solo a su relevancia histórica, al ser una de las primeras obras para clarinete solo escrito en base a música latinoamericana; sino también, a su riqueza rítmica e interpretativa.

**2.2.2.3.3. Sebastián Tozzola: Paisaje Folklórico Nro.3.** Esta pieza es la única de todo el taller que presenta el formato de dúo clarinete y clarinete bajo. La razón de la elección de esta se basa en la posibilidad de que los participantes puedan interpretar cualquiera de las dos líneas en caso de que contaran con un clarinete bajo.

**2.2.2.3.4. Guía de observación específica.** Trabajo en dúo con audio de clarinete bajo.

- Afinación.
- Uniformidad en articulaciones y dinámicas propuestas por la pista.

#### **2.2.2.4. Cuarta sección: Conclusiones**

La última sección estuvo destinada a la realización de un breve resumen, condensando lo desarrollado en esta sesión. A su vez, hubo un momento donde se realizó un libre intercambio de ideas entre los participantes, quienes compartieron sus experiencias y reflexiones.

#### **2.2.3. Sesión: Música colombiana**

La tercera sesión abordó la música colombiana, un país que posee una gran cultura clarinetística en su música popular. En una primera sección, se realizó una exposición por parte

del ponente sobre la historia del clarinete en la cumbia colombiana, para luego pasar a una segunda sección de interpretación de las obras seleccionadas.

### **2.2.3.1. Primera sección: Historia del clarinete en la cumbia colombiana**

En Colombia, el clarinete ha estado relacionado a la cumbia colombiana principalmente. Esto se debe a la presencia de grandes maestros de clarinete, los cuales han generado una tradición importante. En esta primera sección se abordó brevemente la historia del clarinete en este género, acompañado de la escucha de las ejecuciones de tres de los maestros más importantes en el género: Carlos Piña, Alex Acosta y Lucho Bermúdez. A su vez, se escucharon algunos de los solos más representativos de estos maestros “Alma Sincelajana” de Carlos Piña, “La Millonaria” de Alex Acosta y “Fiesta de Negritos” de Lucho Bermúdez.

Finalmente se abordaron algunos referentes actuales del clarinete en Colombia, como Mauricio Murcia y Julio Panadero, quienes además de ser reconocidos en cuanto a la interpretación e improvisación, son grandes pedagogos, reconocidos a nivel internacional.

### **2.2.3.2. Segunda sección: Descanso/ Preparación**

Esta breve sección estuvo destinada a brindar unos minutos para que los participantes pudiesen prepararse para interpretar las obras y/o extractos propuestos para el taller. Se realizó un calentamiento basado en notas largas por todo el registro del instrumento, así como algunos ejercicios rítmicos para empezar a generar movilidad en los dedos.

### **2.2.3.3. Tercera sección: Momento de interpretación e improvisación**

**2.2.3.3.1. Primera parte - Momento de interpretación.** Esta sección estuvo dividida en dos partes, la primera de interpretación y la segunda de improvisación. Los alumnos interpretaron parcial o totalmente las piezas especificadas a continuación. Antes de interpretar cada obra, se presentó un breve análisis de algunas secciones, como recomendaciones para abordarlas, para

luego realizar un feedback de acuerdo con lo escuchado en el caso particular de cada participante. Las obras seleccionadas para esta sesión fueron:

**2.2.3.3.2. Fiesta de Negritos (1962-72) - Lucho Bermudez.** Lucho Bermúdez (1912-1944) es el principal referente del clarinete en la música colombiana, quien ha influenciado a los clarinetistas colombianos en la actualidad. Este tema es el más representativo de su extenso catálogo, y aborda ampliamente el registro del instrumento, además del uso de glissandos y vibratos. Así mismo, es una obra importante para trabajar el “swing”<sup>6</sup>, un elemento importante al momento de tocar música popular.

**2.2.3.3.3. Alma Sincelejana - Solo de Carlos Piña.** Carlos Piña (1949- actualidad) es otro de los referentes más importantes de la cumbia colombiana. Este solo grabado en el año 2003, es uno de los más conocidos en este género y aborda el registro agudo del clarinete, acompañado de pequeños glissandos y un trino final muy característico. A su vez, exige al intérprete una articulación y acentuación específica para lograr que el solo vaya acorde con el estilo, permitiéndole interiorizar el mismo.

**2.2.3.3.4. Estudio N3 “Porro” Mauricio Murcia.** Mauricio Murcia es un clarinetista colombiano que posee un amplio catálogo de estudios dedicados al estudio técnico y melódico del clarinete. Son muy recomendados para explorar los distintos géneros colombianos, con ciertas dificultades técnicas que el propio compositor especifica en cada estudio. El Estudio No3 “Porro”, es una obra que está hecha a base de improvisación basada en el porro, un género popular colombiano. Busca un sonido elaborado, y le exige al intérprete un fraseo constante.

---

<sup>6</sup> El swing refiere a una sensación rítmicamente creada por la interacción entre los intérpretes.

Esta obra a su vez ha sido solicitada en numerosos concursos internacionales como el "I Joven Artista 2014" de Clariperu, donde el mismo autor facilitó su obra para que sea interpretada por diversos estudiantes de Latinoamérica.

**2.2.3.3.5. Segunda parte - Momento de improvisación.** En esta segunda sección se propuso un espacio de improvisación básica a los participantes, puesto que la improvisación forma parte fundamental de la cumbia colombiana. Las referencias principales a utilizar son los tutoriales y clases maestras del clarinetista Julio Panadero, quien es muy conocido a nivel internacional por su gran dominio técnico, musicalidad y capacidad de improvisación.

Se utilizaron dos pistas:

- Pista de cumbia colombiana en La menor del maestro Julio Panadero. Esta pista está hecha en base a los grados I y VII, y sirvió para explorar el uso de arpegios y posteriormente, de la escala de La menor natural.
- Pista de Cumbia en Do 7 del maestro Julio Panadero. Esta pista hace uso únicamente el acorde de Do7, y permitió el uso del modo mixolidio, los arpegios, un uso moderado de glissandos y lo que el maestro Julio Panadero define como “posiciones del sabor”<sup>7</sup>.

**2.2.3.3.6. Guía de observación específica.** Improvisación:

- Uso de recursos: Escalas, modos, arpegios, cromatismos.
- Uso de glissandos y vibratos.

---

<sup>7</sup> Posiciones del sabor. Digitaciones auxiliares en el clarinete, que permiten al interprete acercarse en sonoridad al género y ganar velocidad en la interpretación.

#### **2.2.3.4. Cuarta sección: Conclusiones**

La última sección estuvo destinada a la realización de un breve resumen, condensando lo desarrollado en esta sesión. A su vez, hubo un momento donde se realizó un libre intercambio de ideas entre los participantes, quienes compartieron sus experiencias y reflexiones.

#### **2.2.4. Cuarta Sesión: Música venezolana**

La cuarta sesión abordó la música de Venezuela, un país con un modelo educativo que ha influido fuertemente en la región. Este país goza de clarinetistas muy reconocidos quienes han hecho historia no solo como clarinetistas sino también como integrantes de ensambles. Sin duda, el gran referente a nivel de ensambles de clarinete fue el Cuarteto de clarinetes de Caracas (1988), un elenco que se encargó de difundir música latinoamericana por todo el mundo.

##### **2.2.4.1. Primera sección: Exposición histórica y análisis de obras**

En esta cuarta sesión se abordó el vals venezolano, uno de los géneros más típicos de Venezuela, el cual no solo es relevante por su arraigo en la población de dicho país, sino también porque resulta ser el predecesor de otros géneros como el joropo. Se habló así de Antonio Lauro (1917-1986) como uno de los principales exponentes, y cómo el género se ha ido mezclando, hasta llegar a fusiones como las que ofrece Paquito d' Rivera.

##### **2.2.4.2. Segunda sección: Descanso/ Preparación**

Esta breve sección estuvo destinada a brindar unos minutos para que los participantes pudiesen prepararse para interpretar las obras y/o extractos propuestos para el taller. Se realizó un calentamiento basado en notas largas por todo el registro del instrumento, así como algunos ejercicios rítmicos para empezar a generar movilidad en los dedos.

### **2.2.4.3. Tercera sección: Momento de interpretación e improvisación**

Se procedió a que los participantes interpreten parcial o totalmente las piezas especificadas a continuación. Antes de interpretar cada obra, se presentó un breve análisis de algunas secciones, como recomendaciones para abordarlas, para luego realizar un feedback de acuerdo con lo escuchado en el caso particular de cada obra.

**2.2.4.3.1. Señor Jou (2001): P. Camacaro.** Esta obra es una adaptación para clarinete solo del tema “Señor Jou”, del grupo Raíces de Venezuela, un tema del género danza zuliana conocido en el país de donde proviene. Lo interesante de esta versión es que el propio compositor realizó la adaptación, dedicándosela a su sobrino que es clarinetista, por lo que resulta una obra interesante en muchos aspectos. Uno de ellos es el desafío que implica interpretar con un instrumento monofónico, tanto las líneas melódicas con armonías implícitas, que al adaptarse generan un desafío tanto técnico como interpretativo. Además, es una pieza que exigió un interesante trabajo de articulaciones y dominio de matices, para poder resaltar los diferentes roles que va tomando el instrumento a lo largo de la pieza. A su vez, la obra resulta un patrimonio valioso, pues es una de las pocas obras para clarinete solo que existen en Venezuela, escritas y adaptadas por el mismo compositor.

**2.2.4.3.2. Vals venezolano n2 “Andreina” (1939): A. Lauro.** Se realizó la interpretación de esta obra original para guitarra, en su versión para clarinete solo. Esta pieza es una de las más destacadas del compositor venezolano Antonio Lauro, perteneciente a una de sus primeras etapas de composición, donde expresa el género en un carácter más puro y con pocas complicaciones armónicas. Además de ser una obra que permite trabajar el fraseo, direccionalidad de las frases y acercarse al género, es una de las que más se tocan en los recitales de dicho país, como se ha

podido conocer por medio de entrevistas realizadas por el autor de la presente tesis, a músicos estudiantes de Venezuela (ver anexo 4).

**2.2.4.3.3. Seresta: Howard Levy / Paquito D’Rivera.** Seresta es un vals venezolano compuesto por Howard Levy (1951), cuya versión posiblemente más famosa, está arreglada por Paquito D’Rivera<sup>8</sup> en formato de big band. Esta versión lleva al vals a un campo donde además se da espacio a la improvisación en el clarinete, pues adquiere forma de standard de Jazz. La obra permitió acercarse aún más al fraseo propio del jazz, además de otorgar un espacio para que los participantes pudiesen continuar el proceso de improvisación iniciado en la sesión dedicada a Colombia.

**2.2.4.3.4. Momento de improvisación.** Se destinó este espacio a improvisar sobre la progresión armónica del tema Seresta de Howard Levy. Para esto se realizaron tres ejercicios base:

Ejercicio número uno: Fundamentales.

Usando un audio de la progresión del tema, se procedió a que, de la mano del cifrado de la pieza, los participantes tocaran las fundamentales de cada uno de los acordes escritos, mientras escuchaban la pista. De esta manera se buscó que interiorizaran los cambios de acordes.

Ejercicio número dos: Elección de notas cordales.

Usando el audio de la progresión del tema, y una partitura donde estaban todas las notas que conformaban cada acorde, se procedió a que los participantes eligieran qué nota tocar, utilizando el criterio de buscar las notas más cercanas o en común.

Ejercicio número tres: Arpeggios.

---

<sup>8</sup> Paquito D’Rivera es un músico saxofonista y clarinetista cubano reconocido mundialmente en el mundo del jazz.

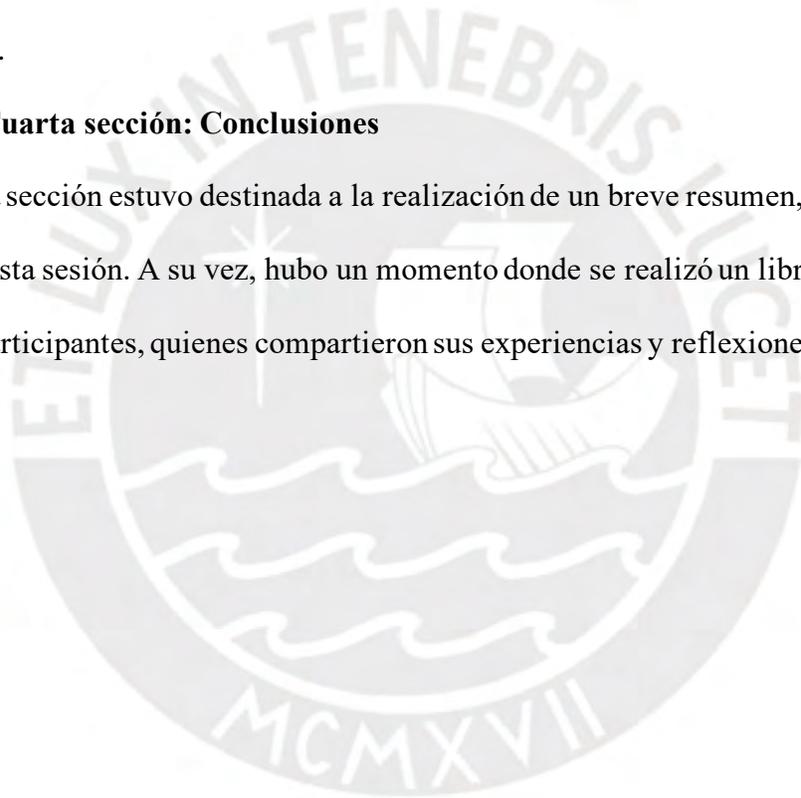
Apoyándose en el audio de la progresión del tema, y una partitura donde estaban escritos los arpeggios de todos los acordes de la progresión, se procedió a que los participantes tocaran los arpeggios mientras escuchaban la pista. De esta manera se buscó que los participantes interiorizaran de forma más consciente los acordes, junto con los elementos que los conforman.

Finalmente se dio un espacio libre para que los participantes intentaran improvisar con los recursos adquiridos en estos tres ejercicios.

**2.2.4.3.5. Guía de observación específica.** Improvisación: Uso de fundamentales, arpeggios, escalas.

#### **2.2.4.4. Cuarta sección: Conclusiones**

La última sección estuvo destinada a la realización de un breve resumen, condensando lo desarrollado en esta sesión. A su vez, hubo un momento donde se realizó un libre intercambio de ideas entre los participantes, quienes compartieron sus experiencias y reflexiones.



### CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE RESULTADOS

En este capítulo se analizarán los resultados obtenidos del taller en cada una de las sesiones. Para la recopilación y análisis de la información obtenida en el taller, se utilizaron el cuaderno de campo, la observación participante y el análisis de criterios considerados durante la observación. Así mismo se realizaron entrevistas y se propiciaron espacios de reflexión con los participantes del taller.

Se usaron documentos de Word como cuadernos de campo digitales, para recopilar todo lo relacionado con la investigación, los avances y conclusiones a partir de la observación de los participantes. También se grabaron las sesiones, previo pedido de consentimiento a los participantes.

Por otro lado, para la observación y posterior análisis, se consideraron los siguientes criterios:

- Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista.
- Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista.
- Interpretación de dinámicas propuestas.
- Ornamentaciones:
  - Ejecución de las ornamentaciones.
  - Duración y velocidad.
- Uso de glissandos y vibratos (de ser el caso).
- Cambios de registros: Flexibilidad de aire.
- Flexibilidad en pasajes de mayor complejidad rítmica.
- Duración y direccionalidad de las frases.
- Aceptación de la obra de parte de los participantes.



Por otro lado, se notó una mayor facilidad al hacer las articulaciones más ligadas, siendo estas más familiares a los participantes del taller, quienes las interpretaron notoriamente desde un inicio. Sin embargo, al trabajar las articulaciones cortas, se logró una mejora total producto del contraste de ambas articulaciones.

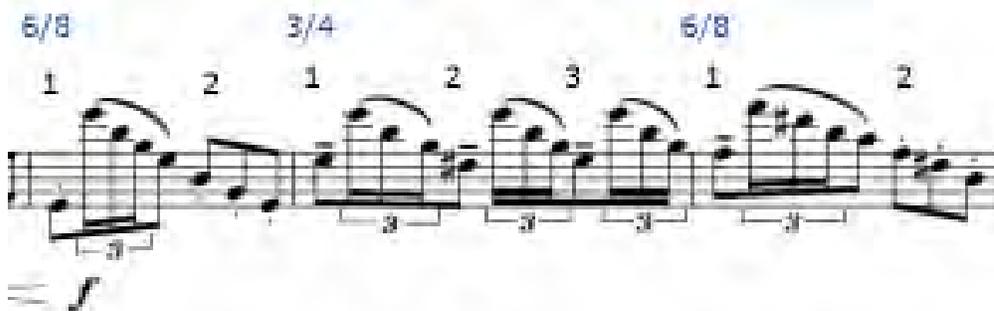
### **3.1.2. Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista**

Uno de los desafíos de las obras de esta sesión, eran las polirritmias insertas en las frases (Figura 3), producto del uso del 3/4 como un compás binario (dos pulsos de un tiempo y medio cada uno) y como compás ternario (tres pulsos de un tiempo cada uno).

**Figura 3.**

*Fragmento del estudio de Marinera Norteña.*

Ejemplo de polirritmia.



Al momento de tocar las piezas por primera vez, los participantes presentaban algunas dificultades técnicas, producto de la velocidad y el amplio registro de la frase. Luego de realizado un pequeño análisis de la acentuación de cada frase, se notó una mejora en la interpretación de las mismas, provocando incluso que los participantes pudieran tocar con mayor facilidad, al pensar los compases de forma binaria y ternaria. Esta rítmica se aisló luego en un breve ejercicio de palmas, logrando que los participantes asimilaran con claridad esta polirritmia.

### 3.1.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases

Las dinámicas se trabajaron con mayor precisión en los estudios criollos de Daniel Cueto, en los cuales el compositor sugiere ciertos matices a los intérpretes (Figura 4).

**Figura 4.**

*Fragmento del estudio de vals criollo.*

Ejemplo de matices.

**Presto** (♩. = 60)

The musical score is presented in three staves. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking and concludes with mezzo-piano (mp). The second staff starts with piano (p) and ends with piano (p). The third staff begins with mezzo-forte (mf) and ends with mezzo-forte (mf), featuring a crescendo and decrescendo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

En una primera instancia se respetaron los indicadores de matiz (forte, piano, etc), mas se obviaban los indicadores como crescendos y decrescendos. Luego de un breve análisis de la melodía y de la armonía implícita en ella, se procedió a resaltar estos indicadores, lo que llevó a una mayor comprensión de las frases y se tradujo directamente en una mejor direccionalidad de las mismas. Además, los participantes se animaron a plantear sus propias dinámicas, producto de los análisis armónicos y de cómo iban entendiendo las distintas frases. Los participantes consideraron esto importante, pues permite que cada uno pudiese construir su propia versión interpretativa de la obra.

### 3.1.4. Ornamentaciones

Todas las piezas presentaban distintas ornamentaciones propias del vals y la marinera. Si bien estas eran obviadas en las primeras interpretaciones, fueron luego aisladas y trabajadas por separado. El estudio de estas permitió que los participantes logren que sus frases resultaran más naturales, y permitió un desafío técnico a los mismos, ya que estas ornamentaciones por lo general eran de muy corta duración, lo que requería un movimiento más rápido de los dedos.

En la transcripción del tema Porfiria, este trabajo fue más específico, pues se buscó imitar la interpretación plasmada en la grabación original. Si bien, las ornamentaciones estaban escritas en la partitura (ver figura 5), demandaron un tiempo de trabajo específico para lograr una correcta ejecución de las mismas.

**Figura 5.**

*Fragmento de Porfiria, versión de Polo Alfaro.*

Ejemplo de ornamentaciones.

The image displays a musical score for the piece 'Porfiria' by Polo Alfaro. It consists of four staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 180. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes several ornaments, such as grace notes and trills. The second staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features more complex ornaments, including a trill and a grace note. The third and fourth staves show further musical development with various ornaments and dynamics. A large, faint watermark of the University of Talca is visible in the background.

Además, estas ornamentaciones fueron vistas por los participantes como recursos interpretativos que ellos consideraban que podían utilizar más adelante en otras piezas.

### 3.1.5. Cambios de registros: Flexibilidad de aire

Este criterio se trabajó en primer lugar en las obras del maestro Cueto. Originalmente representó un desafío importante para los clarinetistas, al ser obras con cambios de registro constantes en cortos periodos de tiempo (Figura 6 y 7).

**Figura 6.**

*Fragmento del estudio de vals criollo.*

Ejemplo de flexibilidad de aire.

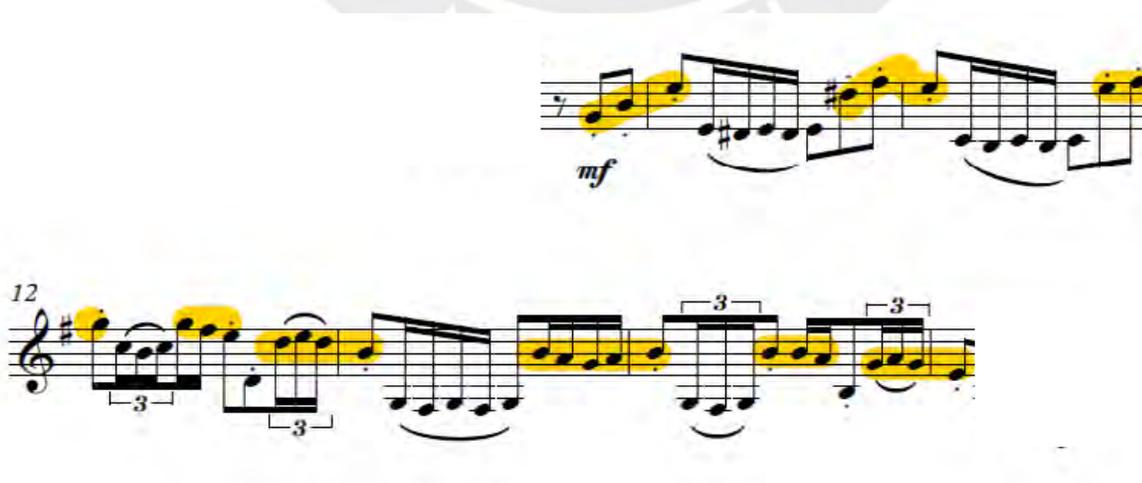


The musical score for Figure 6 consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and shows a melodic line with slurs and accents. The second staff starts with a dynamic marking of *p* and continues the melodic line. The third staff continues the melodic line with slurs and accents.

**Figura 7.**

*Fragmento del estudio de Marinera Norteña.*

Ejemplo de flexibilidad de aire y cambio de roles.



The musical score for Figure 7 consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and shows a melodic line with slurs and accents. The second staff continues the melodic line with slurs and accents, including triplets.

Sin embargo, luego de mostrar un análisis de lo que representaba cada una de las partes (Figura 7), los participantes pudieron comprender que los cambios de registro representaban también cambios de roles en la interpretación. Esto generó una mayor fluidez en las interpretaciones, e incentivó a los participantes a identificar los roles dentro de una pieza.

### ***3.1.6. Flexibilidad en pasajes de mayor complejidad rítmica.***

Una gran parte de los participantes mostró en un inicio facilidad al tocar los pasajes de mayor complejidad rítmica, ya que las obras de esta sesión no demandaban mucho en cuanto a velocidad de dedos. La otra sección, si bien presentó algunos problemas iniciales, pudo nivelarse luego de un estudio particular para perfeccionar las secciones.

### ***3.1.7. Aceptación de la obra de parte de los participantes***

Todas las obras gozaron de gran aceptación por parte de los participantes, siendo las favoritas *El espejo de mi vida* y *Porfiria*. Si bien, los estudios del maestro Cueto resultaron muy llamativos y útiles para los participantes quienes los consideraban de un nivel alto, algunos de ellos ya tenían un breve conocimiento de estas, producto de la difusión que estas obras están teniendo en concursos recientes. Por su lado, las primeras obras mencionadas, fueron las de mayor aceptación debido a que la gran mayoría no conocía los temas o formaban parte de sus recuerdos, más ninguno de los participantes se había dedicado a estudiarlas. Lo que principalmente llamó la atención fue el timbre sonoro, así como el fraseo propio de los intérpretes, el cual, para ellos, era muy particular y llamativo para aprender. Esto se debe a que la sensación que ellos sentían al escuchar la grabación original era de músicaailable y un instrumento que cantaba, con una interpretación muy pulcra. Incluso hubo interés por conocer las influencias musicales de los intérpretes y de seguir trabajando el hábito de imitar fraseos por medio de la escucha.

### **3.1.8. Reflexiones**

Finalizada la sesión, los participantes compartieron voluntariamente algunas reflexiones propias sobre lo aprendido. Principalmente resaltaron el hecho de que no conocían mucha de la música presentada y que era del gusto de todos ellos. A su vez, resaltaron el hecho de poder estudiarla ya que ellos lo consideraron muy atractivo para su aprendizaje, haciéndose especial énfasis en los valeses “El espejo de mi vida” y “Porfiria”, cuyo valor interpretativo consideraron que podía ser motivo de una metodología más abarcadora que vaya de la mano con los estudios y repertorios actuales. Hubo mucho interés en el acercamiento a esta música, y su característica bailable, la cual es vivida pues hasta en la actualidad, sigue ligado el baile a la música. Por esto mismo, los participantes mencionaron que les parecía interesante que el poco acercamiento a la música popular que habían tenido en sus centros de estudios se relacionaba al jazz y no a géneros propios, a pesar de que puedan tener el mismo valor pedagógico para su desarrollo como clarinetistas.

## **3.2. Segunda sesión: Música argentina**

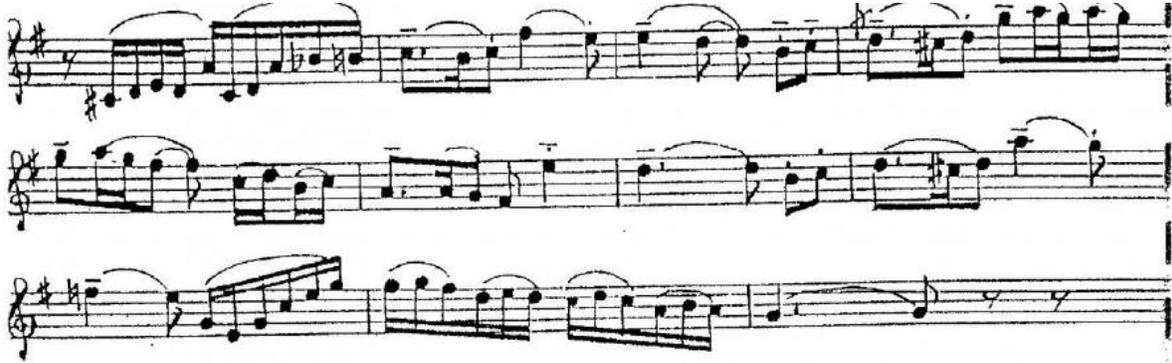
### **3.2.1. Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista**

En esta sesión hubo tres momentos importantes de articulación. El primero de estos se presentó en la Cueca de Guastavino, en el fragmento que muestra la figura 8. Este fragmento sirvió para que los clarinetistas pudieran combinar distintas articulaciones, como ligados de 6 notas, de 3, etcétera. A su vez, se trabajaron las articulaciones cortas, buscando darle movilidad al fragmento, dada la naturaleza bailable de la Cueca. Esto ayudó a los participantes a interpretar con más soltura el género, y contrastar las articulaciones y la intencionalidad, con la naturaleza pausada de su predecesora, la tonada.

**Figura 8.**

*Fragmento de la Tonada y Cueca.*

Ejemplo de articulaciones.



El segundo de estos momentos fue en el Estudio del tango N°3 de Piazzolla. En este fragmento (Figura 9), se buscó una articulación muy marcada de los staccatos, en contraste con las notas ligadas que aparecen en grupos de dos. Esto permitió una mejor comprensión del motivo base del tango, el cual consta en la agrupación de 3+3+2 corcheas, y apoyar en la interpretación del género.

**Figura 9.**

*Fragmento del Estudio N°3 del tango.*

Ejemplo de articulaciones y rítmica.



Esto resultó un desafío dada la velocidad de la pieza, pero permitió explorar a los participantes con articulaciones más cortas, así como contrastantes en cortos periodos de tiempo.

Por último, se interpretó el Paisaje Folklorico N3 de Sebastián Tozzola, utilizando una pista de bajo previamente grabada. Esta pista proponía articulaciones que debían imitar los participantes, lo que resultó en un trabajo de imitación, buscando homogeneidad con las articulaciones del clarinete bajo, con colores y ataques distintos a los cotidianamente usados. A su vez, este taller contó con la participación de una clarinetista bajo, por lo que ella utilizó una pista de clarinete soprano, intentando realizar el mismo trabajo de dúo. Esto resultó ser igual de productivo, pues la participante tuvo que imitar y buscar las articulaciones adecuadas.

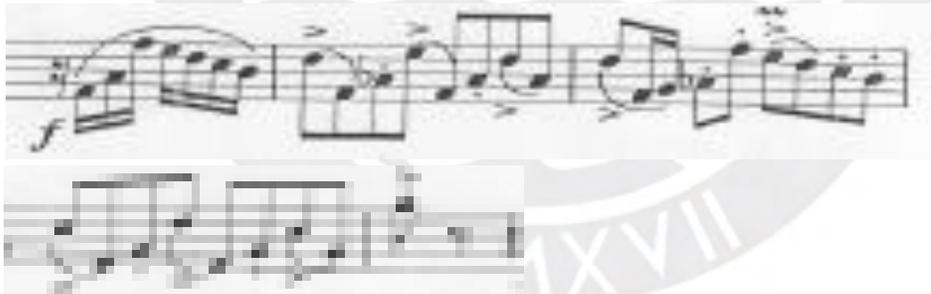
### ***3.2.2. Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista***

Regresando al Estudio N3 de Piazzola, se trabajó la rítmica base del tango, la cual consiste en agrupar las 8 corcheas de un compás de 4/4, en tres grupos, dos de tres corcheas y uno de dos. Para esto se usaron los fragmentos presentes en las figuras 9 y 10.

**Figura 10.**

*Fragmento del Estudio N°3 del tango.*

Ejemplo de rítmica.



Estos fragmentos permitieron a los participantes adentrarse en la interiorización del tango, pero les resultó demandante al inicio. Luego de un trabajo de articulaciones previamente explicado en esta tesis, se trabajó en la marcación de las notas acentuadas, las cuáles servían como base para apoyar la frase. A su vez, se jugó con los cambios súbitos de volúmenes, donde las notas que iban luego de las acentuadas tenían mucho menos aire, siendo tocadas casi como

*gosth notes*.<sup>9</sup> Estos fragmentos se trabajaron en velocidades lentas inicialmente, pero luego, los participantes mostraron avances en la fluidez de las mismas.

### 3.2.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases

Para esta sección se utilizaron los primeros compases de la Tonada y Cueca de Carlos Guastavino. Este fragmento que muestra la figura 11 tiene varios momentos, donde el clarinete es melodía, acompañamiento y nuevamente melodía, compartiendo roles con el piano. Gracias a esta naturaleza de conversación entre el clarinete y piano, sumado a que el género de la Tonada es de naturaleza cantada, permite un juego de dinámicas constante, y de crescendos expresivos.

**Figura 11.**

*Fragmento de Tonada y Cueca de Guastavino.*

Ejemplo de dinámicas y dirección de frases.

Este fragmento fue un desafío para los participantes, que al analizar los papeles que toma el clarinete, pudieron tener más libertad en el uso de dinámicas no escritas, dándole a la interpretación más libertad y un carácter cantado y expresivo.

<sup>9</sup> *Gosth notes*. Proveniente del inglés, refiere a notas fantasmas, notas que mantienen un valor rítmico, pero cuyo volumen es bajo al nivel que llega a no ser reconocida cuando se toca.

Todo esto en conjunto fue trabajado como una gran primera sección con tres momentos, donde los participantes podían proponer sus propias dinámicas, dosificándolas como ellos iban entendiendo las frases.

Los participantes resaltaron cómo una frase puede tener pocas notas y expresar mucho, apoyado de una intención y dinámicas adecuadas.

#### **3.2.4. Reflexiones**

Los participantes resaltaron la importancia de estas piezas, sobre todo la del maestro Guastavino, la cual pese a ser una obra considerada muy importante en el mundo del clarinete, la mayoría de los participantes la desconocía o no había podido tocarla antes. Señalaron que era interesante conocer obras con ritmos propios escritas originalmente para nuestro instrumento, especialmente hechas por compositores importantes como lo fue Guastavino. Además, los participantes compartieron su gusto por los géneros de la región como la cueca, que están muy ligados a otros géneros también vistos en el taller, como la marinera.

A su vez consideraron importante que existan obras basadas en música folclórica escritas por clarinetistas jóvenes como es el caso de Sebastián Tozzola. Ellos consideraron esta obra como relevantes para los estudiantes y que comparten la realidad y el expresar musical contemporáneo de nuestra región.

### **3.3. Tercera sesión: Música colombiana**

#### **3.3.1. Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista**

Esta sesión estuvo centrada en dos géneros principalmente: la cumbia y el porro. En ambos casos se buscó una articulación mucho más suave, con una participación ligera de la lengua. En el estudio de Mauricio Murcia esta articulación ayudó a que la interpretación de los participantes pudiera acercarse más género, según la recomendación del propio autor. Este

contraste con el staccato corto propuesto inicialmente por algunos participantes, hizo más palpable la naturaleza bailable del género, llegando incluso a comentar los participantes, que podían sentir el baile al momento de tocar esta sección. Una de las secciones donde se reforzó esta articulación la podemos ver en la figura 12.

**Figura 12.**

*Fragmento del estudio n3.*

Ejemplo de articulación suave.



Este estudio también propone ligaduras en grupo de dos corcheas, como se ve en la figura 12, lo que mejoró luego de analizar las primeras corcheas como apoyaturas.

### **3.3.2. Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista**

En cuanto al porro, el uso de síncopas es un recurso que fue muy utilizado y que aparece en la figura 13.

**Figura 13.**

*Fragmento del estudio n3.*

Ejemplo de articulación sincopa.



Si bien la negra de la síncopa está escrita como staccato, se trabajó por recomendación del autor, como acentos, lo que apoyó a los participantes para lograr una interpretación y direccionalidad más cómodas.

### ***3.3.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases***

Se trabajaron algunos contrastes de matices en el estudio n3 del maestro Murcia, como se puede ver en la figura 12. Estos cambios de dinámicas escritos fueron en primera instancia obviados por los participantes, pero luego de interpretados, les ayudó a realizar la frase con mayor comodidad. En las demás obras se buscó abrir las dinámicas hacia los fortes, pues la música popular de ese país tiene la característica de que el instrumento se ve en la necesidad de aumentar su volumen para poder sonar a la par de los otros instrumentos. Además, el pensar en una dinámica de forte, ayudó a que los participantes pudieran acercarse más a imitar el sonido característico del clarinete en Colombia.

### ***3.3.4. Cambios de registros: Flexibilidad de aire***

Para trabajar las ligaduras principalmente en el registro agudo, se utilizó el fragmento que aparece en la figura 14. Aquí se recurrió a las “posiciones del sabor” llamadas así por el maestro Julio Panadero, las cuales son posiciones opcionales que permiten más flexibilidad en la interpretación y acercan al sonido del clarinete colombiano, pues son muy utilizadas en su música popular. El uso de estas posiciones, así como la emisión constante de aire, permitió que los participantes mejoraran considerablemente las ligaduras en el registro agudo del instrumento.

**Figura 14.**

*Fragmento del estudio n3.*

Ejemplo de frases ligadas.



También se pudieron trabajar cambios de registros por medio de la figura 15. Se ven saltos constantes en el final de una frase, la cual fue de mediana dificultad para los participantes.

**Figura 15.**

*Fragmento del estudio n3.*

Ejemplo de cambios de registro.



### **3.3.5. Uso de glissandos y vibratos**

Esta sesión utilizó mucho el vibrato, así como los glissandos. En el caso del primero, resultó ser un recurso que no utilizaron la mayoría de los participantes en una primera instancia, al no estar escrito directamente en la partitura. Sin embargo, se trabajaron vibratos en finales de frases que ayudaron a los participantes a utilizarlo como recurso interpretativo en todas las piezas.

El glissando se trabajó en los solos de Carlos Piña y Lucho Bermúdez principalmente, estando algunos de ellos no escritos. (Figura 16).

**Figura 16.**

*Fragmento de Fiesta de negritos.*

Ejemplo de glissandos.



Resultó ser un recurso importante al momento de interpretar las obras, así como una manera de ver la relajación de la embocadura para lograr este resultado. En general, el glissando no fue un recurso que los participantes desarrollaron plenamente de manera previa al taller, pero que luego de una exploración guiada de las posibilidades de este en el clarinete, permitieron una apertura a la búsqueda del desarrollo de este recurso, el cual mejoró notoriamente.

### ***3.3.6. Flexibilidad en pasajes de mayor complejidad rítmica***

Esta sesión ayudó a que los participantes pudieran agilizar los dedos, sobre todo en los que se denominaron licks<sup>10</sup> de los géneros colombianos, los cuales después pudieron llevarlos a sus improvisaciones, como recursos que intentaban interiorizar.

### ***3.3.7. Uso de recursos para la improvisación***

Esta sección del taller fue muy especial, porque según el testimonio de los participantes, existen pocos espacios de improvisación, siendo más recordados los momentos que ellos mismos generaban con otros compañeros en sus centros de estudios para divertirse.

<sup>10</sup> Licks. Refiere a frases musicales características usados en solos o acompañamientos.

Se inició reconociendo los acordes en su forma de arpeggios, algo que se logró claramente en los participantes, quienes pudieron interiorizar los cambios de acordes en la pista utilizada, lo que se reflejaba en que sus melodías encajaban perfectamente con la armonía.

Posteriormente, el uso de escalas les permitió expandir las ideas de improvisación, generando más movimiento y confianza en ellas ya que, al utilizar generalmente solo una escala, era más fácil de manejar la creación de ideas. En todos los casos, este segundo paso se vio muy bien ligado al primero, ya que los participantes intuitivamente acababan e iniciaban sus escalas en las notas de los acordes que estaban escuchando.

Otro de los recursos que les fue de ayuda en las improvisaciones, fue el uso de licks y referencias de las obras vistas. Un ejemplo de estos licks lo podemos apreciar en la figura 17, donde se ve un ejercicio muy recomendado por el maestro Panadero para la improvisación con el clarinete.

**Figura 17.**

*Lick recomendado por el maestro Julio Panaderos.*

Recursos de improvisación.



### **3.3.8. Aceptación de la obra de parte de los participantes**

Los participantes expresaron una gran aceptación de todas las obras, siendo el momento más apreciado el de la improvisación. El estudio técnico de la música popular fue resaltado también, porque es considerado por los participantes como un empuje técnico para desarrollarse

en este género, a partir del trabajo de los detalles vistos en la sesión. También se resaltó el estudio de Murcia, así como la música escuchada en la sesión expositiva, como un importante acercamiento al folclor, que, en este caso particular, está muy ligado al baile y el ritmo.

### ***3.3.9. Reflexiones***

Una de las reflexiones más llamativas fue respecto a la improvisación, como un momento de compartir que no se da muy seguido, y que suele desarrollarse ocasionalmente entre amigos. Resaltaron la riqueza de poder desarrollar la improvisación en grupo, pues permitía obtener ideas e inspiración de los demás participantes por medio de la escucha. Los participantes consideran que hay muchas maneras de tocar una misma cosa, y que cada uno puede tener su sello, siendo en la improvisación donde pueden también encontrar su voz.

Hubo aceptación en la manera como se expuso este acercamiento, a través del trabajo de detalles internos de cada género, presentes en las partituras estudiadas. Se rescató la idea de que, en el futuro, muchos de los participantes se veían como profesores y les gustaría compartir estos recursos y música aprendida. Para algunos, el acercarse a la música de este país resultó interesante, pues conocían de su importancia en el mundo del clarinete, mas no habían podido estudiarla antes. Este acercamiento significó un sentimiento común de proximidad a Colombia, pues sintieron que, interpretando a su música, podrían entrar en contacto con su cultura siendo para algunos un mundo nuevo en el que iniciaban de cero.

## **3.4. Cuarta sesión: Música venezolana**

### ***3.4.1. Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista***

Se trabajaron principalmente dos tipos de articulaciones. Por un lado, se continuó el trabajo de las articulaciones suaves vistas en las sesiones anteriores, buscando separaciones suaves y melódicas, utilizando el vals venezolano.

Por otro lado, una de las obras vistas en esta sesión fue Señor Jou, de Pablo Camacaro, la cual posee una sección de staccato en notas duplicadas. Esto se plasma en la figura 18, que invita a realizar un staccato corto y rápido.

**Figura 18.**

*Fragmento de Señor Jou.*

Ejemplo de articulación rápida/ doble staccato.



Esta sección significó un desafío para los participantes, quienes intentaron a distintas velocidades lograr una articulación corta y clara.

Muchos de ellos utilizaron para esto un ataque simple, sin embargo, sirvió para que se hablara del staccato doble. Esta técnica consta de realizar dos ataques con la lengua en lugar de uno, por medio de la pronunciación de dos sílabas como “ta-ra” o “ta-ca”. Los participantes se animaron a intentarla y les resultó un ejercicio interesante en el cual podían explorar este recurso que muchos confesaron desear, pero que no habían logrado superar, o no lo habían practicado con constancia. Hubo avances significativos en este sentido, pues demostraron un interés por seguir explorando esta técnica.



**Figura 20.**

*Fragmento de Señor Jou.*

*Ejemplo de 6/8 y 3/4 con interrupciones de 2/4.*



Esta aparición de cuatrillos fue un desafío para todos los participantes, pues rompe con la predominancia de los compases anteriormente explicados. Sin embargo, luego de reforzar los acentos y pensar estos momentos como cortes de la guitarra de la versión original, los participantes pudieron interpretarlo con mayor naturalidad y soltura.

### **3.4.3. Interpretación de dinámicas propuestas y direccionalidad de las frases**

En “Señor Jou”, también hubo espacio para trabajar dinámicas contrastantes y ver concordancia en la direccionalidad de las frases. Para ello se utilizó el extracto que se puede ver en la figura 21, el cual contrasta dinámicas opuestas en cortos periodos de tiempo. Los participantes encontraron aquí un desafío interesante, pero luego de escuchar nuevamente la versión original del grupo “Raíces”, pudieron reforzar más la frase, entendiéndola como preguntas y respuestas constantes. Esto permitió una mejor interpretación, que se reflejaba en que los participantes tocaban las notas graves con más confianza y las notas agudas de manera más fluida.

**Figura 21.**

*Fragmento de Señor Jou.*

Ejemplo de cambios de dinámicas y direccionalidad de frases.



Además, hubo un trabajo de marcación de acentos y crescendo constante en el compás 45, el cuál es una variación de los cortes que hace la guitarra en el tema original. Para esto se jugó con los cambios de flujo de aire, donde las notas acentuadas tuvieran mucho más aire que las demás, estando todo en un contexto de crescendo. Esto, sumado a la comprensión de las líneas melódicas dieron una interpretación con más intencionalidad.

Otro de los momentos donde se pudo trabajar dinámicas y la flexibilidad del aire, fue en el fragmento presentado en la figura 22. En este aparecen pianos súbitos por cortas duraciones de tiempo, seguidas de una dinámica contrastante como es el forte.

**Figura 22.**

*Fragmento de Señor Jou.*

Ejemplo de dinámicas súbitas.



Para esto, los participantes trabajaron esos pequeños momentos de piano como “ecos”, respuestas cortas, donde una frase previamente presentada se reduce a figuras rítmicas de menor duración. Fue un trabajo en un inicio desafiante, pero que luego de entender este breve análisis de la obra, se pudo comprender mejor y obtener avances en la libertad de emisión y aire.

#### ***3.4.4. Uso de recursos para la improvisación***

En esta sesión se pudo abordar brevemente el tema “Seresta”, para lo cual se escucharon las versiones de Paquito D’ Rivera. Fue un momento donde los participantes, utilizando un cifrado, pudieran ubicar las notas de los acordes a medida que la pista iba avanzando. Esto resultó muy productivo puesto que muchos de ellos no estaban acostumbrados a leer cifrados al momento de tocar. A su vez incentivó a los participantes a seguir buscando obras con cifrado, como estándares de jazz, con los cuales puedan empezar a tocar las notas de los acordes que van sonando y así tener bases para futuras melodías improvisadas. Por otro lado, el tema generó que los clarinetistas dieran opiniones sobre su admiración a Paquito D’ Rivera y su anhelo de querer tocar más música popular, siendo la improvisación, una herramienta que les encantaría tener.

Inclusive, algunos comentaron que la razón por la que decidieron estudiar música y ser clarinetistas, es porque querían llegar a ser como sus referentes de música popular, siendo Paquito el referente más citado, que, según los criterios de los participantes, debería ser motivo de estudio e imitación en los centros de educación de nuestro país.

#### ***3.4.5. Reflexiones***

Además de las ideas en común sobre el estudio de jazz e improvisación, una de las reflexiones más llamativas que pudieron compartir los participantes fue el contraste entre dos géneros que llevan el mismo nombre, pero que, por su crecimiento y desarrollo, son propios de dos países: el vals peruano y el vals venezolano. Resaltaron que les parecía interesante cómo un mismo género puede sonar distinto según su país de exposición, teniendo en cada uno su propia riqueza. Manifestaron que la gran variedad de géneros de nuestra región y cómo tocarlos, los hace sentir parte de otras culturas, y conocer otras realidades, que resultan de gran aprendizaje para ellos.

## Conclusiones

En cuanto a la situación actual del repertorio en la didáctica del curso de clarinete en las dos instituciones de educación superior en Lima abordadas, se puede concluir que, si bien hay ciertas obras obligatorias gracias a su relevancia metodológica, estas son casi en su totalidad provenientes del canon europeo, por lo que hay poca presencia de repertorio latinoamericano en la enseñanza de este instrumento. Esto produce un desconocimiento del repertorio latinoamericano, así como la falta de recursos técnicos para abordarlo.

La elección de un taller como modelo metodológico para acercar el repertorio latinoamericano a un grupo de clarinetistas de educación superior en Lima fue beneficiosa, ya que permitió a los clarinetistas tener un espacio extenso y profundo de práctica, donde pudieran estudiar las distintas piezas destinadas para el taller, escogidas gracias a su valor didáctico y/o histórico. De este modo, el aprendizaje no fue solo teórico, sino que, al interpretar las obras, estos conocimientos pudieron aplicarse de forma directa en las obras seleccionadas, generando una mayor comprensión e interiorización de estas.

Al poseer varias sesiones, en contraste con otros modelos como las clases maestras, el taller dio espacio para abarcar varios géneros, permitiendo a su vez, una mayor comprensión de estos y el lenguaje propio de cada uno de ellos, presente en forma de ornamentaciones, emisión de sonido, glissandos y vibratos. Además, varias de las obras escogidas presentaban distintos formatos instrumentales como dúos con clarinete, piano y clarinete solista, permitiendo así el trabajo del instrumento en distintos roles.

El repertorio latinoamericano facilitado en el taller otorga beneficios técnicos-interpretativos a los clarinetistas participantes, permitiendo el trabajo de flexibilidad, articulación, matices, acentuaciones rítmicas, interpretación de frases. Es además una opción para ampliar y

variar su repertorio, acercándose a su música e identidad, mientras difunden su propia cultura. A su vez, estas obras promueven también una búsqueda de distintas sonoridades y recursos propios de cada estilo, como las ornamentaciones, glissandos y vibratos. Estas nuevas sonoridades y maneras de interpretar frases significan una ampliación de los recursos interpretativos de los clarinetistas, que complementarían su educación, haciéndolo más versátil.

Desde el punto de vista técnico, el repertorio presentado resultó retador y significa una opción más para seguir trabajando la flexibilidad en el instrumento, tanto en digitaciones, como en la emisión de aire. El repertorio permitió un trabajo significativo de estos dos elementos que son importantes en el desarrollo de un clarinetista en su formación, ya que abordan dos pilares en la técnica de un clarinetista, como son el control del aire y de los dedos. Esto se vió acompañado de un trabajo diverso de articulaciones, aprovechando que el repertorio proponía tanto staccatos cortos como largos, según lo que demandaba cada género, incluyendo también el doble staccato.

Desde el punto de vista interpretativo, sumado a los beneficios técnicos, las obras elegidas permitieron explorar el rango de matices, tanto en obras de formato dúo como en el primer movimiento de la Tonada y Cueca de Carlos Guastavino, así como también en obras para clarinete solo como Señor Jou de Pablo Camacaro. Este trabajo fue de mucha ayuda para seguir trabajando consciencia en la direccionalidad de las frases, lo que le otorgó a cada clarinetista una interpretación más completa de las obras. Por último, se trabajaron también las acentuaciones rítmicas, las cuales demostraron ser un elemento importante para acercar a los clarinetistas a entender las frases de cada género. Este trabajo se dio en obras como el Estudio 3 de Mauricio Murcia, el Estudio 3 del tango de Piazzolla o el Estudio de Marinera de Cueto, repitiéndose incluso en muchos países rítmicas muy similares en géneros como en la marinera peruana y la cueca de Guastavino, o en el vals peruano y el vals venezolano.

Por otro lado, el repertorio en cuestión fue de gran ayuda para acercar a los clarinetistas a adentrarse en géneros propios de la región, por medio de la búsqueda de nuevas sonoridades en el instrumento, producto de la escucha e imitación del sonido de los principales exponentes en los distintos géneros. En esta línea también se pudieron trabajar ornamentaciones propias, como las apoyaturas cortas vistas en el vals Porfiria o en el Estudio de vals criollo de Cueto, las cuales son parte de la esencia de esta música. A su vez, se abordaron recursos como el vibrato y los glissandos, los cuales no suelen ser trabajados en las obras del repertorio europeo, pero que, en la música latinoamericana, significan muchas veces una parte indispensable para tocar dentro del lenguaje de cada género. Esto generó un impacto importante en los clarinetistas participantes, pues muchos de ellos no habían estudiado profundamente estos recursos pese a conocerlos, pero que mejoraron notablemente al término de las sesiones, como en la de Colombia.

En esta línea y pese a que se vio de manera breve, la improvisación fue un recurso que fomentó la creatividad de los participantes y que, de ahondarse más, en vista del interés mostrado por desarrollar esta técnica y de los avances dados en el taller, puede ser de gran ayuda para otros clarinetistas de estas instituciones.

Por otro lado, se pudo evidenciar que la mayoría de los participantes, no conocían la existencia de las obras presentadas en este taller, pese a que muchas de ellas eran significativas por la relevancia histórica que tienen en sus países de origen y en otros países de Latinoamérica. Sin embargo, los clarinetistas expresaron un gran interés por seguir explorando el repertorio latinoamericano escrito para el instrumento y los géneros presentados, así como los compositores y autores de las obras en cuestión.

De este modo, por medio de esta investigación se ha llegado a la conclusión de que el taller “Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano”, les ha ofrecido a los clarinetistas

participantes el acceso a un repertorio latinoamericano que permitió un trabajo de técnica, interpretación, género, estilos, sonoridades e improvisación significativos.



## Referencias bibliográficas

- Acosta, M. (2011, 6 de junio). *Música en el centro de los obreros*. Manuel Acosta Ojeda.  
<http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/06/musica-en-el-centro-de-los-obreros.html>
- Aharonián, C. (2011). *La enseñanza de la música y nuestras realidades*.  
<https://doi.org/10.17227/ppo.num6-1054>
- Bedoya, J. (2016). *En aparente estado de ebriedad*. Random House.
- Bibbó, N. (2018, 13 de septiembre). *Taller de aproximación al repertorio latinoamericano contemporáneo para flauta*. Escuela Universitaria de Música.  
<https://www.eumus.edu.uy/eum/ensenanza/ep/2018/taller-de-aproximacion-al-repertorio-latinoamericano-contemporaneo-para-flauta>
- Campo, A. (2016, 18 de septiembre). *Cómo planificar un taller*.  
[https://bideoak2.euskadi.eus/debates/elkarlan2016/Proyecto\\_18\\_09.pdf](https://bideoak2.euskadi.eus/debates/elkarlan2016/Proyecto_18_09.pdf)
- Clariperu. (2020, 6 de agosto). *La enseñanza del clarinete en el siglo XXI*. Mesa redonda - CLARIPERU. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=U6kgm3T\\_SwQ](https://www.youtube.com/watch?v=U6kgm3T_SwQ)
- Clariperu. (2020, 7 de agosto). *La enseñanza del clarinete en el siglo XXI*. Mesa redonda - CLARIPERU. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=O17Ors4mQfg>
- Clariperu. (2021, 24 de mayo). *Pronto estará listo el catálogo latinoamericano de música para clarinete "Luis Rossi"*. Blog Clariperu.  
<https://blog.clariperu.org/2021/05/pronto-estara-listo-el-catalogo.html>

Clariperu. (2021, 24 de mayo). *Catálogo Latinoamericano de Música para Clarinete Luis Rossi*.

<http://catalogolatinoclarinete.clariperu.org/>

Cueto, D. (2021, 10 de octubre). Entrevista de J. Pinedo [Comunicación vía Zoom].

Del Río, Federico. (2016). *El piano en la música popular Latinoamericana*. Facultad de Artes U.N.L.P.

<http://www2.fba.unlp.edu.ar/extension/1416-2/cursos-2017/programas-cursos-y-talleres-2016/musica/el-piano-en-la-musica-popular-latinoamericana/>

Eca, J. (2018). *Características mecánicas y acústicas del Clarinete Rossi*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Música]. Repositorio digital de Tesis y Trabajos de Investigación UNM.

<https://repositorio.unm.edu.pe/handle/20.500.12767/25>

Egas, Mario. (2013). *La educación musical en Latinoamérica: Reflexiones en la estética decolonial y altermoderna*. Universidad de Nariño.

D:/USUARIO/Downloads/3760-Texto%20del%20art%C3%ADculo-14071-1-10-20180215%20 (1).pdf

González R., Juan Pablo. (2001). *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Revista musical chilena, 55(195), 38-64.

<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>

(2014). *Música popular, musicología y educación en América Latina. Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI. En honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis*.

[https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai\\_mods\\_00000163](https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00000163)

Julio, P. (2014). *Repertorio latinoamericano para piano: Aporte didáctico a la formación de pianistas en la licenciatura en música-UPN* [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia].

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11578/TE-20268.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lévano, L. R. E., Adrianzen, P. N. O., Portella, E. A., Biblioteca Nacional (Perú), Pontificia Universidad Católica del Perú., & Convocatoria Nacional José María Arguedas. (1998). *Un Cancionero escondido: Historia y música del Centro Musical Obrero de Lima: 1922-1924*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

López Jiménez, Luz Esther, & Verdecía Marín, Marleys. (2019). *El repertorio musical local y su contribución a la identidad cultural: visión desde la Universidad de Cienfuegos*.

Recuperado en 10 de septiembre de 2021, de

[http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1990-86442019000600131&lng=es&tlng=es](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-86442019000600131&lng=es&tlng=es).

Martínez, Ivan. (2012, febrero). *Cronología de la historia del clarinete* [Post en un blog].

Clariperu: <https://blog.clariperu.org/2012/02/cronologia-de-la-historia-del-clarinete.html>

Observatorio Laboral PUCP (2018) Informe del mercado laboral de la Especialidad de Música.

Documento interno. Lima: PUCP.

Pàmies-Vilà, M., Hofmann, A., & Chatziioannou, V. (2020, enero). The influence of the vocal tract on the attack transients in clarinet playing. *Journal of New Music Research*, 1.

<https://doi.org/10.1080/09298215.2019.1708412>

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945-2000: Identidades en la diversidad*. (Tesis doctoral). Universidad de Helsinki, Helsinki.

Radio Programas del Perú (RPP). (2013). *Tributo musical a don Roberto Tello, el Caballero de la Canción Criolla*. Recuperado de: <https://rpp.pe/lima/actualidad/tributo-musical-a-don-roberto-tello-el-caballero-de-la-cancion-criolla-noticia-650496?ref=rpp> [Consulta: 25 de marzo de 2022].

Real Academia de la Lengua. (2019). Diccionario de la Lengua Española. RAE.

Samper Arbeláez, Andrés. (2011). *Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas*. El Artista, Vol., núm.8, pp.298-305.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=874/87420931020>

Tamayo, William (1997). *Folclore: Derecho a la cultura propia*. (1ª Ed). Instituto Interamericano de Derechos Humanos.

Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Centro de Estudios de Opinión - CEO. (2003). *Conceptos básicos de qué es un taller participativo, cómo organizarlo y dirigirlo. Cómo evaluarlo*. Recuperado de: [http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/2536/1/CentroEstudiosOpinion\\_conceptostallerparticipativo.pdf](http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/2536/1/CentroEstudiosOpinion_conceptostallerparticipativo.pdf)

Vadillo, J. (18 de noviembre de 2018). *El primer saxo. El Peruano*. Recuperado de <https://elperuano.pe/noticia/72985-el-primer-saxo>

Vásquez, J. (2019). *La ornamentación en la ejecución del clarinete en la música del carnaval marqueño, género huayno del departamento de Junín* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Música]. Repositorio digital de Tesis y Trabajos de Investigación UNM. [https://guiastematicas.biblioteca.pucp.edu.pe/apa\\_7aedicion/tesis](https://guiastematicas.biblioteca.pucp.edu.pe/apa_7aedicion/tesis)

## Anexos

### Anexo 1: Guía de observación

- Ejecución de las articulaciones propuestas por el compositor/arreglista.
- Acentuación de la rítmica escogida por el compositor/arreglista.
- Interpretación de dinámicas propuestas.
- Ornamentaciones:
  - Ejecución de las ornamentaciones.
  - Duración y velocidad.
- Uso de glissandos y vibratos (de ser el caso).
- Cambios de registros: Flexibilidad de aire.
- Flexibilidad en pasajes de mayor complejidad rítmica.
- Duración y direccionalidad de las frases.
- Aceptación de la obra de parte de los participantes.

## Anexo 2: Consentimiento informado

Yo, \_\_\_\_\_, acepto de manera voluntaria participar del taller "Acercando el clarinete al repertorio latinoamericano", realizado por Juan Jesús Pinedo Lozano, estudiante del último ciclo de la carrera de Ejecución Musical (especialidad Clarinete) de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que cuenta con la supervisión de la profesora Vivian Rigol Sera. Este taller forma parte de su trabajo de tesis, por lo que el material se utilizará posteriormente en el desarrollo de su investigación.

Acepto que:

- Como parte del taller se me realice una entrevista.
- Las sesiones del taller serán grabadas para su posterior análisis, pero el investigador se compromete a no revelar mi identidad en ningún momento.
- La participación será voluntaria. Asimismo, si por alguna razón decido interrumpir mi participación en el taller, se respetará mi decisión.

Lima, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021

\_\_\_\_\_  
Firma del participante

\_\_\_\_\_  
Juan Jesús Pinedo Lozano

### **Anexo 3: Guía de preguntas para entrevista semiestructurada**

1. ¿Conocías alguna de las obras presentadas en el taller?
2. ¿Cuál crees que es la importancia de tener acceso al repertorio latinoamericano?
3. ¿Cómo consideras que el repertorio latinoamericano puede aportar en la enseñanza profesional de clarinete de los principales centros de educación superior en nuestro país?
4. ¿Cuál crees que es tu responsabilidad frente a la música latinoamericana?
5. ¿Qué encuentras útil respecto a lo aprendido en este taller?
6. ¿Cómo definirías tu experiencia en el presente taller?
7. ¿Qué conclusiones/ideas te gustaría agregar?



#### **Anexo 4: Guía de preguntas a clarinetistas extranjeros**

1. ¿Cuál ha sido la presencia de repertorio latinoamericano en tus años del curso de instrumento?
2. ¿Cuál es la presencia del repertorio latinoamericano en los recitales de los conservatorios de tu país?
3. ¿Cuál ha sido tu acercamiento a la música popular latinoamericana durante tu formación académica en tu país?
4. En el ambiente laboral, ¿cuál ha sido tu contacto con la música latinoamericana?

