

Recital Creativo: El Folclor Colombiano en el Sonido del Clarinete.

Álvaro Javier Benavides Ponce

Universidad de Nariño

Facultad de Artes

Departamento de Música

San Juan de Pasto

Enero 2023

Recital Creativo: El Folclor Colombiano en el Sonido del Clarinete.

Presentado por: Álvaro Javier Benavides Ponce

Trabajo de Grado Presentado para optar el título

Licenciado en Música

Asesor: Mg. Arnold Adrián Carvajal Martínez

Universidad de Nariño

Facultad de Artes

Departamento de Música

San Juan de Pasto

Enero 2023

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidades exclusivas de su autor”

“Artículo 1 del acuerdo n°324 de 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño”

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, enero de 2023

Agradecimientos

El primer agradecimiento siempre es para Dios y el segundo para cada una de las personas que me han ayudado y apoyado en todo este proceso, mis padres, hermanos, demás familiares, amigos, profesores y compañeros de trabajo. Que Dios bendiga sus vidas.

Una gratitud especial al Magister Arnold Carvajal, quien compartió su conocimiento en todo el proceso universitario como docente en el área de Clarinete y ahora como asesor en este trabajo de recital creativo. Dios bendiga su familia.

Infinitas gracias a los integrantes del cuarteto:

- 2° Clarinete: Angy Dorado Rengifo.
- 3° Clarinete: Yefersson Estiven Escobar Terma.
- Clarinete Bajo: Liset Vanessa Lucano.
- Percusión: Juan David Moncayo Bastidas.

Resumen

Este trabajo consiste en la composición de obras inéditas en algunos ritmos tradicionales colombianos (bambuco, porro, cumbia, pasillo), como también arreglos propios a obras representativas de este folclor, para un formato musical de cuarteto de clarinetes, aplicando los conocimientos aprendidos durante el proceso de formación universitaria.

Como segundo, el aporte teórico está encaminado a introducir aspectos sobre composición, técnicas de composición, niveles de dificultad, grupo de cámara, el clarinete como instrumento universal, el valor importante que tiene dentro del folclor colombiano y destacando grandes compositores que a través de la historia han marcado el concepto y la importancia de la música en el territorio nacional, desde sus inicios hasta el día de hoy.

De esta manera, el trabajo se concreta mediante el repertorio a mencionar con la composición y los arreglos propuestos, el cual permitirá apreciar lo establecido en el campo de la composición y el proceso histórico musical que ha tenido el folclor colombiano.

El resultado final de este recital creativo “El Folclor Colombiano en el Sonido del Clarinete” será presentado en un formato de cuarteto de clarinetes, en donde se anexa de manera general el análisis realizado para cada una de las obras. Las obras son: FANTASIA EN 6/8 (Bambuco), AIRES DE MI TIERRA (Pasillo), CANOA RANCHA (Cumbia), BAMBUCO EN PEQUEÑAS PIEZAS (Bambuco), IMPROVISANDO ANDO (Porro) y HERENCIA (Cumbia)

Abstrac

This work consists of the composition of unpublished works in some traditional Colombian rhythms (bambuco, porro, cumbia, pasillo), as well as own arrangements to representative works of this folklore, for a clarinet quartet musical format, applying the knowledge learned during the course. university education process.

As a second, the theoretical contribution is aimed at introducing aspects of composition, composition techniques, difficulty levels, chamber group, the clarinet as a universal instrument, the important value it has within Colombian folklore and highlighting great composers who through the history have marked the concept and importance of music in the national territory, from its beginnings to the present day.

In this way, the work is specified through the repertoire to be mentioned with the composition and the proposed arrangements, which will allow us to appreciate what is established in the field of composition and the musical historical process that Colombian folklore has had.

The final result of this creative recital "Colombian Folklore in the Sound of the Clarinet" will be presented in a clarinet quartet format, where the analysis carried out for each of the works is generally attached. The works are: FANTASÍA EN 6/8 (Bambuco), AIRES DE MI TIERRA (Pasillo), CANOA RANCHA (Cumbia), BAMBUCO EN PEQUEÑAS PIEZAS (Bambuco), IMPROVISANDO ANDO (Porro) and HERENCIA (Cumbia).

Contenido

Resumen	6
Abstrac	7
Lista de tablas	10
Lista de figuras	11
Introducción	12
Recital Creativo: El Folclor Colombiano en el Sonido del Clarinete	13
Objetivo General:	13
Objetivos Específicos:	13
Justificación	14
Marco Referencial	15
Marco Teórico Conceptual	17
Composición Musical	17
Melodía:	17
Armonía	20
Ritmo	28
Orquestación:	30
Técnicas de Composición	32
<i>Técnica de Pedal</i>	33
<i>Técnica de Obstinato</i>	34
<i>Técnica de Estructura Constantes o superposición</i>	34
<i>Nuevos Conceptos armónicos</i>	35
<i>Modulación</i>	35
Técnicas generales de escritura musical	37
Composición original, adaptación, transcripción y arreglo musical.	38
<i>Niveles de Dificultad.</i>	39
Música de Cámara	42
Historia y evolución	43
<i>Música de cámara en la edad Media y el Renacimiento: (Siglo XV)</i>	43
<i>Música de cámara en el periodo Barroco: (Siglo XVI)</i>	43
<i>Música de cámara en el periodo Clásico: (Siglo XVII)</i>	44
<i>Música de cámara en el periodo Romántico: (Siglo XVIII)</i>	44

<i>Música de cámara en el siglo XX:</i>	45
El Clarinete	46
El clarinete en la música de Cámara	48
El clarinete en la música colombiana:	50
Música Colombiana	51
Historia	51
<i>Regiones musicales de Colombia</i>	54
<i>Bambuco</i>	59
<i>Cumbia</i>	60
<i>Porro</i>	62
<i>Pasillo</i>	64
Compositores de música colombiana:	65
<i>Lucho Bermúdez</i>	67
<i>Análisis de las obras</i>	68
<i>Obras</i>	70
Conclusiones	93
Bibliografía	94
Anexos	96

Lista de tablas

tabla 1: modos musicales	19
Tabla 2: Teoría Musical y Armonía Moderna (Herrera, 1990).....	21
Tabla 3: Acordes en la Escala Armónica.	23
Tabla 4: Acordes en la Escala Melódica	23
Tabla 5: Acordes de Séptima en escalas mayores.....	24
Tabla 6: Acordes de Séptima en escalas menores.....	25
Tabla 7: Cifrado de acordes con el sistema americano	27
Tabla 8: Figuras musicales.....	30
Tabla 9: Regiones, ritmos, instrumentos.....	56
Tabla 10: Compositores colombianos.....	65
Tabla 11: Libro Yamaha, obras colombianas.	67

Lista de figuras

Figura 1: Ascendente	17
Figura 2: Descendente.....	17
Figura 3: Lineal.....	18
Figura 4: Ondulada	18
Figura 5: Quebrada	18
Figura 6: Circulo de quintas.....	28
Figura 7: Pulsos.....	29
Figura 8: Clases de compás.....	29
Figura 9: Tempo.....	29
Figura 10: Técnica de pedal.....	33
Figura 11: Técnica de obstinato.....	34
Figura 12: Diccionario Oxford Pág. 968.....	37

Introducción

La música colombiana es el resultado de la mezcla de diferentes raíces musicales que llegan al país en la época de la colonización en el año de 1499 aproximadamente. La invasión de los territorios nativos o indígenas trae consigo una interacción de culturas que da como resultado la fusión de las tradiciones ancestrales con las nuevas prácticas musicales, sociales, culturales etc., que arribaron al territorio colombiano. Lo anterior generó un aporte significativo a la construcción de la hoy conocida música colombiana pues, la variación musical en cada región permite múltiples opciones en ritmos, composiciones, instrumentos, etc. Para el presente trabajo de grado se ha escogido la cumbia, el porro, el bambuco y el pasillo, teniendo en cuenta que son ritmos representativos del folclor colombiano y hacen parte de una identidad territorial.

En este trabajo se encontrarán aportes que permiten enriquecer la noción histórica de música colombiana desde un origen hasta su evolución en tradiciones, costumbres, creencias, etc., que han ayudado a entender la música como un estilo de vida y no como un concepto que se queda en el saber, si no en el saber hacer, acoger e interpretar. Musicalmente hablando, destacando los ritmos, melodías, instrumentos etc., característicos de las regiones y ritmos escogidos, esto expresado en los arreglos y obras inéditas presentes en este documento, que se fortalecen además mediante el concepto histórico de cada región y evolución a través de la misma.

En esta idea se mostrará al público la propuesta para cuarteto de clarinetes, que también, será un aporte al repertorio musical colombiano desde lo popular y lo académico.

Recital Creativo: El Folclor Colombiano en el Sonido del Clarinete

Objetivo General:

Componer música para cuarteto de clarinetes que contribuyan en la conformación del repertorio nacional mediante el uso de ritmos del folclor colombiano.

Objetivos Específicos:

- Seleccionar los ritmos a trabajar del folclor colombiano.
- Caracterizar los ritmos seleccionados de la cumbia, el porro, el bambuco y el pasillo
- Seleccionar obras ya existentes del folclor colombiano a fin de realizar el trabajo musical para cuarteto de clarinetes.
- Aportar al repertorio musical colombiano, mediante la composición de obras inéditas y arreglos del repertorio escogido.
- Realizar el análisis musical de cada una de las obras propuestas en el trabajo.
- Interpretar las obras con la agrupación establecida.

Justificación

El recital creativo titulado “El folclor colombiano en el sonido del clarinete” surge como iniciativa de composición y arreglos propios a obras musicales seleccionadas dentro del folclor colombiano, demostrando la riqueza artística y musical que existe en Colombia. El resultado consistirá en la composición y arreglos de varias obras para cuarteto de clarinetes.

Es importante destacar la elaboración de este recital, porque encierra una indagación basada en la lectura de algunos libros musicales y trabajos de grado que hablan sobre composición, música de cámara, el clarinete y música colombiana, gracias a los aportes que han realizado destacados investigadores, compositores e intérpretes. Expone la creatividad como fundamento del trabajo, ya que el autor propone crear para aportar a un repertorio de obras colombianas, esta vez en un formato establecido, demostrando en el instrumento la amplitud, exigencia, belleza, dedicación, etc., que tiene.

Con esto se espera que el proyecto de recital creativo sea para el agrado de todos sus asistentes, especialmente para los estudiantes del Dpto. de música de la Universidad de Nariño, pues es importante además de crear, proyectar el trabajo creativo en este formato de cámara los conocimientos referentes a lo sustentado en el marco teórico.

El recital es para todos, porque el apoyo del público es la mejor manera de apoyar el talento musical de una persona.

Marco Referencial

Arteaga Montenegro, José Vicente, “Arreglos y Adaptaciones de Música Tradicional Andina Nariñense, Para Quinteto De Bronces” Universidad de Nariño, Pasto, Nariño, Año 2010. El autor propone la realización de un recital creativo, en un formato musical para quinteto de bronces. Dentro de este trabajo se toman aspectos importantes como la adaptación musical e instrumental que involucra el valor académico y universal dentro del folclor nariñense, además teniendo en cuenta su historia y evolución.

López Casanova, Daniel Andrés, “Recital Creativo, Cuarteto De Saxofones” Universidad de Nariño, Pasto, Nariño, Año 2012. En este documento se propone un trabajo de composición y arreglos para cuarteto de saxofones en diferentes estilos musicales, que permite abarcar la historia y características principales del saxofón como instrumento solista y en el formato mencionado.

Rodríguez Silva, Henry Antonio, “La Música Colombiana En La Guitarra Solista”, Universidad Distrital de Santander, Bucaramanga, Año 2005. Como tema principal el autor propone valorar la música colombiana como fuente de aprendizaje y ejecución teniendo en cuenta el valor que la caracteriza como música tradicional de un pueblo. Aunque el instrumento trabajado en este recital interpretativo es la guitarra abarca temáticas esenciales en cuanto al origen de esta, dando sus raíces y evolución hasta hoy en día.

Gamboa Mora, Luisa María, “La Música Tradicional Popular Colombiana, Como Herramienta Para La Enseñanza De La Historia” Universidad Pedagógica Nacional, Santa Fe de Bogotá, Año 2016. (Resumen tomado del documento original) Trabajo de grado que se propone revalorar la música colombiana tradicional popular, en específico el bambuco, usarla como

medio de acercamiento de los estudiantes a sus raíces, y como herramienta para la enseñanza y aprendizaje de la historia, con el fin de introducirla en los procesos formales de la escuela en Colombia. Proponer iniciativas que implementen otros tipos de herramientas para la enseñanza de la historia, no solamente dirigidos hacia su implementación en espacios escolares, sino también para usarlos en la Licenciatura en Ciencias Sociales, lo que permite acercar e incentivar a los maestros en formación, a la búsqueda de elementos musicales, artísticos, visuales, entre otros, en la enseñanza de la historia.

Pinzón Aguilar, Fredy Mauricio, “Elementos Para Graduar La Música De Clarinete Basados En La Propuesta De Groeling y su Aplicación En Música Colombiana” Universidad Simón Bolívar, Venezuela, Año 2008. Para la realización de este documento el autor se basa en el libro “Factores sutiles e ignorados que cambian la dificultad de la música” que tiene como componente establecer grados de dificultad en la música para banda, con estas ideas propone determinar los elementos que sirven para graduar por dificultad la música de clarinete y aplicarlos en la elaboración de arreglos de música tradicional colombiana para ensambles de clarinete.

Marco Teórico Conceptual

Composición Musical

La Composición musical es la habilidad de crear obras musicales, dentro de un contexto clásico-académico o popular, estos procesos varían su forma y estructura teniendo en cuenta el estudio o conocimiento de algunos conceptos claves que hacen parte de ella como, por ejemplo, la melodía, armonía, ritmo y orquestación (Miranda, 2006).

Melodía:

La melodía es uno de los elementos importantes de la música. Se define como la sucesión de sonidos que agrupadamente puede transformarse en algo agradable para quien lo escucha, en la composición se refiere a una idea musical con independencia de su acompañamiento.

Dentro de las características que destacan una melodía se hace referencia al registro o altura de los sonidos que la conforman, es decir graves, medios y agudos, que permiten establecer diferentes tipos o líneas melódicas, por ejemplo: ascendente, descendente, lineal, ondulada y quebrada.

Ejemplo:

FIGURA 1: ASCENDENTE



Ejemplo:

FIGURA 2: DESCENDENTE



Ejemplo:

FIGURA 3: LINEAL



Ejemplo:

FIGURA 4: ONDULADA



Ejemplo:

FIGURA 5: QUEBRADA



Al realizar estas melodías y teniendo en cuenta la nota donde inicia y donde termina se puede establecer criterios como escala musical, que es un contexto amplio y académico dentro de lo que define la composición.

La escala es una línea melódica, que cumple características específicas para hablar de conceptos como escalas mayores y menores. Se usan principalmente dos modos, llamados mayor y menor; éstos provienen de los modos gregorianos, jónico y eolio, aunque de menor uso también pueden emplearse los modos: dórico, frigio y mixolidio; los modos lidio y locrio son de raro uso ya que no contienen uno de los grados tonales. (Herrera, 1990, pág. 33)

Dentro de una escala o modo se encuentran notas diatónicas y notas cromáticas que conforman una tonalidad, es decir mayor o menor, con o sin alteraciones, que permiten establecer una melodía de acuerdo en la escala que se quiera trabajar.

Las notas diatónicas son siete y vienen definidas por los nombres naturales Do Re Mi Fa Sol La Si Do, con las alteraciones adecuadas, según el centro tonal escogido. El resto de las notas son cromáticas, hay que notar que hay cinco sonidos cromáticos y diez notas cromáticas debido a la enarmonía. (Herrera, 1990, pág. 34)

La Enarmonía se conoce como aquellas notas que se escriben diferente, pero suenan igual.

En el siguiente cuadro se podrá observar como ejemplo la escala diatónica de Do Mayor, en el cual se puede apreciar y entender que existen muchas líneas melódicas dentro de los modos gregorianos, cada nota en un modelo diferente de escalas.

TABLA 1: MODOS MUSICALES

MODO GREGORIANO	ESCALA DE DO MAYOR	GRADO	NOMBRE DEL GRADO
Jónico	Do	1°	Tónica
Dórico	Re	2°	Supertónica
Frigio	Mi	3°	Mediante
Lidio	Fa	4°	Subdominante
Mixolidio	Sol	5°	Dominante
Eolio	La	6°	Superdominante
Locrio	Si	7°	Sensible

Armonía

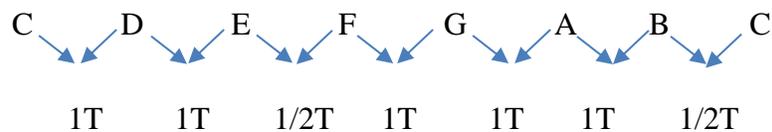
Históricamente, el sistema de la armonía occidental, practicado desde el año de 1650 al 1900 aproximadamente, evolucionó a partir de la música melódica de la edad media que dio origen a la polifonía... En la música griega (siglo IX) una “armonía” era la sucesión de sonidos dentro de una octava. El sistema griego contemplaba siete “armonías” o tipos de escala, distinguidos unos de otros por su orden de tonos y semitonos. Más tarde, estas “armonías” fueron llamadas modos, un término más amplio que incluía una línea característica de una melodía, así como también la escala utilizada. (Thais Molina, S.F)

Según el documento Armonía Musical (Definición e Historia) en la edad media el concepto de armonía inicia en las iglesias, por medio de la interpretación de fragmentos melódicos de canto llano con un añadido, técnicamente llamado Organum, que consistía en agregar una voz exactamente igual a la melodía original a un intervalo de cuarta o quinta. (Thais Molina, S.F) Esta técnica permitió que se añadieran más líneas melódicas de forma independiente, llamado movimiento contrario u organum libre, provocando intervalos que implican reposo y tensión.

Tiempo después en el siglo XV (renacimiento) se empieza a desarrollar líneas melódicas en terceras y sextas, tomando como punto de partida lo que hoy en día se conoce como tonalidad, ya que permitían enriquecer la armonía, y todo ese conjunto de notas simultaneas daban como agrado la notación de una pieza musical en todo el sentido de la palabra, por eso también la armonía se la conoce como la unión de tres o más sonidos simultáneos. Cuando existe una sola voz melódica es homónima, con dos voces se producen intervalos (distancia que hay de una nota a otra) y a partir de tres o más notas se llama armonía.

En la escala musical se tenía en cuenta que, cada nota diatónica era denominada por grados, al unir tres o más grados dentro de esa escala se produce armonía y da como resultado los acordes mayores, menores, aumentados, disminuidos y compuestos. Se debe tener en cuenta una regla importante que conforma la escala mayor y es la distancia que se produce de nota a nota, el cual permite establecer la distancia de tonos que hay entre grado y grado, teniendo en cuenta que en los acordes la distancia es de terceras a partir de una nota a otra.

Ejemplo: Distancia de tonos en una escala mayor distancia de tonos en una escala mayor.



Los acordes son grupos de tres sonidos y se forman superponiendo dos terceras diatónicas consecutivas; sobre cada grado de la escala podremos formar un acorde triada.

Los siete acordes que se forman sobre los siete grados de la escala no son iguales, ya que los intervalos entre la fundamental y su tercera y su quinta no lo son, ello motiva la clasificación por especies de los mismos. Los acordes que se forman sobre la escala mayor son: (Herrera, 1990, págs. 35-36)

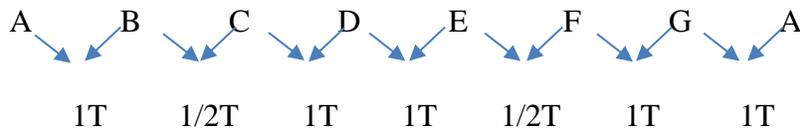
TABLA 2: TEORÍA MUSICAL Y ARMONÍA MODERNA (HERRERA, 1990)

sobre el I	grado	3. ^a mayor	5. ^a justa
sobre el II	grado	3. ^a menor	5. ^a justa
sobre el III	grado	3. ^a menor	5. ^a justa
sobre el IV	grado	3. ^a mayor	5. ^a justa
sobre el V	grado	3. ^a mayor	5. ^a justa
sobre el VI	grado	3. ^a menor	5. ^a justa
sobre el VII	grado	3. ^a menor	5. ^a disminuida

Los acordes de tercera mayor y quinta justa son acordes mayores, los acordes con tercera menor y quinta justa son menores y los acordes con sus dos terceras menores son disminuidos, estos son los acordes que conforman a una escala mayor.

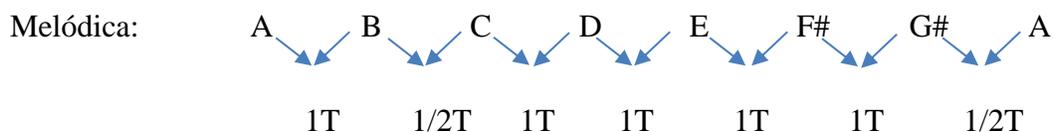
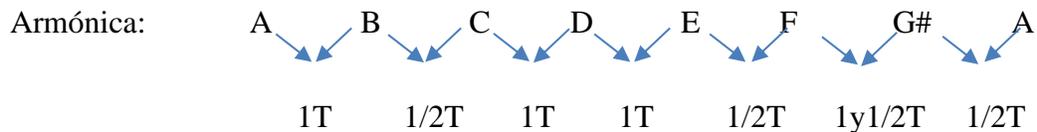
La armonía en las escalas menores cumple con una particularidad y es que se comparten los mismos acordes que la escala mayor, es decir, que los cinco tonos y dos semitonos estarán distribuidos de manera diferente y por lo tanto sonarán de manera distinta, en este caso el sexto grado de una escala mayor es por consecuente el inicio de una escala menor, o también conocida como relativa menor, en ejemplo la relativa menor de Do Mayor es La Menor.

Ejemplo: Distancia de tonos en una escala Menor.



Esta escala menor tiene dos variaciones el cual altera sus notas y afecta en la elaboración de sus acordes; la segunda escala es conocida como menor armónica y altera el séptimo grado de la misma; la tercera es conocida como menor melódica y altera los grados sexto y séptimo.

Ejemplo: Distancia de tonos en una escala Armónica y Melódica.



Los acordes que se forman en las escalas mencionadas son los siguientes:

TABLA 3: ACORDES EN LA ESCALA ARMÓNICA.

GRADOS	DISTANCIAS DE TERCERAS		DENOMINACIÓN
1°	3ª menor	3ª mayor	Menor
2°	3ª menor	3ª menor	Disminuido
3°	3ª mayor	3ª mayor	Aumentado
4°	3ª menor	3ª mayor	Menor
5°	3ª mayor	3ª menor	Mayor
6°	3ª mayor	3ª menor	Menor
7°	3ª menor	3ª menor	Disminuido

TABLA 4: ACORDES EN LA ESCALA MELÓDICA

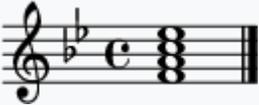
GRADOS	DISTANCIAS DE TERCERAS		DENOMINACIÓN
1°	3ª menor	3ª mayor	Menor
2°	3ª menor	3ª mayor	Menor
3°	3ª mayor	3ª mayor	Aumentado
4°	3ª mayor	3ª menor	Mayor
5°	3ª mayor	3ª menor	Mayor
6°	3ª menor	3ª menor	Disminuido
7°	3ª menor	3ª menor	Disminuido

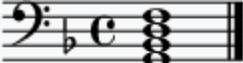
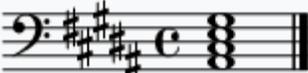
Los acordes que tienen dos terceras mayores se los denominan acordes aumentados.

En el paso del tiempo y según los periodos en la historia de la humanidad, se empieza a utilizar acordes más complejos, necesidad adquirida por grandes compositores en cada uno de los

siglos, en breve ejemplo obras cuyas composiciones al principio estaban basadas en lo tonal (Barroco), tiempo después varias tonalidades, modulaciones etc., en una sola obra (Siglo XVIII) y más allá obras con composiciones atonales, cromatismos, melodía infinita (Siglo XIX en adelante). El uso de la armonía ha permitido cada vez experimentar infinidad de acordes, los cuales están conformados por más de tres notas, su finalidad enriquecer la obra musical o armonizar de diferente manera algo que ya existe. Los acordes más comunes son los acordes de séptima menor, acordes de séptima mayor y acordes compuestos.

TABLA 5: ACORDES DE SÉPTIMA EN ESCALAS MAYORES.

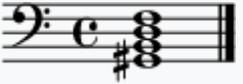
Acorde	Descripción
	<p style="text-align: center;">Acorde Mayor con séptima menor o Acorde de Séptima Dominante:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fundamental • Tercera Mayor • Quinta Justa • séptima menor
	<p style="text-align: center;">Acorde Mayor con Séptima Mayor o Acorde de Séptima Mayor:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fundamental • Tercera Mayor • Quinta Justa • Séptima Mayor

	<p style="text-align: center;">Acorde menor con séptima menor</p> <p style="text-align: center;">o Acorde de séptima menor:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fundamental • tercera menor • Quinta Justa • séptima menor
	<p style="text-align: center;">Acorde disminuido con séptima menor</p> <p style="text-align: center;">o Acorde de séptima semidisminuido:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fundamental • tercera menor • Quinta disminuida y séptima menor

Nota de: <https://n9.cl/c8q9e>

TABLA 6: ACORDES DE SÉPTIMA EN ESCALAS MENORES.

Acorde	Descripción
	<p style="text-align: center;">Acorde menor con Séptima Mayor:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fundamental • Tercera Menor • Quinta Justa • Séptima Mayor
	<p style="text-align: center;">Acorde Aumentado con Séptima Mayor:</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • Fundamental • Tercera Mayor • Quinta Aumentada • Séptima Mayor
	<p style="text-align: center;">Acorde disminuido con séptima disminuida o Acorde de séptima disminuido:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fundamental • Tercera menor • Quinta disminuida • Séptima disminuida

Nota: de <https://n9.cl/c8q9e>

Los acordes compuestos, surgen dependiendo de la necesidad del compositor o arreglista de la obra, técnicamente al utilizar escalas y armonías modernas, según los estilos musicales que existen hoy en día. El sistema tradicional de escala mayor o menor ha sido reemplazado por escalas de blues o de jazz, se puede decir desde su totalidad o como arreglo alterno dentro de una obra tonal.

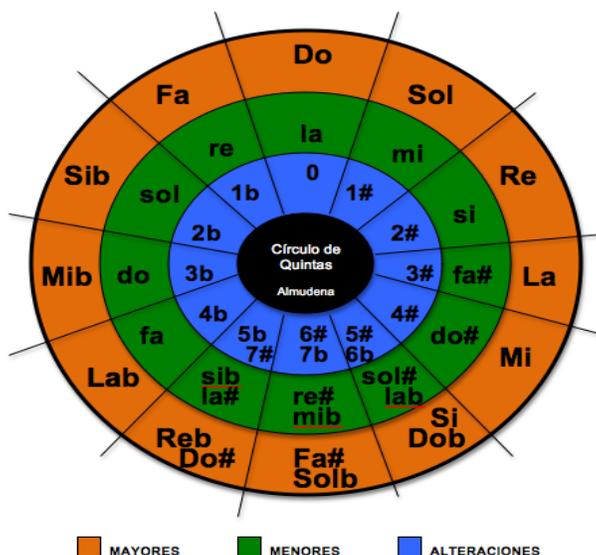
El cifrado más común dentro de los acordes es el sistema americano, que reemplaza la escritura de los acordes con las letras del abecedario.

TABLA 7: CIFRADO DE ACORDES CON EL SISTEMA AMERICANO

ACORDE	MAYOR	MENOR	DISMINUIDO	AUMENTADO	SÉPTIMA MENOR	SÉPTIMA MAYOR
Do	C	Cm	C°	Caug	C7	Cmag7
Do# o	C#	C#m	C#°	C#aug	C#7	C#mag7
Reb	Db	Dbm	Db°	Dbaug	Db7	Dbmag7
Re	D	Dm	D°	Daug	D7	Dmag7
Re# o	D#	D#m	D#°	Daug	D#7	Dmag7
Mib	Eb	Ebm	Eb°	Ebaug	Eb7	Ebmag7
Mi	E	Em	E°	Eaug	E7	Emag7
Fa	F	Fm	F°	Faug	F7	Fmag7
Fa# o	F#	F#m	F#°	F#aug	F#7	F#mag7
Solb	Gb	Gbm	Gb°	Gbaug	Gb7	Gbmag7
Sol	G	Gm	G°	Gaug	G7	Gmag7
Sol# o	G#	G#m	G#°	G#aug	G#7	G#mag7
Lab	Ab	Abm	Ab°	Abaug	Ab7	Abmag7
La	A	Am	A°	Aaug	A7	Aaug7
La# o	A#	A#m	A#°	A#aug	A#7	A#aug7
Sib	Bb	Bbm	Bb°	Bbaug	Bb7	Bbaug7
Si	B	Bm	B°	Baug	B7	Baug7

En la armonía, teniendo en cuenta las escalas mayores y menores se presentan las siguientes armaduras:

FIGURA 6: CIRCULO DE QUINTAS



Nota: de <https://n9.cl/yvaqc>

Ritmo

El ritmo musical crea la sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y las variaciones de los valores de duración. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008, pág. 1284)

En el ritmo se puede encontrar los siguientes elementos:

Pulso: son las unidades del grupo de repeticiones que compone el ritmo.

Ejemplo:

FIGURA 7: PULSOS



Compás: es la organización de figuras musicales en grupos, ejemplos: Compás partido, Compás binario de subdivisión binaria: 2/4. Compás binario de subdivisión ternaria: 6/8. Compás ternario de subdivisión binaria: 3/4. Compás ternario de subdivisión ternaria: 9/8. Compás cuaternario de subdivisión binaria: 4/4. Compás cuaternario de subdivisión ternaria: 12/8, entre otros.

Ejemplo:

FIGURA 8: CLASES DE COMPÁS



Tempo: se caracteriza por la velocidad o frecuencia en que se da a la música en sus figuras musicales con sus respectivos silencios.

Ejemplo:

FIGURA 9: TEMPO



Figuras musicales y silencios:

TABLA 8: FIGURAS MUSICALES

símbolo	redonda	1 por compás	silencio
	redonda	 1 por compás	
	blanca	  2 por compás	
	negra	    4 por compás	
	corchea	      8 por compás	
	semicorchea	        16 por compás	

Tomado de <https://n9.cl/6rd3y>

Orquestación:

En la nomenclatura española se hace distinción entre la orquestación, entendida como el arte de la combinación de los instrumentos de la orquesta, y la instrumentación, definida como la asignación de los timbres instrumentales a las diferentes partes o líneas de una composición. Visto de manera más simple y práctica, orquestar es crear una partitura para los instrumentos de una orquesta. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008, pág. 1134)

Cuenta con familias de instrumentos de vientos de madera y metal, percusión y cuerdas frotadas. El origen de orquestación, especialmente sinfónica, se le atribuye a Johann Stamitz, conocido como músico compositor entre los años 1717 y 1757, en la ciudad de Viena – Italia, clasificando la orquesta de la siguiente manera:

- Cuerdas: Entre 22 y 30 violines o más divididos en dos secciones, primeros y segundos, de 8 a 12 violas o más, de 8 a 12 violonchelos o más y de 5 a 8 contrabajos o más. Cuando la obra lo requiere también se incluyen el arpa y el piano.
- Viento madera: 1 flautín, 2 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes y 2 fagots. Ocasionalmente también se incluyen 1 clarinete bajo o 1 contrafagot, y en algunas obras saxofones.
- Viento metal: de 2 a 5 trompetas, de 2 a 6 trompas, 2 o 3 trombones tenores y 1 o 2 trombones bajos y una tuba.
- Percusión: varía muchísimo dependiendo de la obra, el instrumento principal son los timbales. Podemos encontrar frecuentemente otros instrumentos como la caja, la marimba, los platillos, el gong o el triángulo entre muchos otros.

Por otro lado, la composición varía según el estilo musical que proviene de los diferentes periodos de la humanidad, es decir conceptos que hacen de la música un contexto amplio y rico al conocimiento de aprender y hacer. Teniendo en cuenta con lo anterior la composición podría clasificarse en

- Música clásica o académica
- Música popular

Cuando se habla de música clásica o académica, hace referencia a varios estilos musicales, cada periodo con una característica principal de acuerdo al compositor y la época en cual fue realizada; en sus inicios se puede decir desde la época medieval hasta hoy que surgió como expresión artística y cultural en el continente europeo, entre los ejemplos se nombran el

Renacentista, Barroco, Romántico, Contemporáneo, Moderno, destacando compositores según su época, Beethoven, Chopin, Mozart, Liszt, Schumann, etc.

En un término general las temáticas elaboradas en el trabajo de composición se remontan a las reglas de las mismas como el contrapunto, la armonía, el ritmo y la orquestación mencionadas anteriormente, haciendo de la composición un trabajo complejo y extenso.

Por otra parte, en la música popular la composición es más sencilla, se desarrolla en un campo más libre, utilizando como sentido la coherencia. En esta parte algunas personas no tienen nada de educación musical, sin embargo, han desarrollado la capacidad de ordenar sonidos y melodías en forma correcta; mientras que, otros compositores han tenido el estudio académico y lo han reflejado en este campo.

Técnicas de Composición

Antes de mencionar las técnicas de composición sustentadas por Herrera en su libro Teoría musical y Armonía moderna Vol. II, es importante definir y entender qué es la técnica en el campo musical. El diccionario Oxford de la música la define como la actividad o conjunto de actividades basados en la aplicación de los métodos y de los conocimientos relativos de diversas ciencias. (Pág. 645) Entendido de otra manera, a las formas de lograr un objetivo musical.

Herrera propone algunas técnicas de composición escritas de la siguiente manera: Técnica de pedal, de Obstinado, de Multitónica, de Estructuras Constantes o Superposición, de Dodecafonismo y Nuevos Conceptos Armónicos. Para la elaboración de este proyecto se tendrá en cuenta las siguientes técnicas como también la modulación y se hará un acercamiento en su definición.

Técnica de Pedal

Un pedal es una nota que se mantiene o se repite a través de una sucesión armónica con la que puede o no mantener alguna relación. El pedal más usual se produce en el bajo, aunque puede estar situado en cualquier otra voz (Enric Herrera , 1990, pág. 115). Esta nota pedal se caracteriza porque usualmente es la tónica, aunque como se menciona anteriormente la nota pedal puede ser cualquiera que corresponda según la escala, según como se quiera dar continuidad o resolver en una frase.

Un pedal tiene tres frases: preparación, clímax, y resolución. Para la primera se debe precisar que una nota produce disonancia según la relación melodía-armonía, y que, en ésta, la progresión de consonancia hacia disonancia es: fundamental, quinta, tercera, séptima, y tensiones. El clímax es el punto en el que la disonancia debe ser máxima y, finalmente, la resolución se realiza sobre una armonía donde el pedal es la fundamental o quinta del acorde. (Enric Herrera , 1990, pág. 115)

Ejemplo:

FIGURA 10: TÉCNICA DE PEDAL

The diagram shows a musical staff in bass clef with a common time signature (C). Four measures are shown, each with a chord label above it: C Maj 7, D-7, Db Maj 7, and C Maj 7. A single note (C) is written in the bass line of each measure, connected by a horizontal line, representing the pedal. Below the staff, a large bracket is divided into three sections: 'preparación' (preparation) under the first two measures, 'clímax' (climax) under the third measure, and 'resolución' (resolution) under the fourth measure.

Técnica de Obstinato

Esta técnica es similar con la anterior, la única diferencia es que lo que se repetirá ya no es una nota pedal sino una frase a través de una sucesión armónica, como voz principal puede encontrarse en el bajo, aunque puede encontrarse en cualquier otra.

La preparación, el clímax y la resolución siguen las mismas pautas de las descritas para el pedal. En ocasiones ambas técnicas se pueden usar simultáneamente e incluso varios obstinatos funcionar al mismo tiempo. Tanto el pedal como el obstinado se pueden encontrar dentro de la misma forma de un tema, aunque su aparición más frecuente es en las introducciones, finales, intermedios y en la presentación de motivos que serán desarrollados posteriormente. (Enric Herrera , 1990, pág. 116)

Ejemplo:

FIGURA 11: TÉCNICA DE OBSTINATO

C Maj 7 D-7 Db Maj 7 C Maj 7

preparación clímax resolución

Técnica de Estructura Constantes o superposición

Se describe como la sucesión estructural de acordes en bloque o como su nombre lo dice, superposición melódica. Este tipo de técnica es casi de las más utilizadas porque permite un crecimiento en cuestión de sonoridad producida por los instrumentos.

Un claro ejemplo es el observado en la obra “Bolero” del compositor Maurice Ravel, que inicia en un solo de flauta y redoblante con una estructura melódica marcada, a continuación, se reitera la misma estructura siendo el protagonista un clarinete mientras la base anterior se mantiene, a continuación, se suma el fagot dándole crecimiento sonoro a la obra, así sucesivamente hasta llegar al clímax de la obra donde todos los instrumentos forman una sola masa sonora llena de sonoridades. (Paredes, 2017, pág. 46)

Nuevos Conceptos armónicos

Aunque algunos de los conceptos anteriormente nombrados no son nuevos dentro de la teoría de la música, si hay un tratamiento en las formas modernas lo que implica que las teorías armónicas y formales como tradicionalmente se las ha conocido, sufran un rompimiento para dar paso nuevas bases que se conjugan con conceptos del jazz, por ejemplo, como también el rompimiento de tonalidades fijas, intercambios modales poco usuales, mixturas modales basadas en los antiguos modos griegos, utilización de acordes híbridos o poliacordes, armonías cuartales, creación de acordes por pentatónica, etc.; que como se mencionó anteriormente, ya se habían usado antes, pero al darle un nuevo tratamiento se consiguen nuevas formas de producir campos armónicos y estilísticos en general. (Paredes, 2017, pág. 47)

Modulación

En el conocimiento personal y teniendo en cuenta la realización de este trabajo de grado es importante nombrar y explicar el concepto de modulación dentro de la composición ya que, es una técnica que frecuentemente se utiliza, en cualquier tipo o formato musical establecido.

La modulación según el diccionario Oxford de la música es entendida como un recurso mediante el cual se abandona una tonalidad para entrar en otra.

En el sistema tonal mayor – menor una tonalidad puede ser mayor o menor con cualquiera de las 12 notas cromáticas como tónica, de manera que es posible formar 24 tonalidades. Conforme a la estructura tonal tradicional una pieza musical comienza y termina en una misma tonalidad, pero en el curso de su desarrollo puede modular a una o más tonalidades diferentes. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008, pág. 968)

De acuerdo a lo anterior se explica la modulación de la siguiente manera:

- a. Modulación Diatónica: la nueva modulación comparte las mismas notas diatónicas de la inicial, lo único que varía son los acordes de acuerdo al nuevo orden tonal.
- b. Modulación Cromática: En esta, se introducen notas ajenas de la tonalidad original, que deberán ser corregidas al regreso tonal inicial
- c. Modulación enarmónica: se produce cuando un intervalo cambia de nombre y de escritura para convertirse en otro acorde moduladorio. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008)

Ejemplos:

FIGURA 12: DICCIONARIO OXFORD PÁG. 968

(A)

La: I II I (VII) Fa VI
 Menor -----> Do Mayor -----> Menor

(B)

Do: I V I (IV) V I
 Fa V I (II)

(C)

Do: I V I II I V I
 Fa#

Técnicas generales de escritura musical

Existen maneras musicales de escribir para un formato, sea este grande o pequeño, coincidiendo el tener en cuenta la técnica adecuada para poder escribir lo que se quiere plasmar en cuestión de musicalidad, para ello existen algunas generalidades, las cuales siempre van a estar presentes en toda forma de escritura, sea desde el punto de vista de la orquestación como tal o desde el lado de la edición; entre ellas encontramos: (Paredes, 2017, pág. 47)

- a. Densidad: Es el resultado que se obtiene a partir de la sonoridad de varias voces que suenan simultáneamente
- b. Peso: Se logra cuando varios instrumentos a la vez doblan una nota
- c. Amplitud: Es la distancia que se produce entre las notas, es decir desde la nota más baja a la nota más alta en un bloque sonoro que se produce en voces simultaneas

- d. Soli: Es un tipo de melodía asignada para cierto tipo de instrumento que hace una interpretación en una densidad mínima
- e. Concertado: es la suma instrumental de algunos instrumentos de viento que interpretan cierta melodía en Soli.
- f. Tutti: Es cuando varios instrumentos tocan una igual melodía que se distribuye en sus diferentes registros.
- g. Unísono u octavas: Es cuando varios instrumentos tocan una melodía igual a la misma altura y las octavas cuando se toca la misma melodía por encima o debajo de una en específica.

Las técnicas que se nombran en las letras a, b, y c hacen referencia a una armonía y las siguientes corresponden a una melodía.

Composición original, adaptación, transcripción y arreglo musical.

Los conceptos mencionados en el libro de Manuel Antonio Rodríguez, son importantes en la elaboración de este recital creativo, teniendo en cuenta que, la mitad de las obras son composiciones propias del autor y las otras que hacen parte del extenso repertorio musical del territorio nacional. Cabe resaltar que estos cuatro conceptos se asocian para concretar un fin y es crear, componer, hacer, etc., algo nuevo, según sus características.

- La composición original como su nombre lo dice es, crear una obra musical utilizando los elementos de la composición, pero con la propiedad e intención del autor.
- La adaptación es el formato nuevo o reducido de una obra a su propuesta original; esto implica organizar estéticamente de acuerdo con las capacidades y condiciones técnicas de la agrupación que se dispone, para poder suplir de la mejor forma las necesidades de la

instrumental con el fin de valorar el nivel de complejidad de la obra, el nivel técnico de los intérpretes, limitaciones y posibilidades que podrían presentarse en el momento del montaje, etc., consiguiendo así una visión general con respecto a la versión final. (SENA, 2022)

- La transcripción se refiere al trabajo de trasladar o transferir de la manera más fiel, la información sonora de alguna obra musical al sistema de notación musical convencional; el proceso de transcribir una pieza musical se basa en la audición, para dar paso a la reconstrucción de la partitura con todos sus elementos gráficos, textuales, simbólicos y sonoros, en lo posible sin modificar la obra original. (Paredes, 2017, pág. 49)
- Arreglo musical: Arreglar una obra musical sugiere conocer a profundidad el material sonoro que se trabaja, es decir, la organología, el género, el estilo musical, las características interpretativas, rítmicas, melódicas, armónicas, formales y estructurales, lo que significa el dominio del lenguaje sonoro, las capacidades instrumentales de los intérpretes, la adaptación de las posibilidades técnicas, tímbricas, expresivas, estilísticas y sonoras de determinadas agrupaciones, las posibilidades de mezcla entre grupos tímbricos, las características de la orquestación en las diversas músicas regionales, entre otras. (SENA, 2022)

Niveles de Dificultad.

Es importante aclarar que los niveles de dificultad son escritos a partir del formato musical para banda, como lo menciona el autor en su propuesta, pero se tiene en cuenta cada uno de estos niveles a partir de la necesidad de querer expresar en un formato reducido (Cuarteto de Clarinetes) el contexto de música colombiana, contemplado en cada melodía, armonía e instrumentación.

La siguiente información es tomada de (Valencia, 2011, pág. 2):

Los grados de dificultad hacen referencia a un conjunto de consideraciones en distintos niveles de estructuración musical que permiten identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de desarrollo bandístico favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación. Estas consideraciones técnicas, o parámetros se clasifican en los siguientes niveles estructurales y variables:

Nivel tímbrico.

- Formato: conformación instrumental de la banda.
- Registro: sonidos disponibles o empleados en un rango determinado.

Nivel ritmo-métrico.

- Características métricas: relaciones en la estructura métrica al nivel del pulso y sus divisiones y en la estructura enfática de compases y otras agrupaciones de elementos.
- Figuración: disposiciones de sonidos y silencios en la estructura métrica.
- Tempo y agógica: velocidad, flujo de los eventos sonoros en el tiempo.

Nivel melódico.

- Interválica: movimiento de los sonidos en una sucesión melódica.
- Relación escala-acorde: relaciones entre los sonidos de la melodía con la estructura armónica de base o acórdica subyacente.
- Extensión: rango de la melodía dado por los extremos de su contorno.

Nivel armónico.

- Sistema: lógica ordenadora de las alturas (tonal, modal, atonal...).

- Acórdica: organizaciones de sonidos a nivel vertical (triadas, acordes de séptima, clúster...).
- Funcionalidad: principios armónicos de organización de los elementos en la forma.
Nivel textural y orquestal.
- Roles: funciones instrumentales en la textura musical.
- Densidad armónica (o lineal): la densidad armónica hace referencia al número de voces o sonidos distintos en un momento determinado; la lineal hace referencia al número de ideas musicales distintas o roles.
- Densidad tímbrica: disposiciones y combinaciones orquestales en la textura.
Nivel técnico-expresivo.
- Dinámicas: grados de intensidad en la producción y propagación del sonido.
- Articulaciones: formas de producción del sonido en los instrumentos, ataques.
- Efectos de emisión y mecanismos: los efectos de emisión hacen referencia a maneras alternativas de producción de sonido (frulato, multifónicos...) y los de mecanismos a desarrollos técnicos de ejecución instrumental (trinos, trémolos...).
- Nivel formal.
- Estructura: disposición de las ideas musicales por segmentos constitutivos (secciones, frases, semifrases).
- Duración: extensión temporal de la obra musical.

Música de Cámara

El concepto actual aceptado por la mayoría consiste en caracterizarla como aquella música, sin contenido extramusical, concebida para un conjunto reducido, menos nueve, en general de instrumentos que posea un carácter intimista, un tejido contrapuntístico, un ejecutante por parte y un contraste entre los elementos. Pero este concepto aplicado explícitamente solo es aplicable a partir del clasicismo. Sin embargo, sería lógico incluir como obras de cámara a las formas vocales, como los madrigales del siglo XVI, los aires o diálogos del XVII y ciertos lieds del XIX. (Merino, 2005, pág. 8)

Con la noción del párrafo anterior es importante resaltar que, los grupos de cámara tienen unas características y cualidades que se plasman en esta práctica instrumental relacionados de la siguiente manera: dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septetos, octetos y nonetos en diversas combinaciones instrumentales según las familias establecidas para los mismos.

De todas las formas camerísticas el cuarteto de cuerdas representa la combinación de cámara de mayor pureza de líneas y de más juego polifónico; por ende, será en los últimos cuartetos de Haydn y Mozart donde convivan y se desarrollan mejores las características propias de la música de cámara (Merino, 2005, págs. 8, 9).

Con lo anterior se traza a continuación un proceso histórico con el fin de explicar la música de cámara a través de la evolución musical en cada uno de los periodos.

Historia y evolución

Música de cámara en la edad Media y el Renacimiento: (Siglo XV)

La música de cámara en la edad media tiene sus inicios en Francia, España e Inglaterra, en donde destaca que la música interpretada era vocal. La música vocal en el siglo XV, Periodo Renacentista, empezó a ser interpretada por instrumentos propios de la época como chirimías, sacabuche, bajón, arpa, laúd, flauta de pico y viola da gamba, lo que generó el advenimiento de la música instrumental, que a su vez se tornó hacia un carácter doméstico, cultivada por aficionados para su propio entretenimiento en las cortes reales, castillos y casas de los nobles. (Merino, 2005, pág. 4)

Música de cámara en el periodo Barroco: (Siglo XVI)

Con la creación de los Collegium Musicum en las universidades alemanas, las academias literarias y artísticas en Italia y los clubes ingleses en Oxford con el patronazgo de príncipes y monarcas, se incrementó la creación y práctica de la música de cámara. (Merino, 2005)

Durante este periodo, el concepto de música de cámara se caracterizaba simplemente por el lugar de práctica y en ciertos casos por su función social, distinguido por la música de iglesia Da Chiesa y la música de teatro y de cámara Da Camera.

En este periodo se destacan instrumentos como la flauta, el oboe, el fagot y el clavecín.

Música de cámara en el periodo Clásico: (Siglo XVII)

Es importante destacar que la música de cámara en este periodo, varía el formato de acuerdo a los anteriores mencionados. En este sobresale el formato de trío y cuarteto, caracterizado por violín, violonchelo y piano, y violín, viola, violonchelo y contrabajo respectivamente.

Muchos de los cuartetos de cuerdas de los principales compositores de la época como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig Van Beethoven, fueron compuestos para un cuarteto del que ellos mismos formaban parte y generalmente se hacían para ser ejecutados como diversión y en privado. (Zamacois, 2003)

Una de las obras destacadas en este periodo fue la obra Septimino para clarinete, trompa, fagot, violín, viola, cello y contrabajo escrita por Beethoven, siendo así uno de los causantes de llevar la música de cámara a salas de conciertos. El desarrollo instrumental de la época opacó en cierta medida el clavecín con la llegada del Pianoforte, siendo uno de los instrumentos importantes dentro del periodo Clásico, ya que la principal característica fue su amplitud sonora, el cual permitió involucrar el piano en los formatos de dúo, trío, cuarteto etc., con instrumentos de cuerdas frotadas y también de vientos.

Música de cámara en el periodo Romántico: (Siglo XVIII)

Francia, Austria y Alemania fueron los centros más importantes en la producción de música de cámara de la mano de compositores como Camille Saint Saëns, Cesar Franck, Antoine Lalo y Gabriel Fauré. Por su parte Inglaterra, a diferencia de Francia, Alemania y Austria, tuvo poco interés por el género hasta finales de siglo, donde comenzó un resurgimiento encabezado por compositores como Charles Hubert Hastings Parry y Charles Villiers Stanford. Durante este

periodo, la música de cámara comenzó a ser parte importante de la agenda cultural de las principales ciudades europeas. (Merino, 2005)

En el periodo Post-romántico que comprende el siglo XIX sigue la importancia de los conciertos de música de cámara, destacando como tal a los compositores Hayden, Mozart y Beethoven cuyas obras recalcan la música instrumental en grupos pequeños de cámara.

Música de cámara en el siglo XX:

A partir de la segunda década del siglo, la forma y lugar que había ocupado la música de cámara durante los siglos anteriores en la sociedad, cambiaron para siempre con la irrupción del modernismo musical, dando fin al período conocido como práctica común y entrando en una nueva era musical de constante búsqueda de lo original. Se rompió permanentemente con la tradición, generando una enorme diversidad de géneros musicales y formatos instrumentales de difícil categorización y definición. (Zamacois, 2003)

Este periodo permite en compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, Arnold Schoenberg buscar alternativas diferentes a la composición tradicional, es decir fuera de lo tonal, encontrando sonoridades diferentes en cada adaptación y composición para música instrumental.

El Clarinete

El clarinete tiene su origen en un instrumento muy antiguo del viejo oriente, su forma era de un palo de caña o mambú, en el cual cortaban la parte superior para dar forma a la boquilla y añadían agujeros para producir diferentes sonidos. En Europa utilizaron la técnica realizada por la cultura del viejo oriente y adaptaron un instrumento nuevo el cual fue llamado Chalumeau, que llegó a ser popular en Francia en los siglos XV y XVI. Constaba de 7 agujeros y una boquilla produciendo solo 8 sonidos graves.

Entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, el chalumeau fue modificado añadiendo una llave extra que permitiera el sonido de armónicos a una doceava por encima de su registro fundamental, dejando a un lado el chalomeau y dando paso al clarín. El principal antecesor a ese nuevo cambio fue el alemán Johann Christopher Denner, fabricante de instrumentos que junto con otros iban añadiendo llaves hasta acabar de rellenar el hueco entre los dos registros. Se fabricó un instrumento por primera vez con una extensión cromática completa de más de dos octavas y medio en el año 1791.

El clarinete fue acogido rápidamente por las orquestas y su sonido se iba amoldando con la textura de los demás vientos de la orquesta, un ejemplo claro fue Mozart ya que, le encantaba el sonido del clarinete que él consideraba como lo más cercano a la voz humana debido a que su evolución podía cumplir con los tres registros, el registro grave también llamado chalomeau, el segundo llamado medio o clarín y el tercer registro el agudo, en donde escribió numerosas piezas para el instrumento, ya en los tiempos de Beethoven el instrumento realizaba un papel imprescindible en cualquier orquesta.

La familia del clarinete se caracteriza por la cantidad de integrantes que, desde la aparición del instrumento, han probado diferentes afinaciones, tamaños y formas, enriqueciendo los grupos musicales de los que ha hecho parte, entre ellos se puede encontrar: Clarinete Soprano afinado en Sib y en La, Clarinete Requinto, Clarinete Bajo.

Para el formato establecido en este recital creativo se dará una breve explicación del Clarinete Bajo, como instrumento acompañante del cuarteto de clarinetes. El clarinete bajo está afinado en Sib y emite sonidos una octava por debajo del soprano. Su origen se remonta al siglo XVII, pero la versión moderna se da en los años treinta del siglo XIX por Adolphe Sax. Su forma recuerda a la de un saxofón tenor con la diferencia de que el cuerpo es cilíndrico y su material es de madera. A partir de ahí el clarinete bajo empieza a tomar importancia en agrupaciones orquestales.

El recorrido del clarinete en su proceso de conquista por Colombia se dice que coincide con la llegada de las bandas militares a América que venían de Italia. Pero se establece con exactitud que desde finales del siglo XIX se empezó a gestar una generación sólida de clarinetistas en nuestro país.

ILUSTRACIÓN 1: CHALOMEAU, CLARINETE SOPRANO EN SIB, CL. BAJO EN SIB

De: <https://n9.cl/84psv>



El clarinete en la música de Cámara

Tras su evolución, el clarinete se ha ido incorporando en la música de acuerdo a las necesidades de las composiciones según la época. Como antecedente a la música de cámara, el clarinete aparece en la orquesta dirigida por Stamitz, siendo éste en algunos casos, instrumento sustituto, extras o parte del formato mencionado; hasta 1988 se establece el modelo de clarinete que se utiliza hoy en día.

En el periodo Barroco, Clásico, Romántico y siglo XX, caracterizan la importancia del clarinete en los grupos orquestales como de cámara de la siguiente manera:

- En el Barroco la música en general tenía un contexto dramático, algunos instrumentos no cubrían dicha necesidad por parte de los compositores, lo que hizo modificar los ya existentes o crear otros nuevos.

A partir de las innovaciones de J. C Denner y sus hijos, los compositores de la época empezaron a incluir el clarinete de dos llaves en sus composiciones, especialmente en cantatas, óperas y oratorios. La primera música impresa para clarinete fueron los dúos anónimos en do mayor publicados por Estienne Roger en Amsterdam entre 1712 y 1715, en los que también se utilizó el chalumeau. Hay varios ejemplos de compositores que comenzaron a utilizar el clarinete en sus obras, como Telemann o Vivaldi. Telemann utilizó el clarinete en una serenata y en cuatro cantatas y Vivaldi en tres conciertos grosos y en su oratorio Juditha Triumphans RV 644 donde exploró el nuevo registro del instrumento. El primer uso del clarinete en Inglaterra está atribuido a Haendel en su Obertura HWV 424 para dos clarinetes y trompa en re. Este compositor también incluyó partes de clarinete en su ópera Tamerlano. (Moreno, SF, pág. 26)

- En el Clasicismo nace la orquesta sinfónica dirigida por Stamitz. En este periodo, los clarinetes gracias a su modificación pueden alcanzar el registro grave de su antecesor, que poco a poco van desplazando gracias a su mayor calidad en el sonido; aun así, eran vistos como sustitutos o instrumentos extras.

Ese clarinete era el clarinete de cinco llaves y, pese a que no estaba en un lugar privilegiado de la orquesta, los compositores se fijaron en él y empezaron a incluirlos con mayor frecuencia en sus trabajos orquestales. Uno de esos compositores fue Johann Stamitz, que llegó a escribir un concierto para clarinete y orquesta. W. A. Mozart también quedó encantado que este novedoso instrumento e hizo varias obras para él, entre ellas el concierto para clarinete en la K622, una de las más importantes del repertorio de clarinete. (Moreno, SF, pág. 27)

- En el Romanticismo, es importante destacar que el clarinete fue teniendo ciertas modificaciones que involucraba más llaves para los semitonos, esto gracias a las exigencias de músicos profesionales de la época; también se destacan compositores como Saint-Saëns, Weber, Brahms y Schuman, que involucraron los duetos de piano y clarinete. Beethoven sustituye en algunos tríos el violín por el clarinete, Schumann escribe Cuatro cuentos de hadas que involucra el clarinete, viola y piano, al igual que Mozart y Brahms para un formato de trio.
- En el siglo XX las expresiones musicales pretenden un cambio al término de innovar lo que anteriormente se escuchaba y se interpretaba.

Nacerán incluso nuevos tipos de notación para recoger las obras escritas para los nuevos instrumentos. La tonalidad se abandona y el ritmo adquiere gran protagonismo. El objetivo del compositor es, en muchos casos, llamar la atención del oyente, por lo que aparecerán piezas extrañas, comparadas con las anteriores. Para poder interpretar estas obras habrá casos (sobre todo en la segunda mitad del siglo XX) en los que el autor hará anotaciones en la partitura. Esta partitura puede aparecer escrita en los nuevos sistemas de notación ya mencionados. Además, en esta época influirán los grandes avances tecnológicos en informáticos. Respecto al clarinete, no encontraremos demasiados estilos famosos en los que el clarinete tenga un papel importante. Uno que sí tuvo mucho éxito fue el Jazz. (Moreno, SF, pág. 29)

El clarinete en la música colombiana:

Como resultado de todo este proceso evolutivo a lo largo de las décadas, el clarinete se volvió un instrumento muy popular que se expandió por toda Europa y posteriormente a continentes como América. No hay una fecha exacta de la llegada del clarinete al continente americano; una hipótesis es que la incursión del clarinete en el nuevo mundo fue producto del encuentro entre pueblos y culturas. El clarinete ha demostrado que se puede adaptar a cualquier contexto y su cabida no solo se remonta a la música académica sino también a la música de tradición popular. (Gutierrez, 2015, pág. 56)

Con lo anterior se destaca que el clarinete gracias al encuentro entre pueblos y cultura reemplaza algunos instrumentos como las gaitas y las chirimías ya que, su sonoridad es similar a los instrumentos autóctonos mencionados y se asemeja a la lengüeta de caña que este tiene, es por ello que el clarinete es acogido como instrumento folclórico en las costas colombianas.

En la primera mitad del siglo XX se postula el clarinete como eje principal gracias a compositores e intérpretes como Lucho Bermúdez y Pacho Galán los cuales poseían un gran apoyo por parte de las emisoras radiales generando una gran cantidad de obras de los diferentes géneros de Colombia, tales como: la cumbia, el porro, el bambuco, el pasillo, entre otros. Hoy, el clarinete está presente en la música del Atlántico, el Pacífico, la Región Andina y empieza a sonar en la música llanera. (Muñeton, 2021, pág. 37)

Todo este proceso permite que el clarinete se experimente en varios formatos musicales, desde dúos, hasta grupos orquestales, en donde el instrumento se involucra con la interpretación en diferentes ritmos, según la región del país.

Música Colombiana

Historia

Cuando se habla de Música Colombiana es necesario retornar hacia el pasado, hacia el origen de toda una cultura colonizada con nuevas costumbres, tradiciones e ideologías, como fue la española, la africana y la aborígen americana.

Al venir la fusión de razas los elementos de arte se fundieron también: “las tres razas progenitoras se acoplaron en estas incautas tierras para alumbrar el nuevo ritmo”. Los indígenas aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos, los esclavos del África sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas, el sentido frenético del ritmo; los españoles en cuya sangre bullía la mezcla de las tres levaduras, trajó consigo la chispeante alegría de la música hispana... La adaptación de este trinomio etnicoartístico plasmó lo que llamamos música popular de Colombia. (Escobar, 1980, pág. 213)

Durante el inicio de la colonización se dice que hubo poca relevancia con respecto a la música, ya que fueron muy pocos los instrumentos que trajeron durante su conquista, aunque se dio un importante acercamiento musical de origen religioso, con la necesidad de incentivar el culto, en donde se destaca como personaje importante al padre José Dadey.

El padre José Dadey, fue misionero Jesuita nacido en el año de 1576 en Mondovi (Italia) y fallecido en Santafé de Bogotá (Colombia) en el año de 1660. En su afán de que los naturales aprendieran la técnica del arte musical, hizo traer de España varios instrumentos, como violines y flautas... Puso los instrumentos en manos de los indios de mejores aptitudes. (Escobar, 1980, pág. 19)

Con la llegada de los violines y las flautas y los instrumentos nativos cuya elaboración era realizada con piel de animales como cajas, atabales y tambores, instrumentos autófonos como maracas, cinchas y sonajeros e instrumentos aerófonos como ocarinas, trompetas de caracol y flautas de madera o

de hueso humano, acompañaban sus melodías, algunas tristes, melancólicas y alegres cuyo ritmo era sin un compás determinado.

Para el siglo VXI los españoles que llegaron a la colonización aportaron a la música tradicional colombiana, trayendo instrumentos de cuerdas como: arpas, guitarras, vihuelas laudes, órganos y salterios, todos con un sonido flamenco, característico de España, en donde la música religiosa era la más relevante de ese entonces inclusive hasta en el siglo XVII, en donde la música también empieza hacer parte de otros eventos de la sociedad.

Otra influencia como, la influencia europea se hizo notoria a mediados del siglo XVII conocida como la *época del minué*, que se refiere a la influencia francesa en las costumbres de los criollos y aristocracia colonial colombiana, en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Cauca. Músicos y compositores populares realizan adaptaciones a la música europea dándole un aire más popular, cotidiano yailable. Civiles, criollos, campesinos, indígenas y negros aprenden a tocar y a fabricar los instrumentos musicales traídos desde Europa, y cada uno de ellos adaptaron estas costumbres a sus propias tradiciones musicales dándoles un nuevo aire, que ya después del siglo XVIII estas melodías estaban acompañadas por coplas con aire criollo nacional ritmos tales como el torbellino, la jota, contradanza, la manta, paspié y el emblemático bambuco. (Mora, 2016, pág. 26) La música ya no solo era religiosa, existen unas minorías en la música de estilo profano o popular del entonces, que dan paso a géneros musicales interpretados por indios y negros colonizados. Las crónicas dan cuenta de que en el ambiente festivo de la Colonia se escuchaban el minué, la zarabanda, el fandango, el punto, el galope, el torbellino y la jota. (Silva, 205, pág. 16)

El primer compositor en la historia de la música del país es Don Juan de Herrera y Chumacero, conocido por ser maestro de Capilla de la Catedral de Santafé de Bogotá, hasta su muerte en 1738. Nació en Santa Fe de Bogotá en el año de 1665 - ibidem el 18 de marzo de 1738, fue un compositor de música religiosa de la Nueva Granada, se dice que fue profesor de música en el convento de Santa Inés, también

en la capital colombiana. Realizó un total de 38 composiciones que se conservan en los archivos de la Catedral de Bogotá, 28 de ellas están escritas en latín y sólo 10 en español.

En el año de 1821 en adelante la Música Colombiana empieza a tomar fuerza y ser más importante cada día, entre los años de 1837 y 1980 aparecen los primeros compositores de música popular, pero se dice que este tipo de composiciones populares eran consideradas un poco vulgar, esto permitió que, este tipo de música se ocultara y quedara para las clases bajas.

(...) Entre los principales centros de enseñanza se recuerda la Academia Nacional de Música fundada en 1822 por Jorge W. Price. Enrique Price fundó la Sociedad Filarmónica de Bogotá en el año de 1847, como precursores de la música tipo folklórica se destacaron Ponce de León, Diego Fallon y Manuel Parraga. El momento estelar de la música colombiana del siglo XIX y el que suscitó la feliz conjugación de lo popular y lo académico corresponde a la composición del Himno Nacional en el año 1887. (Silva, 205, págs. 16, 17)

En los años 1830 a 1890 aparecen los primeros compositores de la música popular, sus letras pertenecían a literarios y poetas de la época. Entre 1850 y 1930 se puede afirmar que es la época de mayor importancia para Colombia porque surgen los compositores populares de la canción, entre las figuras más destacadas se encuentra la de Pedro Morales Pino quien llevó por primera vez a la notación musical en el pentagrama los ritmos de la canción épica, marcando una estructura precisa y definida a algunos ritmos tradicionales que hasta hoy en día no se han cambiado. Dando así también inició sus viajes en 1899 para dar a conocer la Música Colombiana por casi toda América. A Pedro Morales Pino se lo conoce como “El padre de la canción colombiana”, Nace en Cartago, Valle del Cauca el 22 de febrero de 1863 y muere en Bogotá el 4 de marzo de 1926, fue compositor y músico colombiano.

De todo este aporte de ideas, costumbres, tradiciones y saberes, es importante resaltar que toda la evolución musical colombiana tiene el valor característico de varias culturas, permitiendo enriquecer su folclor en varios ritmos tradicionales, según las regiones musicales de Colombia.

Regiones musicales de Colombia.

En cada una de las regiones el asentamiento en el tiempo de la colonización produce cambios en las costumbres de los indígenas tanto en nivel político, económico, social y cultural, dando como resultado nuevas formas de expresión que marcan diferencias en cada una de las regiones musicales colombianas.

El Plan Nacional de Música para la Convivencia, inspirado en el valor de la música para construir nación, busca aportar a la valoración y promoción de la diversidad cultural expresada en la música, mediante el fomento a las prácticas colectivas de las orquestas infantiles y juveniles, las bandas de viento, los coros y las agrupaciones de músicas tradicionales que vibran al son de la tierra. Cada una de estas prácticas posibilita el diálogo y la interacción entre las culturas, engrandece nuestro patrimonio cultural, expresa nuestras identidades, interpreta nuestras aspiraciones más profundas, promueve el pluralismo, contribuye a la convivencia y llena de alegría nuestro paso por el mundo. (Ministerio de cultura, 2012)

En tal sentido, las regiones musicales de Colombia son divididas de la siguiente manera, teniendo en cuenta los lugares que representa y los instrumentos característicos de cada uno:

1. La Música en el Mar de los Siete Colores.

Músicas Isleñas: Se presenta una gran variedad de formas musicales que son interpretadas por la mayoría de la población, en donde estas formas o estilos se han convertido en identidad musical de las Islas, fusionando también lenguas o idiomas como el inglés, el creole y el español. Es importante resaltar los cantos religiosos los cuales conservan la tradición musical que refleja el sentir de la comunidad.

2. Recorriendo la Tierra.

Músicas Vallenatas: En estas regiones es importante resaltar el nacimiento de los acordeoneros, quienes se movilizaban de pueblo en pueblo para contar noticias o relatos cotidianos, esta forma particular de hacer música la asemejan con una tradición europea, en donde los músicos recorrían las calles a pie

para transmitir las decisiones de los reyes. El acordeón sustituyó instrumentos como las gaitas y las flautas de millo, constituyéndose como insignia de estas músicas vallenatas.

3. Del Indio las Flautas, del Negro el Tambor.

Músicas de Pitos y Tambores: Los indígenas entraron en un proceso de mestizaje permitiendo difundir sus tradiciones con los negros y blancos. Se empezaron a difundir instrumentos como gaitas, flautas y tambores, tiempo más tarde durante el siglo XIX instrumentos de percusión como los platillos, instrumentos de vientos como el bombardino, las trompetas y los clarinetes, en donde ahora representan un fuerte movimiento de bandas pelayeras en las sabanas. Aunque en su momento la música era instrumental, el canto no demoró en vincularse a este estilo de música.

4. Un Solo Mar, Dos Maneras de Hacer Música

Músicas del Pacífico: La zona del Pacífico se divide en Pacífico Norte y Sur. El Norte se representa musicalmente con la Chirimía, herencia de las bandas militares tradicionales que llegaron con los españoles y el Sur con la marimba y un instrumento fabricado con láminas de madera de chonta y resonadores de bambú.

5. Voces y Baile: Color a la Montaña.

Músicas Andinas Centro: La cuestión musical dentro de estilo se caracterizan por ser expresiones que han quedado marcadas en el territorio desde el periodo de colonización, por eso sus instrumentos en las diferentes regiones son de origen indígena y campesino, en donde la música representa situaciones de la vida cotidiana.

6. Una Cordillera que se Moviliza con la Música

Músicas Andinas Sur: En este estilo musical es importante resaltar la forma graciosa y mordaz que tienen los habitantes para contar o expresar situaciones de la vida. Los instrumentos de cuerda en fusión con la percusión dan la sensación de construir sonidos para dialogar con un paisaje de cordilleras anudadas, por donde los Andes entran a Colombia y se despliegan perfilando rostros y territorios, dando una sensación de expresividad en todo el sentido de la palabra, no solo musicalmente sino en la expresión mediante el cuerpo.

7. El Arpa y la Vida a la Intemperie.

Músicas Llaneras: Este tipo de música se caracteriza por el rito forjado por el hombre mediante el joropo con el fin de venerar a un santo. Hay baile, música de arpa y maracas, comida y sobre todo la unión familiar. El músico llanero en la parte vocal no solo canta, sino que también se expresa mediante declamaciones, corridos y poemas.

8. La Identidad nace de la Diferencia.

Músicas De Frontera: Las músicas tradicionales de frontera del territorio colombiano se alimentan de la variedad lingüística y racial de otros países. Su riqueza y supervivencia dependen de las idas y vueltas por fronteras en las que los límites territoriales se entrecruzan con la música. (Ministerio de cultura, 2012)

Mediante el siguiente cuadro se describe los géneros musicales, las regiones y los instrumentos.

TABLA 9: REGIONES, RITMOS, INSTRUMENTOS

NOMBRE	REGIONES	GÉNEROS PRINCIPALES	INSTRUMENTOS
MÚSICAS ISLEÑAS	San Andrés y Providencia. Santa Catalina.	Calypso Shottish Mento Reggae Foxtrot Waltz Mazurca Polca Pasillo Soca y Suck	Carraca o mandíbula Mandolina Tináfono o tinajo Guitarra Violín Acordeón
MÚSICAS VALLENATAS	Península de la Guajira. Vertiente Oriental de la Sierra Nevada de Santa Marta. Valledupar.	Son Paseo Puya Merengue	Acordeón Caja vallenata Guacharaca Guitarra Bajo eléctrico

MÚSICAS DE PITOS Y TAMBORES	Región Norte de Colombia	Cumbia Bullerengue Mapalé Gaita Puya Chandé Chalupa Guacherna Porro Fandango	Gaitas Pitos Arco musical Caña'emillo Guacharaca Guache Tablitas Bombos Redoblantes Platillos Campanas Tambor alegre Tambora Llamador		
		NORTE	SUR	NORTE	SUR
MÚSICAS DEL PACÍFICO	Chocó Cauca Valle del Cauca Nariño	Cantos de boga Gualí Chigualo Tamborito Mazurca Contradanza Jota Abozao Aguabajo Pasillo Bambazú Porro chocoano	Currulao Juga Patacoré Bambuco viejo Pango Caderona Berejú Velorio de santo Novenario Chigualo	Flauta transversa Clarinete Bombardi no Acordeón Tambora Redoblante Platillos	Marimba Guasá Cununo (hembra y macho) Bombo (hembra y macho)
MÚSICAS ANDINAS CENTRO	Cundinamarca Boyacá Santander Eje Cafetero Antioquia	Pasillo Torbellino Bambuco Guabina Rumba criolla Sanjuanero Bambuco caucano Danza	Quiribillo Esterilla Chucho Tambora Flautas de caña Riolina o dulzaina Guitarra Tiple Requinto Bandola andina		

MÚSICAS ANDINAS SUR	Huila	Rajaleña	Carraca	Chucho
	Tolima	Bambuco	Esterilla	Redoblante
	Cauca	Bambuco fiestero	Quiribillo	Triángulo
	Nariño	Caña	Marrana	Bombo
	Putumayo	Guabina	Maracas	Mates
	Valles	Rumba criolla	Tambora	Flautas
	interandinos del	Danza	Guache	traversas
	Magdalena y	Bambuco viejo	Guitarra	Zampoña
	del Patía	Sanjuanero	Bandola	Quena
		Son sureño	andina	Tiple
	Pasillo	Requinto	Charango	
	Huayno	Carángano		
MÚSICAS LLANERAS	Llanos	Carnaval	Arpa	
	Orientales	San Rafael	Bandola llanera	
		Quirpa	Bandolín	
		Periquera	Guitarro	
		Chipola	Cuatro	
		Pajarillo	Maracas	
		Zumba que zumba	Bajo eléctrico	
		Gaván	Sirrampla	
		Guacharaca	Furruco	
		Galerón		
	Perro de agua			
MÚSICAS DE FRONTERA	Puerto Manaos	Samba		
	Leticia	Marcha		
	Norte de	Baiões		
	Santander	Forró		
	Llanos	Dobrado		
	Orientales	Xote (chotises)		
	Guajira	Batuque		
	Tapón de	Vals criollo		
	Darién	Mixtiana		
	Puerto	Marinera		
	Leguízamo	Hwayno		
	Mitú	Bambuco		
	Inírida	Pasillo		
		Joropo		
	lambada			
	Carimbó			
	Porro			
	Porrosamba			

(Ministerio de cultura, 2012)

Entre los ritmos mencionados en el cuadro anterior, se trabajará con el ritmo del bambuco, cumbia, porro y pasillo, ritmos característicos e importantes del folclore colombiano.

Bambuco

El Bambuco es uno de los tantos ritmos que representa el aire musical y dancístico del folclore colombiano. Sus orígenes culturales provienen del ritmo y la danza colombiana de raíces indígenas de la época de la Conquista y la Colonia en la Región Andina de Colombia. Los instrumentos más comunes son la flauta, las maracas, chuchos. Tambora. Tiple, guitarra, requinto, lira, bandola. (Casanova, 2012, pág. 37) El ritmo en la gramática musical se escribe en un compás binario con subdivisión ternaria representado en 6/8.

En el libro “Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero” del autor Alfonso Espriella, narra una primera investigación sobre el origen del Bambuco de Jorge Añez Avendaño titulado “Canciones y recuerdos”. Aquí describe que, los indígenas de las regiones de Boyacá, Cundinamarca, Norte de Santander, Santander, Huila y Tolima, escucharon e interpretaron las melodías de los españoles, dando como inicio al origen en este estilo musical.

Otra investigación del compositor Jorge Villamil Cordovez, en donde habla del origen del bambuco dice que, Don Juan de Borja tuvo el interés de someter a los indios Pijaos, de origen caribe, asentados en lo que son actualmente los territorios de Tolima, Quindío y norte del Valle del Cauca, quienes tenían constantes enfrentamientos con sus vecinos los Paeces y Panches, se ordena el aniquilamiento de la tribu de los Pijaos con ayuda de los indios Coyaimas y Natagaimas, obviamente esta accione estuvo liderada por Juan de Borda, el capitán Diego Ospina y Medinilla “el rey Choco”, Ospina es nombrado Gobernador de las provincias de Neiva y Mariquita y le fue concebida la encomienda de “De Bambuca” ubicada en el noroeste del departamento del Huila. (Mora, 2016, pág. 32) El nombre de Bambuca, refuerza el origen del

bambuco ya que en donde más popular se ha hecho es en los asentamientos de las gentes de bambucas.

El ritmo del Bambuco en sí, se caracteriza por los aires campesinos instrumentales y vocales de la región, tiene un tinte descriptivo-expresivo, romántico, alegre, nostálgico en donde expresa todo lo que su gente representa. Su origen proviene de la región andina de Colombia, con aires musicales de los indígenas precolombinos durante la conquista.

El instrumento que más representa al bambuco es el Tiple, cuyo antecesor a este era una guitarra española de cuatro cuerdas que acompañaban las melodías interpretadas, sus cuerdas en inicio eran de tripas, que posteriormente se cambiarían por cuerdas de acero, la caja de la guitarra se la redujo en tamaño, se agregaron más cuerdas y se convirtió en lo que hoy conocemos como Tiple. El Festival Folclórico más grande que destaca al Bambuco es el Reinado Nacional del Bambuco y Muestra Internacional del Folclor, es una de las fiestas más importantes del sur de Colombia, específicamente del departamento del Huila – Neiva y se realizan en honor a los santos San Juan y San Pedro.

Cumbia

La cumbia es un ritmo musical y baile folclórico tradicional de origen colombiano, se caracteriza por la unión de las tres raíces culturales en la época de la colonización y se da en la desembocadura del río Magdalena en la costa caribe colombiana, en las regiones del Banco, Magdalena y Barranquilla. La cumbia gramaticalmente se escribe en un compás de 2/4 o 4/4, pero su lectura se lee a mitad del tiempo establecido, es decir en un compás partido.

El investigador Guillermo Abadía Morales en su "Compendio del folclor colombiano", volumen 3, #7, publicado en 1962, afirma que "ello explica el origen en la conjugación zamba

del aire musical por la fusión de la melancólica flauta indígena gaita o caña de millo, es decir, Tolo o Kuisí, de las etnias Cunas y Koguis, respectivamente, y la alegre e impetuosa resonancia del tambor africano. El ayuntamiento etnográfico ha quedado simbolizado en los distintos papeles que corresponden en el baile y aire musical de la cumbia. (Cumbia, S.F)

En el año 1930, el musicólogo Narciso Garay asumió que la palabra cumbia comparte la misma raíz lingüística del vocablo cumbé, que es un baile de origen africano registrado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua que significa "Baile de Negros". La Cumbia también se caracteriza por ser instrumental y vocal; cuando es interpretada de manera instrumental se lo hace en formato tradicional por instrumentos como la gaita macho, la gaita hembra, la gaita corta (machihembra), la caña de millo, el guache, el maracón, las maracas, el tambor llamador, el tambor alegre y tambora o bombo y también puede acompañarse con instrumentos modernos como el sintetizador, el piano, clarinete, entre otros y algunos instrumentos típicos del caribe.

Por su parte la cumbia cantada se caracteriza por el bullerengue, mapalé, los porros y la saloma, en donde permite la unión en lo que se conoce como la Cumbia Vallenata, incluyendo instrumentos como lo requerido para la cumbia clásica y moderna, y la implementación del acordeón como instrumento protagonista, en algunas ocasiones también puede ser instrumental. Desde los años 60's surgen agrupaciones y cantantes como Los Corraleros de Majagual, Gaiteros de San Jacinto, Andrés Landeros, Policarpo Calle, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, entre muchos otros.

La región en donde se dice que originó todo este estilo musical fue en el municipio del Banco, región del departamento del Magdalena. Cada año aloja una festividad, que por su significado cultural y folclórico es una de las más importantes del Caribe colombiano, llamado

El festival Nacional de la Cumbia, celebrado en el mes de agosto. Tiene como propósitos salvaguardar y promover los ritmos folclóricos en especial de la Cumbia, estimulando su conservación a través de las generaciones.

El compositor nacido en el municipio del Banco, don José Benito Barros Palomino, fue el precursor de este festival, quien tratando de crear una manera de preservar las costumbres autóctonas y folclóricas de la región decide gestionar y crear un evento que permita realizar dicho objetivo, pero solo hasta el año 1970 pudo verse cumplido el objetivo del Maestro Barros, que con la ayuda de otras personalidades como: Nicanor Pérez Cogollo, Álvaro Morales, Elías Lito Fraija, Emiliano Torres Torres, entre otros lograron la realización del primer Festival Nacional.

Porro

El porro es un ritmo musical originario de la Región Caribe colombiana, según historiadores y folcloristas de la cultura costeña, tradicionalmente en los departamentos de Córdoba, Bolívar, y Sucre en las estribaciones del río Sinú. Se caracteriza por ser un ritmo alegre y fiestero, propicio para el baile en parejas. Se interpreta en compás de 2/2 conocido también como compás partido. Como instrumentos principales se encuentra el redoblante, el bombo, el platillo y el clarinete, en algunos casos teniendo en cuenta la región otros instrumentos como la trompeta.

En el año 1977 se conmemoró la primera versión del festival del porro, antes llamado “Festival del Porro Pelayero” con el fin de celebrar el bicentenario de la fundación del Municipio. Este festival cada año reúne a todas las representaciones de la música tradicional que, comprende las sabanas del río Sinú, en un evento que reafirma la riqueza del folclor del caribe colombiano.

El inicio de este festival comienza con una alborada en donde las bandas que participan interpretan uno de los porros más representativos de este género, considerado el himno de estas fiestas, María Varilla, el compositor el Maestro Alejandro Ramírez Ayazo. Durante esta festividad tienen como costumbre el homenaje que le hacen a los músicos fallecidos, en donde todas las bandas al son del porro llegan al cementerio y colocan flores en las tumbas de los músicos ya fallecidos.

Históricamente, según W. Fortich, en su teoría sostiene que el porro nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego es enriquecido por la rítmica africana y evoluciona al ser asimilado por las bandas de viento de carácter militar, que introdujeron los instrumentos de metal-viento europeos trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba que hoy se utilizan. Aunque la teoría de Guillermo Valencia Salgado, dice que su principal fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del “baile cantado”. (Hernández, S.F, pág. 25) El ritmo del porro puede tener dos características en su interpretación conocidos como porro palitiao o pelayero y el porro tapao o sabanero.

El porro Palitiao o pelayero es nativo de las tierras del Sinú, principalmente de San Pelayo; y se caracteriza musicalmente por estar dividido en cuatro partes o secciones: La introducción (danza de entrada), el porro (diálogo instrumental entre las trompetas, clarinetes y bombardinos), la “bozá” o amarre del porro (predomina el clarinete y suele suspenderse la percusión del bombo e iniciarse el golpeteo del palo sobre la tablilla, el “palitiao”) y la danza final. Las danzas, de cortos compases, dan inicio y fin a la obra como en una especie de anuncio que da entrada y salida al porro propiamente y a sus dos partes principales. El porro tapao o

sabanero no tiene la parte bozá y es originario de las sabanas de los departamentos de Bolívar, Córdoba y Sucre.

Pasillo

El ritmo del pasillo es un género musical que comparte varios países, entre ellos Colombia, Ecuador, Venezuela en donde tienen su origen en la primera década del siglo XIX como una adaptación del vals europeo.

Históricamente, hacia los años 1800 tomaron gran importancia ritmos como la contradanza, la valenciana y el paspié que eran populares en los bailes de salón, estos ritmos tuvieron su mayor auge durante las dos primeras décadas del siglo XIX, con gran importancia en la vida social de la época y formando parte de las celebraciones populares, militares y religiosas. (Francy Montalvo, 2009)

Posterior a este auge aparece entonces el vals colombiano y con él grandes compositores de este ritmo como Julio Quevedo; así, el vals colombiano se derivó de la contradanza, de los vales europeos que se escuchaban en aquella época y de los famosos vales de Jhoan Strauss que a su vez hicieron parte importante de la vida musical y social de aquel tiempo (Ana Elizabeth Jiménez Gil, 2017, pág. 14).

El pasillo es un ritmo que se representa de manera instrumental y también vocal, lo que permitió que el vals tomara aire de pasillo. Cuando es instrumental, se caracteriza por ser acelerado y se lo conoce como pasillo fiestero donde se destaca por ser la música de las fiestas populares, bailes, retretas y corridas de toros; mientras el pasillo vocal es un poco lento donde describe el canto de los enamorados, recuerdos, duelos, es decir el canto típico de las serenatas. El pasillo es un ritmo que se encuentra en casi todas las regiones de Colombia, destacando

autenticidad folclórica en cada una de ellas. El pasillo gramaticalmente se escribe en un compás de $\frac{3}{4}$, en algunos casos se lo lee a tres negras por pulso.

Para finales del siglo XIX el pasillo se consolida estructuralmente gracias a los aportes de Morales Pino, conocido como el padre de la música Andina Colombiana en donde aportó que el pasillo debe tener una estructura de tres secciones, el tiple, la bandola y la guitarra debía ser el formato base del pasillo y que, la bandola sea el instrumento principal de este ritmo musical.

Según Ocampo (2002) el pasillo se convirtió en el ritmo de moda de los compositores colombianos durante el periodo de transición del siglo XIX al XX; era el más solicitado por los jóvenes y el más escuchado en las tertulias santafereñas a estilo de “Rondinela”, “La Gata Golosa”, “Patasdilo” y otras. (Ana Elizabeth Jiménez Gil, 2017, pág. 15).

Todos los años en mes de agosto el municipio de Aguadas en el departamento de Caldas se viste de música y fiesta con el fin de celebrar el Festival Nacional del pasillo colombiano en honor a los hermanos Hernández grandes impulsores del pasillo colombiano en el mundo.

Compositores de música colombiana:

Desde los inicios del folclor colombiano han existido grandes compositores de este género, cada uno ha aportado no solo musicalmente sino, en toda una cultura con sus composiciones. La lista es extensa por eso solo se nombrará algunos compositores:

TABLA 10: COMPOSITORES COLOMBIANOS

COMPOSITORES	FECHA Y LUGAR DE NACIMIENTO	FECHA Y LUGAR DE FALLECIMIENTO
José Barros	Municipio del Banco el 21 de marzo de 1915	Santa Marta el 12 de mayo de 2007
Lucho Bermúdez	Carmen de Bolívar, 25 de abril de 1912	Bogotá, 23 de abril de 1994

Arnulfo Briceño	Arboledas, Norte de Santander, 26 de junio de 1938	Tame, Arauca, 11 de junio de 1989
Alejo Durán	El Paso, Magdalena Grande, 9 de febrero de 1919	Montería, Córdoba, 15 de noviembre de 1989
Esthercita Forero	Barranquilla, 10 de diciembre de 1919	Barranquilla, 3 de junio de 2011
Jorge Veloza	Ráquira, Colombia, 6 de octubre de 1949	–
José A. Morales	Ciudad del Socorro, Santander, 19 de marzo de 1913	Bogotá, 22 de septiembre de 1978
Totó la Momposina	Bolívar, 1 de agosto de 1940	–
Cholo Valderrama	Sogamoso, 23 de agosto de 1951	–
Petrona Martínez	Bolívar, 27 de enero de 1939	–
Lisandro Meza	Los Palmitos, Sucre, 26 de septiembre de 1939	–
Rafael Escalona	Platillal, Cesar, 26 de mayo de 1927	Bogotá, 13 de mayo de 2009
José Revelo	Ipiales, Nariño, 1958	Medellín, 9 de noviembre de 2020
Tomás Burbano	Nariño, Colombia, 30 de abril de 1919	Medellín, Colombia, 9 de abril de 2001
Miguel Bocanegra	Bogotá, 1892	Nueva York 1957 – 1960
León Cardona	Yolombó, Antioquia 10 de agosto de 1927	–
Adolfo Mejía Navarro	Sincé, Sucre, 1905	Cartagena 1973
Luis Enrique Nieto Sánchez	Pasto, 1898	Pasto, 1968

De los anteriores compositores y teniendo en cuenta el instrumento del clarinete, se resalta a continuación la labor del compositor e intérprete Lucho Bermúdez.

Lucho Bermúdez

Nace en Carmen de Bolívar el 25 de enero de 1912 en la ciudad de Bogotá y muere el 23 de abril de 1994, gran músico compositor, arreglista, director e intérprete colombiano, considerado uno de los músicos más grandes del folclor del siglo XX.

Su principal aporte se establece en haber adaptado ritmos tradicionales colombianos como la Cumbia y el Porro, en arreglos modernos que se convertirían en símbolos de identidad nacional desde la década de los treinta, pues innovó y experimentó con la adaptación de ritmos locales al lenguaje musical contemporáneo de la época, teniendo un gran impacto tanto en el entorno nacional como países de toda América latina, es por eso que, la cumbia y el porro se empezaran a convertir en estándares de la Música Colombiana.

Lucho Bermúdez compuso cantidad de obras en variados ritmos como porros, cumbias, gaitas, fandangos, mapalés, paseos, merengues, torbellinos, pasillos, joropos, bossa - novas, tangos, mambos, entre otros, demostrando su versatilidad instrumental y arreglista.

TABLA 11: *LIBRO YAMAHA, OBRAS COLOMBIANAS.*

PRINCIPALES OBRAS

Carmen de Bolívar	Tolú
Colombia Tierra Querida	Fiesta de Negritos
Salsipuedes	Huracán
San Fernando	Gaiteando
Diana María	El Papá de los Pollitos
Buenos Aires	La Gaita
Añoranza	La Pigua
Fantasía Tropical	Gloria María
Embelezo	Los Primos Sánchez
Caprichito	Arturo García
Prende la Vela	Espíritu Colombiano
Te Busco	Danza Negra
Borrachera	Bureche
Cadetes Navales	El Marañón
Sabrosita	Kalamarí
Taganga	Joselito Carnaval

Su primer éxito fue Prende la Vela donde a partir de ahí llegaría su primer disco. Sus temas de mayor auge fueron Carmen de Bolívar, Prende la Vela, Caprichito, y Pachito Eché, seguido de las composiciones realizadas al pasar de sus días.

Su vida artística fue muy amplia la cual dejó como legado para cultivar y aportar a la música colombiana, no solo como compositor sino también al repertorio del clarinete interpretando cada una de sus obras en la orquesta que él tenía. Los mejores artistas y orquestas han interpretado su música, aquí en Colombia en algunos departamentos en diferentes festivales y en diferentes formatos grupales.

Análisis de las obras

El análisis musical hecho a las siguientes obras no toma en sí una teoría exclusiva, sino que, es el resultado del conocimiento y de la experiencia basado en el estudio de diferentes teorías y autores que guardan similitudes entre sí y diferencias mínimas en conceptos, entre

quienes se encuentran Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, Zamacois y Pedro de Dionisio, por tal razón este análisis se desarrolla dentro de lo descriptivo y estructural.

Para su elaboración se escogen obras del repertorio nacional y obras propias en la preparación de este trabajo, es por eso que la propuesta arreglista y la intención de crear obras se desarrolla dentro de las estructuras de composición y las estructuras de la música tradicional colombiana.

- a. Estructuras de composición: hace referencia a la forma musical según la estructura de la obra o composición musical y se utiliza las letras del abecedario para definir un fragmento o sesión de la misma de la siguiente manera: ABA, ABACA, entre otros. En las obras seleccionadas como, fantasía de 6/8 (Bambuco) y Aires de mi tierra (Pasillo) tienen este tipo de forma musical, cuyo criterio fue utilizado por sus compositores en sus respectivos análisis musicales, explicando en ellos la introducción, el tema en su exposición, desarrollo, repeticiones, variaciones, entre otros.
- b. Estructuras de la música tradicional colombiana: Colombia goza de una gran riqueza musical y cultural en general y se ha destacado por ser uno de los países con más variedad en ritmos y géneros propios de cada región, lo que hace que la identidad se fortalezca desde varias facetas culturales que si bien, no todas han tenido el mismo impacto social, si representan dignamente el folklor nacional. (Paredes, 2017, pág. 57). Toda cultura en la tradición musical es importante, porque se la vive a través de la música, sus instrumentos y en sus orígenes, cuyo resultado se vuelve subjetivo en cada compositor e interprete, en este caso la propuesta EL FOLCLOR COLOMBIANO EN EL SONIDO DEL CLARINETE.

Con lo anterior, se propone seis obras que se fundamentan en los ritmos escogidos y explicados en apartados anteriores, la percusión para cada obra es una propuesta básica a fin de darle gran magnitud y relevancia al ensamble del cuarteto, la percusión puede ser modificada según la interpretación que en futuro quieran hacer de las obras.

Obras

1. FANTASIA EN 6/8 (Bambuco)
2. AIRES DE MI TIERRA (Pasillo)
3. CANOA RANCHA (Cumbia)
4. BAMBUCO EN PEQUEÑAS PIEZAS (Bambuco)
5. IMPROVISANDO ANDO (Porro)
6. HERENCIA (Cumbia)

Fantasia en 6/8

Es una obra que hace parte del repertorio musical andino de Colombia y fue escrita por el compositor y músico nariñense José Revelo Burbano en el año de 1993, para un formato de dúo, guitarra y piano. Esta composición se estrena en uno de los grandes festivales de Colombia como lo es el festival Mono Núñez ganando en él, el primer puesto en la categoría instrumental.

Es importante resaltar de la obra el acompañamiento armónico de la guitarra, posee en su totalidad acordes con séptima y acordes compuestos, lo que permite aportar al formato instrumental de cuarteto de clarinetes varias maneras de desarrollar la armonía propuesta en la composición original, de igual manera, en cómo se desarrolla.

Compositor: José Revelo Burbano
Fecha de Composición: 1993
Arreglo: Alvaro Javier Benavides Ponce
Formato: Cuarteto de Clarinetes
Ritmo: Bambuco
Tempo sugerido: Negra = 180 (tiempo sugerido por el compositor)
Tonalidad: Gm (Instrumentos en Bb)
Forma: A B AB – Introducción con repetición y una coda (composición original)

En el arreglo presentado para el formato de cuarteto de clarinetes, se analiza de la siguiente manera:

- Introducción: desde el compás 1 al 18

En el primer compás los clarinetes 2 y 3, y el clarinete bajo comienzan a tiempo, en *sforzato* indicando un acento que disminuye hasta el segundo compás para continuar en una intensidad de *mezzo forte*. Estas forman el acorde de la tonalidad de la obra. El clarinete 1 se destaca como melodía principal y comienza en la mitad del primer tiempo en *mezzo forte*, dinámica propuesta por el autor para la interpretación de la obra.

Desde el compás 2 y siguientes se empieza a desarrollar la introducción del tema, en el cual los clarinetes 1 y 2 desdoblán la melodía de dos formas; la primera de manera compartida, es decir se desarrolla mediante un diálogo de pregunta y respuesta lo que permite una densidad armónica, y en la segunda la misma escritura melódica, pero en un intervalo de tercera a partir de la principal, este orden varía según como se va desarrollando la obra. El clarinete 3 y el clarinete bajo, cumplen la función de acompañar armónica y rítmicamente la obra. Todo lo anterior con una dinámica *forte*

Desde el compás 14 al 19 el cuarteto desarrolla la misma figura rítmica en intervalos diferentes de la escala, dando peso armónico a la finalización de la introducción. En estos compases la intensidad sonora o dinámica pasa de un forte a mezzo forte.

- Sección A

Esta sección comienza en el compás 20 (doble barra) con anacrusa en la tonalidad de Gm. La nota que comienza como anacrusa es al unísono, y la melodía se divide entre el clarinete 1, 2 y 3, mientras el clarinete bajo hace el ritmo acompañante. En los compases del 20 – 26 la melodía la realiza el clarinete 2, del 27 – 34 el clarinete 1 y del 35 – 42 el clarinete 3. Esta melodía al dividirse de esa manera destaca mucho la sensación de pregunta y respuesta que se va dando en el desarrollo de la obra. Para los clarinetes que responden melódicamente, al sonar en conjunto realizan armonía o también llamada densidad armónica, siempre es la misma figura rítmica en intervalos de tercera en piano para que la pregunta se destaque más en forte

En el compás 43 se presenta la melodía al unísono con los clarinetes 1 y 2; 3 y 4 en la misma octava respectivamente y la melodía a partir del compás 44 se desarrolla con el clarinete 1 como pregunta en forte y los clarinetes 2, 3 y bajo como respuesta en piano. En el compás 50 las dinámicas se expresan en un mezzo forte para que en los compases siguientes se realice un crescendo.

- Sección B

Comienza en el compás 51 con un cambio tonal de menor a mayor. En la introducción y sección A se desarrolla en la tonalidad de Gm y a partir de este compás transcurre en la tonalidad de G. La dinámica en casi toda esta sección es forte, pero en el compás 77 se realiza un decrescendo para repetir la obra desde la introducción.

El maestro Jaime Uribe en el análisis musical realizado a esta obra, destaca mucho el clímax en el compás 61, en la propuesta para cuarteto, ejecutado por el clarinete 2 quien también realiza la melodía hasta el compás 64, desde el 65 hasta el 76 la melodía es interpretada por el clarinete 1.

A partir del compás 77 se repite todo, para luego por segunda vez, hacer la introducción, se pasa a la coda y se sigue hasta el final. En los cuatro últimos compases las figuras rítmicas se repiten en el cuarteto de clarinetes en diferentes intervalos melódicos y finaliza con un Gm7 en calderón.

Fantasia en 6/8 tiene aspectos modernos de composición tomando como referencia la obra original, pero el aire musical caracteriza el folclor colombiano, es decir, lo popular y lo académico se fusionan.

Aires de mi tierra

Este pasillo fue escrito por el compositor y director de canto coral Gustavo Gómez Ardila; la versión original fue escrita para piano y ha tenido infinidad de adaptaciones y arreglos para diferentes formatos musicales.

Compositor: Gustavo Gómez Ardila

Fecha de Composición: 1938

Arreglo: Alvaro Javier Benavides Ponce

Formato: Cuarteto de Clarinetes

Ritmo: Pasillo

Tempo sugerido: pulso de negra = 160

Tonalidad: Am (Instrumentos en Bb)

Forma original: 2A - 2B - A - 2C - 2B - A

Forma propuesta: 2A, 2B, 2C, con introducción – Modulación de A – A

En el arreglo establecido se propone una breve introducción que va hasta el compás 9, con el fin de cuidar el inicio original de la obra y no comenzar de manera inmediata.

El clarinete 3 y el clarinete bajo comienzan en el primer tiempo con acompañamiento armónico de la Am y los clarinetes 1 y 2 entran en la mitad del primer pulso con la melodía principal en intención de pregunta y respuesta. Todo lo anterior desde el compás 1 hasta el 5; del 6 al 8 los cuatro clarinetes hacen la misma figura rítmica en intervalos diferentes y en el último compás de la introducción como anacrusa del compás 10 empieza la melodía con el clarinete 1.

La obra abarca la dinámica de mezzo forte, se presenta un crescendo a partir del compás 5 para llegar a un forte hasta el compás 8 y en el 9 regresa a mezzo forte que da inicio a la sección A.

- Sección A

Esta sección empieza en el compás 10 con anacrusa. Los clarinetes 1 y bajo realizan la misma figura ritmo melódica, pero a partir de la mitad del segundo pulso se dividen en voces para dar paso a la melodía y al acompañamiento armónico respectivamente. La melodía se resalta en el clarinete 1 hasta el compás 24, los clarinetes 1, 2 y bajo en los compases 12, 18, 19, 20 al 23 realizan las mismas figuras rítmicas que se expresan como acompañamiento armónico con el fin de dar peso a los acordes que se van desarrollando dentro de la obra.

Desde el compás 25 al 32, los clarinetes 1, 2 y 3 acompañan armónica y rítmicamente la melodía realizada por el clarinete bajo. En el compás 33 retoma la melodía el clarinete 1 hasta finalizar la sección A.

En esta sección, las dinámicas desarrolladas son mezzo piano para el acompañamiento armónico y mezzo forte para la melodía, con un crescendo en el compás 16 para llegar un forte en los cuatro clarinetes en el compás 17 siguiendo la dinámica hasta el compás 33 en donde se

hace un mezzo piano, en el compás 37 un crescendo y finalizar con la sección con un forte. Lo anterior para todo el cuarteto.

- Sección B

Comienza con anacrusa del compás 42 y los clarinetes 2 y 3 realizan la misma melodía, pero en octavas, el registro grave para el segundo clarinete y agudo para el tercero. En el compás 45 el tema lo desarrolla el clarinete 1 hasta el compás 55. Desde el 49 al 55 el clarinete 2 realiza la misma línea del tema, pero en diferente intervalo. A partir del compás 55 al 60 se propone una prolongación de la sección B como aparece en el score de la obra para repetir la misma desde el compás 42 y seguir con segunda casilla para continuar con la sección C.

Las dinámicas que se proponen son mezzo forte para el inicio de la sección B, en el compás 45 y 46 mezzo piano para los clarinetes 1 y bajo, y 2 y 3 respectivamente. En la mitad del primer tiempo del compás 49 se realiza la dinámica de forte para continuar con la misma intensidad hasta el compás 56. En los siguientes compases hasta llegar a la primera casilla para repetir la sección se realiza un decrescendo de mezzo forte compás 57, mezzo piano compás 58, piano compás 59 y pianísimo compás 60. Compás 61 reemplaza la anacrusa de la sección B y se realizan las mismas dinámicas hasta la segunda casilla que suenan en forte.

- Sección C

Comienza en el compás 64 con anacrusa. Los clarinetes 2 y bajo interpretan la misma línea melódica en sus respectivos registros hasta el compás 66 y en el 67 el clarinete 1 realiza la voz principal acompañado del clarinete 2 con la misma figura melódica en diferente intervalo. Es importante resaltar que en estos compases se desarrolla un dialogo de pregunta y respuesta con las divisiones instrumentales dichas anteriormente.

En el compás 71 se realiza la misma división instrumental hasta el compás 78 y a partir del compás 79 los clarinetes 1, 2 y 3 interpretan en diferentes sonidos la misma línea melódica hasta el compás 86.

Desde el compás 86 hasta el 94 el clarinete 1 se destaca en la línea principal y en los compases 89, 91, 92, 94 y 95 responden al dialogo que se da entre este grupo y el clarinete 1. En el compás 94 se repite la sección C y pasa a segunda casilla en el compás 96 para modular un tono hacia arriba desde el compás 98 y repetir en el nuevo tono la sección A en donde se realiza dos veces con primera casilla de repetición en el compás 130 y segunda casilla en el compás 131.

Para finalizar la obra se realiza una prolongación de esta sección con la misma figura rítmica en los cuatro clarinetes y finaliza en la nueva tonalidad de F#m (Instrumentos Bb)

En la sección C las dinámicas empieza en mezzo forte para los cuatro clarinetes y se realiza un crescendo en el compás 67 y llega hasta un forte en el compás 68. En el 71 se baja a un mezzo piano hasta el compás 75 donde se realiza un crescendo, mezzo forte en el compás 76 y un forte en el 79. En el compás 94 se hace un fortísimo y se repite nuevamente la sección.

En la repetición se realiza las mismas dinámicas propuestas para la tonalidad inicial.

Aires de mi tierra en el arreglo propuesto fusiona las técnicas de composición modernas con el folclor popular de Colombia contemplando la idea original de la obra.

Canoa Ranchaa

La canoa ranchaa es una canción del folclor chocoano colombiano se desconoce la autoría de la canción, pero les atribuyen a personajes como Aproniano Gonzáles, Rubén Castro,

Gayle Tonara y Patricio Caicedo. Ha tenido infinidad de interpretaciones en diferentes formatos, inclusive con otros nombres como Canoíta de Beté y La canoa ranchada.

Para la propuesta arreglista se toma como referencia la versión de Jairo Varela con el grupo niche.

Compositor: Se atribuye a varios autores
Fecha de Composición: 1960 - 1965 aprox.
Arreglo: Alvaro Javier Benavides Ponce
Formato: Cuarteto de Clarinetes
Ritmo: Cumbia
Tempo sugerido: pulso de negra = 180
Tonalidad: Gm (Instrumentos en Bb)
Forma: A B A con introducción

A = Voz - Estrofa
B 1 = Instrumental
B 2 = Instrumental
C = Voz – Pre-coro
D = Coro

- Introducción

Antes de la introducción se desarrolla la percusión del tema interpretado anteriormente (Tolú) las veces que sea necesario por parte de los ejecutantes y comienza en anacrusa del primer compás con el clarinete 1 quien lleva la línea melódica y a su vez el acompañamiento armónico de los clarinetes 2, 3 y bajo. En el compás 9 se encuentra una barra de repetición y se continúa en los compases 10 y 11 donde sobresale el cl. Bajo. Toda la canción se desarrolla en la tonalidad de Am.

Toda esta sección se desarrolla en mezzo forte con crescendo en el compás 1 para el clarinete 1 y mezzo forte para los clarinetes 2, 3 y bajo. El cuarteto realiza un decrescendo en el compás 8 para llegar a la primera casilla y repetir la misma propuesta hasta la segunda casilla y siguientes.

- Sección A:

Esta sección A se designó a las estrofas de la canción, el clarinete 1 reemplaza la voz y los clarinetes 2, 3 y cl. Bajo el acompañamiento propuesto para la armonía.

Comienza en el compás 12 con anacrusa y continúa hasta el compás 19 con barra de repetición y primera casilla. Es importante destacar que el acompañamiento del clarinete bajo, rítmicamente es igual al tema grabado por Niche; los clarinetes 2 y 3 complementan la armonía con la misma figura propuesta. Se repite la sección y continúa en los compases 20 y 21.

El clarinete 1 interpreta la melodía en forte y el acompañamiento de los clarinetes 2, 3 y cl. Bajo en mezzo forte.

Después de la segunda casilla se repite la Introducción y sección A desde el compás 22 con anacrusa hasta el 39 respectivamente. Aquí la introducción se realiza en los clarinetes 1, 2 y 3 en intervalos de tercera para la armonía propuesta y el Cl. Bajo continúa en el acompañamiento. El desarrollo de la melodía se realiza en el clarinete 1 y 2 en intervalos diferentes del acorde, destacando la principal en primer clarinete.

- Sección B:

Comienza en el compás 40 con anacrusa, el clarinete 1 y 2 reemplazan a los trombones quienes llevan la línea melódica en esta sección, desarrollando la idea de pregunta y respuesta respectivamente. Se encuentra una primera casilla en el compás 43, barra de repetición en el 44 y segunda casilla en el 45. El clarinete 3 y cl. Bajo hacen el acompañamiento armónico.

Las dinámicas para los clarinetes 1 y 2; 3 y bajo son forte y mezzo forte respectivamente.

- Sección C:

Esta sección fue designada para el pre-coro “Adiós canoa, me voy pa’beté...”, que melódica y rítmicamente suena igual a la sección B.

La sección comienza en el compás 46 hasta el 61. Desarrolla la idea de pregunta y respuesta para los clarinetes 1 y 2. En los compases 54 y 55, cambia el registro de la melodía del pre-coro “Ay pa’beté” y se encuentra barra de repetición en los compases mencionados, retoma la idea inicial desde el compás 56 hasta el 59 y finaliza con el cambio de registro para el pre-coro en los compases 60 y 61 con repetición.

Las dinámicas para los clarinetes 1 y 2; 3 y bajo son forte y mezzo forte respectivamente.

- Sección D:

La sección D registra en el clarinete 1, 2 y 3 el coro de la canción “y esos panes pa’qué son...” y se desarrolla desde el compás 62 hasta el 65 con repetición, en la triada del acorde principal de la canción y el cl. Bajo despliega la armonía acompañante de la canción.

Las dinámicas para el clarinete 1 es de forte y para el 2; 3 y cl. Bajo son mezzo forte.

Al finalizar esta sección repite la sección C, pero se registra desde el compás 66 hasta el 74 para dar paso a la parte instrumental con una nueva sección B y las dinámicas propuestas con anterioridad.

- Sección B 2:

En esta sección en los compases:

75 – 78 con repetición: línea principal ejecutada por los trombones sobresale en el clarinete 2, el clarinete 2 y cl. Bajo realizan en negras el acompañamiento rítmico y armónico.

79 – 82 con repetición: línea principal ejecutada por las trompetas sobresale en el clarinete 1 y segunda voz el clarinete 3.

83 – 86 con repetición: línea principal ejecutada por los trombones sobresale en el clarinete 2 y segunda voz el clarinete 3.

87 – 93: línea principal ejecutada por las trompetas sobresale en el clarinete 1 en el registro y segunda voz el clarinete 3.

Para el compás 94 se realiza un corte en el segundo tiempo por todo el cuarteto para repetir el coro de la canción.

Las dinámicas son forte para la línea principal y mezzo forte para los clarinetes que realizan la armonía acompañante.

Dando continuidad a la canción se repite el coro desde el compás 95 hasta el 101, pre-coro desde el compás 102 hasta el 116, Instrumental B2 desde el 117 hasta el 128, pre-coro desde el 129 hasta el 136 y por último en un cambio de tiempo más lento la introducción para finalizar la canción con el corte original.

Del párrafo anterior se destaca que, las dinámicas se desarrollan de acuerdo al primer análisis realizado para cada sección.

Bambuco en pequeñas piezas

Esta es una obra que narra musicalmente cuatro momentos claves en la vida del autor. Cada pieza describe el camino que día a día vive, donde se puede encontrar circunstancias positivas o negativas, pero siempre con la mirada a delante y seguir hacia el objetivo propuesto a pesar los obstáculos.

Además de lo mencionado destaco mucho el reto de componer y crear algo nuevo que sea aporte al extenso repertorio de música colombiana, porque en lo tradicional o en lo moderno aquellas composiciones dejan un legado.

Compositor: Alvaro Javier Benavides Ponce

Fecha de Composición: 2022

Formato: Cuarteto de Clarinetes

Ritmo: Bambuco

Tempo sugerido: Variación de tempos

Tonalidad: Varias tonalidades

Forma: A B A

1. Fragmento:

Primer Tempo: Pulso de negra = 60

Ritmo: Balada 4/4

Segundo Tempo: Pulso de negra = 120

Ritmo: Bambuco

Tonalidad: Em (Instrumentos en Bb)

Forma: A B C

La pieza inicial llamada Fragmento se destacan tres secciones: la primera y segunda sección (A - B) escrita en un compás de 4/4 y la tercera (C) que es el cambio de compas de 4/4 a 6/8

- Sección A:

El clarinete Bajo es el protagonista de esta primera parte o introducción y se desarrolla en la escala y arpegio de Em, que también es la tonalidad principal. Este inicio procura la sensación de ir caminado por lugar incierto y de muchas dudas, por ello en los diferentes compases se encuentran notas largas y escalas cortas ascendentes como descendentes. Tiene una duración de 12 compases que, desde el compás 1 al 9 se escucha el clarinete bajo y desde el compás 9 al 12 lo hace en conjunto con el clarinete 3, expresando una misma línea melódica, pero en diferente tiempo de cada compás.

- Sección B:

En el compás 13, el clarinete 1 mediante una línea melódica sencilla toma protagonismo porque empieza a involucrar el tema que se verá reflejado en las cuatro piezas. El clarinete 2 responde sutilmente a esa melodía y los clarinetes 3 y cl. Bajo realizan el acompañamiento armónico. En el compás 19 se encuentra primera casilla con repetición para finalizar la primera parte en el compás 20 como segunda casilla en calderón.

- Sección C:

En el compás 21 se encuentra el cambio de tiempo o segundo tempo, que pasa de un compás binario a ternario de 6/8 y se desarrolla de igual manera dicha en el párrafo anterior. El clarinete 1 realiza la melodía principal, el clarinete 2 responde a la melodía principal y el clarinete 3 y cl. Bajo el acompañamiento armónico.

En el compás 37 el clarinete realiza la misma melodía, pero en la octava superior y finaliza en el compás 54 con nota en calderón para el conjunto.

2. Camino:

Tempo: Pulso de negra = 110

Ritmo: Bambuco

Tonalidad: Em (Instrumentos en Bb)

En esta segunda pieza se destacan 3 secciones (A y B) la primera sección que se desarrolla en tonalidad menor, la segunda en la relativa mayor y la tercera que retoma la introducción con modulación de la sección A.

- Sección A:

En el compás 56 y 57 con repetición se desarrolla una base rítmica de manera libre con el fin de resaltar el tempo para esta segunda pieza. Desde el compás 58 al 61 se desarrolla una introducción. El clarinete 1 mantiene la nota que se destaca en el primer tiempo en los cuatro compases, el clarinete 2 realiza una escala cromática descendente y el clarinete 3 y bajo el acompañamiento armónico en la tonalidad propuesta.

Desde el compás 62 al 79 con barra de repetición y primera casilla, se interpreta la melodía principal en el clarinete 1, en el clarinete 2 una segunda voz con la misma línea ritmo melódica y el clarinete 3 y bajo el acompañamiento armónico. Se resalta en el compás 69 una escala descendente realizada por los clarinetes 2, 3 y bajo

En el compás 80 con segunda casilla finaliza la Sección A de esta segunda pieza.

Al inicio de esta sección el conjunto viene tocando mezzo forte, en el compás 69 realiza un crescendo y continua en forte hasta el compás 75, en el 76 de manera inmediata hacen un piano, crescendo en el compás 77 y forte en el 78 para repetir la sección.

- Sección B:

Comienza en el compás 81 y se destaca en la melodía principal el clarinete 1, el clarinete 2 y 3 realizan la misma figura rítmica en notas diferentes complementando el acompañamiento del cl. Bajo. En el compás 89 al 92 con una pequeña melodía sobresale el clarinete 3 en acompañamiento del cl. Bajo para sonar nuevamente en conjunto en los compases siguientes.

En el compás 93 retoma el protagonismo el clarinete 1 destacándose aún más desde el compás 97 al finalizar la sección ya que los clarinetes 2, 3 y cl. Bajo hacen notas pedales. Se resalta el compás 99 en donde ciertas notas de los cuatro clarinetes bajan medio tono, dando la

sensación de cambio tonal, pero en el léxico musical son notas de picardía para darle otra sensación a la interpretación ya que finaliza en la tonalidad propuesta con anterioridad.

En el compás 103 se retoma la introducción con cambio en algunas notas que juegan el papel importante como notas de paso para la nueva tonalidad y a partir del compás 106 se retoma la sección A en la nueva tonalidad de F#m. En el compás 123 con repetición y primera casilla se retoma la sección y finaliza en el compás 124, con la misma figura rítmica en la tonalidad de F#m, pero en intervalos diferentes para cada clarinete.

Las dinámicas se desarrollan mezzo forte, en el compás 93 en forte hasta finalizar la sección. Cuando se repite la introducción y la sección A se desarrollan las mismas hasta finalizar, con la diferencia en el compás 124 donde finaliza en mezzo forte.

3. Sendero:

Tempo: Pulso de negra con puntillo = 80

Ritmo: Bambuco

Tonalidad: Bm (Instrumentos en Bb)

En esta tercera pieza cambia el tempo y la tonalidad y se caracteriza por retomar el tema inicial. La conforman dos secciones descritas en A, B y modulación de B. Con esto el autor expresa que, aunque a veces recorramos varios senderos y algunos con muchas incertidumbres siempre habrá la motivación para seguir, en este caso lo que propone la melodía del clarinete 1.

- Sección A:

Comienza en el compás 127 con anacrusa. Los clarinetes 1 y 2 narran la intención de pregunta y respuesta y los clarinetes 3 y cl. Bajo el acompañamiento armónico a través de notas

pedales. La melodía sobresale en el clarinete 1 conduciendo una pregunta sencilla, que a la sutilidad del clarinete 2 le responde de manera dulce.

En el compás 134 el cuarteto expresa el tema, pero se despliega con más ritmo en el clarinete 3 y cl. Bajo. De esta manera se prolonga el tema en el compás 142 y siguientes con más carácter en el acompañamiento ritmo armónico del clarinete 3 y bajo. Los clarinetes 1 y 2 siguen en su dialogo continuo.

Toda esta sección contempla la dinámica de mezzo forte, pero en cada compás donde se repite el tema se destaca la frase y continuar con la misma intensidad.

- Sección B:

Inicia en el compás 160 hasta el compás 173. El clarinete 1 es quien realiza la melodía en toda esta sección. Los clarinetes 2, 3 y cl. Bajo realizan el acompañamiento armónico bajo la tonalidad establecida. Esta sección sobresale en forte.

En el compás 174 y siguientes se repite la sección A y en el compás 191 se repite la sección B, pero con el cambio tonal de menor a mayor.

Para finalizar esta tercera pieza se interpreta la sección A desde el compás 209 hasta el 216 con barra de repetición y primera casilla para finalizar en conjunto en el compás 218.

4. Aventura:

Tempo: Pulso de negra con puntillo = 130

Ritmo: Bambuco

Tonalidad: Em (Instrumentos en Bb)

En esta última pieza se narra el riesgo que tomamos para cumplir cada meta, a veces olvidamos que el día a día es una sola aventura que trae cosas buenas o malas de las cuales nos toca aprender, pero nunca debemos quedarnos estancados. Aventura es la pieza más corta y repite el tema de Sendero.

Comienza en el compás 219 y el grupo realiza un repique en la tonalidad de Em, un repique característico para algunos bambucos o son sureños de nuestra región. Comienzan en forte, en el compás 223 bajan a un pianísimo con crescendo y llegan al forte en el compás 225. En el compás 226 con anacrusa empieza la sección A de la misma forma como se explica en la sección A de Sendero, del mismo modo la sección B que comienza en el compás 243 para darle fin a la obra en el compás 262.

Desde el compás 259 al 262 el cuarteto desarrolla la misma figura rítmica con intervalos diferentes del acorde de Em2. Se resalta las notas acentuadas que demuestran en esta Aventura la seguridad y decisión ante las situaciones y finalizada la última nota, el cuarteto realiza un grito. Esta última pieza en su total interpretación se realiza en forte.

Improvisando Ando

Toda obra en su creación es un reto, más aún cuando el ritmo a trabajar tiene características importantes y se destaca entre los ritmos característicos del territorio nacional. Improvisando Ando está escrito en el ritmo de Porro Palitiao que permite destacar en el cuarteto la versatilidad de sus intérpretes y la destreza que tienen para el instrumento.

Compositor: Alvaro Javier Benavides Ponce

Fecha de Composición: 2022

Formato: Cuarteto de Clarinetes

Ritmo: Porro Palitiao

Tempo sugerido: Varios tiempos

Tonalidad: Em (Instrumentos en Bb)

La obra contiene en su forma una introducción corta o también llamada Danza, el Porro y se propone para finalizar una cadenza.

- Danza:

Tempo: Pulso de negra 150 – Compás de 4/4

En los compases del

1 al 4: Línea melódica para el clarinete 1 y acompañamiento armónico para los clarinetes 2, 3 y bajo. La figura rítmica de la armonía y la percusión es igual. La dinámica es mezzo forte

5 al 7: la melodía la desarrolla el clarinete 1, los clarinetes 2 y 3 realizan la misma figura de la melodía en intervalos diferentes y el bajo con la percusión de igual manera. La dinámica es forte

6 al 7: se presenta un acelerando para caer al tempo propuesto para el Porro.

- Porro:

Tempo = Pulso de negra 170 – Compás partido

En los compases:

8: comienzo del Porro

8 al 10: Clarinete 1 realiza la melodía principal, clarinete 3 realiza la figura ritmo melódica del cl. 1, clarinetes 2 y bajo hacen el acompañamiento armónico y se destaca la similitud en la figura rítmica, pero en intervalos diferentes del acorde.

11 al 27: Clarinete 1 melodía principal. Clarinetes 2 y 3 realizan la misma figura ritmo melódica. Clarinete bajo y percusión el acompañamiento armónico y rítmico.

Se destaca en los compases mencionados la sensación de dialogo que se da entre el clarinete 1 y los demás. El clarinete 1 es protagonista y es el que pregunta y el resto del cuarteto responde en el bloque mencionado anteriormente.

- Bozá o amarre del Porro

29 al 32 con barra de repetición y primera casilla: la percusión baja la intensidad, se suspende el golpe sonoro del bombo y empieza a jugar el golpeteo o Palitiao que es el golpe en los aros de algún instrumento con parche.

29 al 32 con barra de repetición y primera casilla: sobresalen los clarinetes 2, 3 y bajo en el acompañamiento armónico

33 al 36 con barra de repetición: el clarinete 1 realiza una melodía, el resto del cuarteto realiza el acompañamiento armónico como en los anteriores compases y la percusión sigue en el golpe Palitiao.

37 al 40 con barra de repetición: El clarinete 1 realiza la melodía principal, los clarinetes 2 y 3 realizan la misma figura del clarinete 1 pero en intervalos diferentes del acorde, el cl. Bajo y la percusión realizan el acompañamiento armónico y rítmico respectivamente. Al sonar en conjunto se distingue un mambo en estos compases.

41 al 45: el cuarteto realiza la misma figura melódica en diferentes grados del acorde. El clarinete 1 es la voz principal y la percusión acompaña con redobles y golpes secos esta sección de compases.

46: D.S a la coda y continúa en los compases 47 y 48.

49 al 52 con repetición: se encuentra la improvisación por parte de los clarinetes y se puede prolongar al tiempo o la capacidad de improvisación de los ejecutantes. La percusión es muy llamativa en esta parte de los compases y completa muy bien el acompañamiento armónico que realizan también los clarinetes cuando acompañan la parte de improvisación.

53 al 55: el cuarteto resuelve para finalizar la improvisación

56 al 62: se repite la Danza propuesta al inicio de la obra

- Cadenza

63 al 82: el clarinete 1 queda solo y se propone una Cadenza para que el ejecutante demuestre la versatilidad y dominio del instrumento.

83 al 84: el cuarteto resuelve y se finaliza la obra.

Herencia:

Esta obra escrita para ritmo de cumbia plasma en el compositor el recuerdo de muchas historias vividas con la música en el pasar de los años, siendo así, un legado a la vida y al folclor de un país llamado Colombia.

Es decir, Herencia narra la otra parte de los caminos que, en la obra Bambuco en pequeñas piezas describe, porque la vida está llena de alegrías y tristezas, pero la valentía y el coraje de vivir hace que en el corazón del hombre se cuenten y plasmen historias.

Compositor: Álvaro Javier Benavides Ponce

Fecha de Composición: 2022

Formato: Cuarteto de Clarinetes

Ritmo: Cumbia

Tempo sugerido: pulso de negra = 200

Tonalidad: Em (Instrumentos en Bb)

Forma: A B A con Introducción libre

Esta obra comienza con golpes percutivos que acompañan la melodía del primer clarinete y que va desarrollando de manera libre. Se desarrolla del compás 1 al 21.

En el compás 22 con anacrusa empieza a ejecutarse la obra con el ritmo tradicional de cumbia.

22 al 27: el clarinete 1 tiene la melodía principal y los demás clarinetes el acompañamiento armónico según el acorde referente para dicha sección.

28 al 31: el clarinete 2 realiza la melodía principal, el clarinete 3 la segunda voz a la melodía y el cl. Bajo el acompañamiento armónico y rítmico

32 al 36: el clarinete 1 realiza la melodía principal en compañía de clarinete 2 como segunda voz. Bajo realiza el acompañamiento.

36 al 40: la melodía principal pasa al clarinete 2 y el clarinete 3 como segunda voz. El cl. Bajo realiza el acompañamiento.

41 al 44: la melodía principal se desarrolla en el clarinete 1, los clarinetes 2 y 3 realizan la misma figura melódica en intervalos diferentes y el cl. Bajo el acompañamiento rítmico.

44 al 48: la melodía principal pasa al clarinete 2 y el clarinete 3 como segunda voz. El cl. Bajo realiza el acompañamiento.

49 al 53: el clarinete 1 retoma la melodía principal, los clarinetes 2 y 3 realizan la misma figura melódica en intervalos diferentes y el cl. Bajo el acompañamiento rítmico.

- Sección A:

Esta sección presenta el precoro de la obra y se desarrolla de la siguiente manera en los compases:

55 con anacrusa al 58: el clarinete 1 y 2 conducen la melodía de la obra con la intensión de pregunta y los clarinetes 3 y cl. Bajo como respuesta. Estos compases con barra de repetición.

- Sección B:

Es la continuación del precoro y se presentan en los compases:

59 al 62: en donde la melodía la realiza el clarinete, los clarinetes 2 y 3 presentan la misma figura melódica en intervalos diferentes y el cl. Bajo el acompañamiento rítmico.

En esta sección se encuentra barras de repetición con primera casilla en el compás 62 y segunda casilla en el compás 63.

A partir del compás 64 se retoma el inicio de la obra en el ritmo tradicional de cumbia hasta el compás 82 en donde conduce el tema hasta S, después a coda y finaliza en el compás 89.

- Sección C:

El cuarteto queda en silencio para realizar una breve improvisación por parte de la percusión, mientras los ejecutantes de los clarinetes acompañan con las palmas. Esto se desarrolla desde el compás 91 al 94

95 al 102: El cuarteto retoma la parte inicial de la obra en sus primeros cuatros compases.

- Sección D:

En esta sección se desarrolla el coro de la obra

103 al 109: Los clarinetes 1 y 3 realizan la melódica en intervalos diferentes y el clarinete 2 y cl. Bajo el acompañamiento.

110 al 117: El cuarteto retoma la parte inicial de la obra en sus primeros cuatro compases.

118 al 125: se desarrolla la parte de improvisación por parte del cuarteto. La base armónica para la improvisación es la que se desarrolla en los compases anteriores.

126 y siguientes: retoma las secciones A y B hasta el compás 141 con sus respectivas repeticiones y para la sección B con primera y segunda casilla.

142 al 146: en estos compases se interpreta la segunda casilla como final de la obra.

Conclusiones

La realización de este trabajo permitió ampliar los conocimientos plasmados y sustentados dentro del marco teórico, con el fin de generar en el autor el ejercicio compositivo y arreglista del repertorio escogido.

En la composición musical, contribuyó a la creación y re-creación del repertorio de música colombiana con las obras en los ritmos seleccionados y expandir el marco musical y la capacidad de interpretación para el formato propuesto.

A partir del análisis musical realizado en cada una de las obras, mejoró la práctica compositiva e interpretativa del folclor colombiano, resaltando que en cada ritmo escogido se narra una historia de la cultura presente en cada región.

A partir de este trabajo se fomentó en la importancia de retomar, en el territorio local, el aprendizaje y conocimiento de Música Colombiana, para que quien ejecuta el instrumento del clarinete, conozca, se interese y practique este estilo musical.

Bibliografía

- Ana Elizabeth Jiménez Gil, A. A. (2017). El Ritmo del pasillo colombiano: un factor para el desarrollo de procesos de generalización. *El Ritmo del pasillo colombiano: un factor para el desarrollo de procesos de generalización*. Bogotá D.C, Colombia .
- Casanova, D. A. (2012). Recital creativo Cuarteto de Saxofonos . *Recital creativo Cuarteto de Saxofones* . Pasto , Colombia .
- Cumbia, F. N. (S.F). *Festival Nacional de la Cumbia en Banco*. Obtenido de Calendariocolombia.com: <https://www.calendariodecolombia.com/fiestas-nacionales/festival-nacional-de-la-cumbia-en-banco>
- Diccionario enciclopédico de la música. (2008). México, D. F. : Fondo de la cultura económica .
- Enric Herrera . (1990). *Teoria musical y armonia moderna* . barcelona : antoni bosh, editor Aula de musica .
- Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá : PLAZA & JANES, Editores .
- Francy Montalvo, J. P. (2009). *Pasillos, bambucos, guabinas. Una vision urbana*. . Santa Cruz : Gale Academic OneFile. Obtenido de <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE|A265372850&v=2.1&it=r&id=googleScholar&asid=f62961d7>
- Gutierrez, J. A. (2015). Acercamientos contextuales al clarinete . *Acercamientos contextuales al clarinete* . Bogotá D.C., Colombia .
- Hernández, I. (S.F). *Aprende a tocar los ritmos de cumbia y porro en la Batería* .
- Herrera, E. (1990). Teoría musical y armonía moderna. En E. Herrera, *Teoría musical y armonía moderna*. (pág. 33). Barcelona, España: Music distribución.
- Merino, V. S. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones* . Vision Net, Editorial.
- Ministerio de cultura. (2012). Plan nacional de música para la convivencia. *Plan nacional de música para la convivencia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura .
- Miranda, A. (15 de Julio de 2006). *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. Obtenido de Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n1/e3.html>
- Mora, L. M. (2016). La música tradicional popular colombiana como herramienta para la enseñanza de la Historia . *La música tradicional popular colombiana como herramienta para la enseñanza de la Historia* . Bogotá , Colombia .
- Moreno, S. G. (SF). *vsip*. Obtenido de Historia del Clarinete Sofia Garcia Moreno : <https://vsip.info/historia-del-clarinete-sofc3ada-garcc3ada-moreno-pdf-free.html>
- Muñeton, M. F. (2021). Iniciación al Clarinete con adaptaciones de cinco pasillos de Emilio Murillo. *Iniciación al Clarinete con adaptaciones de cinco pasillos de Emilio Murillo*. Bogotá D.C., Colombia .

- Paredes, W. E. (2017). Sur - Real, de Fantasías de aires colombianos . Pasto, Colombia .
- SENA. (2022). Obtenido de SCRIB : <https://es.scribd.com/document/558348262/Tecnologo-en-coordinacion-de-Escuelas-de-Musica>
- Silva, H. A. (205). La música colombiana en la guitarra solista. *La música colombiana en la guitarra solista*. Bucaramanga , Colombia .
- Thais Molina, R. G. (17 de Julio de S.F). *Armonía Musical. Definición de historia*. Obtenido de Web. mat.upc.edu: <https://web.mat.upc.edu/xavier.gracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf>
- Valencia, V. (2011). *Grados de dificultad para banda, contexto colombiano* . Bogotá .
- Zamacois, J. (2003). *Temas de estética y de historia de la música* . Barcelona, Cataluña, España: Labor S.A .

Anexos

Score

FANTASÍA EN 6/8

Bambuco

JOSÉ REVELO BURBANO

Arr. Álvaro Javier Benavides Ponce

Bambuco ♩ . 90 - 95



Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet

Drum Set

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

11

B \flat Cl. 1 *f* *mf*

B \flat Cl. 2 *f* *mf*

B \flat Cl. 3 *f* *mf*

B. Cl. *f* *mf*

D. S. *f* *mf*

16

B \flat Cl. 1 *f*

B \flat Cl. 2 *f*

B \flat Cl. 3 *f*

B. Cl. *f*

D. S. *f*

A

31

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

36

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

41

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f *p* *f* *p* *f* *p*

46

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

FANTASÍA EN 6/8

6

B

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

62

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

67

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

72

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

77

D.S 2 veces y a Coda ⊕

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

Score

AIRES DE MI TIERRA

Pasillo

Gustavo Gómez Ardila

Arr. Álvaro Javier Benavides Ponce

♩ = 160

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet

Drum Set

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

AIRES DE MI TIERRA

A

Musical score for measures 9-12. The score includes parts for B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and D. S. (Drum Set). Measure 9 starts with a *mf* dynamic. Measure 10 has a *mp* dynamic. Measure 11 has a *mp* dynamic. Measure 12 has a *mf* dynamic. The drum set part features a pattern of eighth notes with accents.

Musical score for measures 13-16. The score includes parts for B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and D. S. (Drum Set). Measure 13 starts with a *mf* dynamic. Measure 14 has a *mp* dynamic. Measure 15 has a *mp* dynamic. Measure 16 has a *mf* dynamic. The drum set part features a pattern of eighth notes with accents. A triplet of eighth notes is marked in measure 16.

17

B \flat Cl. 1 *f*

B \flat Cl. 2 *f*

B \flat Cl. 3 *f*

B. Cl. *f*

D. S. *f*

21

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

25

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

29

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

33

B \flat Cl. 1 *mp*

B \flat Cl. 2 *mp*

B \flat Cl. 3 *mp*

B. Cl. *mp*

D. S. *mp*

37

B \flat Cl. 1 *cresc.* *f*

B \flat Cl. 2 *cresc.* *f*

B \flat Cl. 3 *cresc.* *f*

B. Cl. *cresc.* *f*

D. S. *cresc.* *f*

B

41

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

mf

mf

mf

45

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mp

mp

mp

mp

mp

49

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

53

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

1.

57

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf *mp* *p* *pp*

61

2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

65

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

f

f

f

69

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mp

mp

mp

mp

mp

73

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

mf

mf

mf

77

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

f

f

f

f

81

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

85

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

89

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

93

1.

2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

ff

ff

ff

mf

mf

mf

97

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mp

mp

101

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

105

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

This system of musical notation covers measures 105 to 108. It features five staves: three for B \flat Clarinets (1, 2, and 3), one for Bass Clarinet, and one for Drum Set (D. S.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 105 begins with a half note in all parts. Measure 106 features a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the B \flat Cl. 2 part. Measure 107 continues with the forte dynamic, showing more complex rhythmic patterns in the woodwinds. Measure 108 concludes the system with a half note and a fermata over the final note in the B. Cl. part.

109

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

This system of musical notation covers measures 109 to 112. It features the same five staves as the previous system. Measure 109 starts with a half note. Measure 110 shows a continuation of the melodic lines. Measure 111 features a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the B \flat Cl. 3 part. Measure 112 concludes the system with a half note and a fermata over the final note in the B. Cl. part.

113

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

117

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

121

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mp

mp

mp

mp

mp

125

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

129

1.

2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

132

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

132

Score

CANOA RANCHA

Percusión base
Ritmo de Cumbia

Cumbia

Jairo Varela - Grupo Niche
Álvaro Javier Benavides Ponce

Musical score for the first system of 'CANOA RANCHA'. It features five staves: Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Clarinet in B \flat 3, Bass Clarinet, and Conga Drums. The music is in 2/4 time. The first staff (Clarinet in B \flat 1) starts with a *mf* dynamic and a first ending bracket. The second and third staves (Clarinet in B \flat 2 and 3) start with a *mf* dynamic. The fourth staff (Bass Clarinet) starts with a *mf* dynamic. The fifth staff (Conga Drums) shows a rhythmic pattern with four measures numbered 1 through 4. A vertical bar line is placed after the first measure of each staff.

Musical score for the second system of 'CANOA RANCHA'. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The music continues in 2/4 time. The first three staves (B \flat Cl. 1, 2, and 3) have melodic lines with various dynamics and articulations. The fourth staff (B. Cl.) has a lower melodic line. The fifth staff (C. Dr.) shows a rhythmic pattern with eight measures numbered 5 through 8. A vertical bar line is placed after the first measure of each staff.

A

1. *mf* 2. *f*

Musical score for measures 9-12. The score is for five instruments: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The first ending (1.) is marked *mf* and the second ending (2.) is marked *f*. The C. Dr. part includes measure numbers 9, 10, 11, and 12.

Musical score for measures 13-16. The score is for five instruments: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The C. Dr. part includes measure numbers 13, 14, 15, and 16.

Musical score for measures 17-20. The score is for five parts: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The music is in 7/8 time. Measures 17-19 are the first ending, and measure 20 is the second ending. The C. Dr. part has 'x' marks above the notes. Dynamics include accents and breath marks.

Musical score for measures 21-24. The score is for five parts: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The music is in 7/8 time. Measures 21-22 are the first ending, and measures 23-24 are the second ending. The C. Dr. part has 'x' marks above the notes. Dynamics include *mf* and *f*. There are crescendos and decrescendos in the woodwind parts.

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

Musical score for measures 25-28. The score is for five instruments: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. Measures 25-28 are shown. B \flat Cl. 1 has whole rests. B \flat Cl. 2 has eighth-note patterns. B \flat Cl. 3 has a long note with a slur. B. Cl. has eighth-note patterns. C. Dr. has a rhythmic pattern with 'x' marks. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated below the C. Dr. staff.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

1. 2. A

mf *f*

29 30 3 3 31 32

Musical score for measures 29-32. The score is for five instruments: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. Measures 29-32 are shown. B \flat Cl. 1 has first and second endings. B \flat Cl. 2 has first and second endings. B \flat Cl. 3 has first and second endings. B. Cl. has first and second endings. C. Dr. has a rhythmic pattern with 'x' marks. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated below the C. Dr. staff. A box labeled 'A' is above measure 31. Dynamics *mf* and *f* are present.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

33 34 35 36

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

37 38 39 40

1. 2.

Musical score for *Canoa Rancho*, measures 41-44. The score is arranged for five parts: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The key signature is one flat (B♭ major/D minor) and the time signature is 2/4. The score begins with a double bar line and repeat signs. The first measure (41) features a *mf* dynamic. The second measure (42) features a *f* dynamic. The third measure (43) features a first ending bracket labeled "1.". The fourth measure (44) features a *mf* dynamic. The C. Dr. part is marked with *mf* and includes a double bar line and repeat signs at the end of the section.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

f

f

mf

1.

41

42

43

44

CANOA RANCHA

C

2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

Musical score for measures 45-48. The score is for five instruments: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. A first ending bracket labeled '2.' spans measures 45 and 46. A 'C' time signature box is positioned above measure 46. The dynamic marking *f* is present in measures 46 and 47. The C. Dr. part shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating drum hits.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

Musical score for measures 49-52. The score is for five instruments: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The C. Dr. part continues with a rhythmic pattern of eighth notes and 'x' marks.

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

53 54 55 56

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The B \flat Cl. 1 staff has a melodic line with a repeat sign and a fermata. The B \flat Cl. 2 staff has a similar melodic line. The B \flat Cl. 3 staff has a rhythmic accompaniment. The B. Cl. staff has a bass line with slurs. The C. Dr. staff has a drum line with 'x' marks and measure numbers 53, 54, 55, and 56.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

57 58 59 60

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The B \flat Cl. 1 staff has a melodic line with a repeat sign and a fermata. The B \flat Cl. 2 staff has a similar melodic line. The B \flat Cl. 3 staff has a rhythmic accompaniment. The B. Cl. staff has a bass line with slurs. The C. Dr. staff has a drum line with 'x' marks and measure numbers 57, 58, 59, and 60.

D

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

61 62 63 64 65

This block contains the musical notation for measures 61 through 65. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. A double bar line with repeat dots is placed at the beginning of measure 61. The C. Dr. staff uses a drum set icon and 'x' marks to indicate drum hits. Measure numbers 61, 62, 63, 64, and 65 are printed below the C. Dr. staff.

C

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

66 67 68 69

This block contains the musical notation for measures 66 through 69. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The C. Dr. staff uses a drum set icon and 'x' marks to indicate drum hits. Measure numbers 66, 67, 68, and 69 are printed below the C. Dr. staff.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

70

71

72

73

B

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

74

75

76

77

f

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

78 79 80 81

mf

Detailed description: This system contains measures 78 through 81. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. A double bar line with repeat dots is placed before measure 79. In measure 79, the C. Dr. staff has a dynamic marking of *mf*. The B \flat Cl. 2 staff has a slur over measures 79 and 80. The C. Dr. staff has 'x' marks under the notes in measures 78, 79, 80, and 81.

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

82 83 84 85

mf
f
f
mf

Detailed description: This system contains measures 82 through 85. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. A double bar line with repeat dots is placed before measure 83. Dynamic markings are present: *mf* in B \flat Cl. 2 and C. Dr. (measures 83-85), and *f* in B \flat Cl. 2 and B. Cl. (measures 83-85). The C. Dr. staff has 'x' marks under the notes in measures 82, 83, 84, and 85.

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

86 87 88 89

mf

Detailed description: This system contains measures 86 through 89. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. A double bar line with repeat dots is placed at the beginning of measure 86. The C. Dr. part includes a dynamic marking of *mf* at the start of measure 87. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and rests.

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

90 91 92 93

mf

Detailed description: This system contains measures 90 through 93. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. A dynamic marking of *mf* is present in the C. Dr. part at the beginning of measure 91. The musical notation continues with eighth and sixteenth notes and rests across all staves.

D

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

94 95 96 97 98

C

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

99 100 101 102

f

f

f

mf

f

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

103 104 105 106

Detailed description: This system contains measures 103 through 106. It features five staves: three for B \flat Clarinet (1, 2, 3), one for B Clarinet, and one for Cymbal/Drum. The B \flat Cl. 1 part has a melodic line with eighth and quarter notes. B \flat Cl. 2 and B \flat Cl. 3 play rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The B. Cl. part has a steady eighth-note accompaniment. The C. Dr. part shows a rhythmic pattern with 'x' marks for cymbal and vertical lines for drum hits.

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

107 108 109 110

Detailed description: This system contains measures 107 through 110. It features the same five staves as the previous system. Measures 107-109 are a first ending, indicated by a double bar line with repeat dots. Measure 110 is a second ending. The B \flat Cl. 1 part has a melodic line with eighth and quarter notes. B \flat Cl. 2 and B \flat Cl. 3 play rhythmic accompaniment. The B. Cl. part has a steady eighth-note accompaniment. The C. Dr. part shows a rhythmic pattern with 'x' marks for cymbal and vertical lines for drum hits.

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

111 112 113 114

Detailed description: This system contains measures 111 through 114. It features five staves: three for B \flat Clarinets (1, 2, 3), one for B Clarinet, and one for Cymbal Drums. A double bar line is placed at the end of measure 112. A box labeled 'B' is positioned below the B Clarinet staff in measure 113. The Cymbal Drum staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

115 116 117 118

Detailed description: This system contains measures 115 through 118. It features the same five staves as the previous system. A double bar line is placed at the end of measure 116. The B \flat Clarinet 1 staff has a wavy line above it in measure 116. The B \flat Clarinet 2 staff has a wavy line above it in measure 116. The B \flat Clarinet 3 staff has a wavy line above it in measure 116. The Cymbal Drum staff continues with the same rhythmic pattern.

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

119 120 121 122

f
f
mf

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, covering measures 119 to 122. It features five staves: three for B \flat Clarinets (1, 2, and 3), one for Bass Clarinet, and one for Conga Drum. The B \flat Clarinet parts play a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The Bass Clarinet part provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The Conga Drum part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. A double bar line with repeat dots is placed after measure 119. Dynamic markings include *f* (forte) for the clarinets and *mf* (mezzo-forte) for the conga drum.

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

123 124 125 126

f
f

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, covering measures 123 to 126. It features the same five staves as the first system. The B \flat Clarinet parts continue their rhythmic melody. The Bass Clarinet part continues its accompaniment. The Conga Drum part continues its rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) for the clarinets.

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

Musical score for measures 127-130. The score includes parts for B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The key signature has one sharp (F#). Measure 127 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The B \flat Cl. 1 part has a fermata over the first measure. The B. Cl. part has a fermata over the first measure. The C. Dr. part has a fermata over the first measure. Measure 128 has a fermata over the first measure. Measure 129 has a fermata over the first measure. Measure 130 has a fermata over the first measure. Dynamics include *f* and *mf*.

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.
C. Dr.

Musical score for measures 131-134. The score includes parts for B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and C. Dr. The key signature has one sharp (F#). Measure 131 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The B \flat Cl. 1 part has a fermata over the first measure. The B. Cl. part has a fermata over the first measure. The C. Dr. part has a fermata over the first measure. Measure 132 has a fermata over the first measure. Measure 133 has a fermata over the first measure. Measure 134 has a fermata over the first measure.

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

mf

mf

mf

135 136 137 138

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

f

139 140 141 142

CANOA RANCHA

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

1.

2.

mf

143 144 145 146

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

C. Dr.

3 3 147

BAMBUCO EN PEQUEÑAS PIEZAS

Para cuarteto de clarinetes

1. Fragmento

Álvaro Javier Benavides Ponce

A ♩ = 60

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet

Drum Set

subito p *cresc.* *mf* *f*

7

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf *p* *pp*

BAMBUCO EN PEQUEÑAS PIEZAS

2

B

Musical score for section B, measures 13-17. The score is for five parts: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A double bar line is placed at the beginning of measure 13. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The B♭ Cl. 1 part has a melodic line with slurs and accents. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for section C, measures 18-22. The score is for five parts: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A common time signature (C) is indicated at the start of measure 20 with a tempo marking of ♩ = 120. The score includes first and second endings (1. and 2.) for measures 18-19. Dynamics include *f*, *mf*, and *mf*. The B♭ Cl. 1 part features a melodic line with slurs and accents. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

23

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mp

29

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

mf

mf

mf

35

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

f

f

40

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

p

p

46

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

2. Camino

♩. 110

52

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

58

B \flat Cl. 1

mf

B \flat Cl. 2

mf

B \flat Cl. 3

mf

B. Cl.

58

D. S.

f *f*

A

B \flat Cl. 1

mf

B \flat Cl. 2

mf

B \flat Cl. 3

mf

B. Cl.

62

D. S.

mf

67

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

72

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

p

77

1. 2. B

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

82

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

87

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

93

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

f

f

f

98

1. 2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

mf

mf

mf

103

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

f

f

f

f

mf

mf

mf

mf

107

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

112

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

f

f

f

f

117

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

p

122

1. 2.

3. Sendero

A .80

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f *mf*

127

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

mf

mf

127

133

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

mf

mf

f

mf

133

139

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

139

145

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

145

150

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

B

156

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

161

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

166

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

A

171

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

mf

mf

mf

177

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

182

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

B

188

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

mf

mf

193

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

197

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mp

mp

mp

mp

mp

202

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

202

D. S.

207

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

207

D. S.

f

mf

mf

mf

mf

212

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

4. Aventura

217

2.

130

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

f

f

f

f

A

223

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

pp *f* *mf* *mf* *mf* *mf*

229

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

235

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

241

B

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

247

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

253

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

259

B \flat Cl. 1

f

B \flat Cl. 2

f

B \flat Cl. 3

f

B. Cl.

f

259

D. S.

f

IMPROVISANDO ANDO

Álvaro Javier Benavides Ponce

Danza

Musical score for the "Danza" section. It features five staves: Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Clarinet in B \flat 3, Bass Clarinet, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet in B \flat 1 part starts with a *mf* dynamic and includes a *f* dynamic later. The Clarinet in B \flat 2 and 3 parts also start with *mf* and include a *f* dynamic. The Drum Set part uses a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Porro $\text{♩} = 170$

Musical score for the "Porro" section. It features five staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The B \flat Cl. 1 part starts with a *mf* dynamic and includes an *accel.* marking. The B \flat Cl. 2 and 3 parts also start with *mf* and include an *accel.* marking. The B. Cl. part starts with a *mf* dynamic and includes an *accel.* marking. The D. S. part uses a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The section concludes with a *ff* dynamic marking.

2
9

IMPROVISANDO ANDO

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

13

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

IMPROVISANDO ANDO

17

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

This block contains the musical notation for measures 17 through 20. It features five staves: B \flat Clarinet 1, B \flat Clarinet 2, B \flat Clarinet 3, B Clarinet, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#). The B \flat Clarinet 1 part has a melodic line with slurs and accents. The B \flat Clarinet 2 and 3 parts provide harmonic support with chords and moving lines. The B Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Drum Set part includes a snare drum line with a consistent rhythm and a bass drum line with occasional accents.

21

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

This block contains the musical notation for measures 21 through 24. It features the same five staves as the previous block. The B \flat Clarinet 1 part continues its melodic line with slurs and accents. The B \flat Clarinet 2 and 3 parts continue their harmonic support. The B Clarinet part maintains its rhythmic pattern. The Drum Set part continues with its snare and bass drum patterns.

4
25

IMPROVISANDO ANDO

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'IMPROVISANDO ANDO'. It features five staves: three for B-flat Clarinets (1, 2, and 3), one for B Clarinet, and one for Double Bass (D.S.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The B-flat Clarinet parts have melodic lines with various ornaments and dynamics, including 'mf' (mezzo-forte). The B Clarinet part provides harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The Double Bass part features a steady eighth-note accompaniment with some syncopation. The score includes rehearsal marks at measures 4 and 25, and a repeat sign at the end of the section.

Boz o amarre del Porro

29

1. 2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

mf

mf

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Boz o amarre del Porro'. It features five staves: three for B-flat Clarinets (1, 2, and 3), one for B Clarinet, and one for Double Bass (D.S.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The B-flat Clarinet parts have melodic lines with various ornaments and dynamics, including 'mf' (mezzo-forte). The B Clarinet part provides harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The Double Bass part features a steady eighth-note accompaniment with some syncopation. The score includes rehearsal marks at measures 29 and 30, and a first/second ending structure. The first ending leads back to the beginning of the section, while the second ending concludes the piece.

IMPROVISANDO ANDO

34

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

f

f

f

f

38

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

f

6
42

IMPROVISANDO ANDO

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

46

D.S a la Coda \emptyset

Improvización libre Clarinetes (varias veces)

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

IMPROVISANDO ANDO *rit.*

51

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

56 **Danza**

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

IMPROVISANDO ANDO

Cadenza *rubato*

8
60

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

64

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

64

Musical score for measures 60-63. The score is for five parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'IMPROVISANDO ANDO'. The score begins with a measure number of 60. The B \flat Cl. 1 part has a measure number of 8 above the first measure. The B \flat Cl. 3 part has a triplet of eighth notes in measure 63. The D. S. part has a dynamic marking of *f* and a circled 'X' in the first measure. The score ends with a double bar line in measure 63.

Musical score for measures 64-67. The score is for five parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Cadenza *rubato*'. The score begins with a measure number of 64. The B \flat Cl. 1 part has a measure number of 64 above the first measure. The B \flat Cl. 1 part has a triplet of eighth notes in measure 67. The D. S. part has a measure number of 64 above the first measure. The score ends with a double bar line in measure 67.

IMPROVISANDO ANDO

68

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

Detailed description: This system contains measures 68 through 72. The first staff, B \flat Cl. 1, features a melodic line starting with a slur over measures 68-69, followed by a slur over measures 70-71, and ending with a slur over measures 72-73. The notes are primarily eighth and quarter notes. The other staves (B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and D. S.) contain only rests, indicating they are silent during this passage.

73

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

Detailed description: This system contains measures 73 through 77. The first staff, B \flat Cl. 1, features a melodic line starting with a slur over measures 73-74, followed by a slur over measures 75-76, and ending with a slur over measures 77-78. The notes are primarily eighth and quarter notes. The other staves (B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, B. Cl., and D. S.) contain only rests, indicating they are silent during this passage.

IMPROVISANDO ANDO

10
77

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

77

82

a tempo

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

82

HERENCIA

Cumbia

Álvaro Javier Benavides Ponce

Melodía Libre

This system contains five staves. The top four staves are for woodwinds: Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Clarinet in B \flat 3, and Bass Clarinet. The fifth staff is for the Drum Set. The woodwinds play a melodic line in the first measure, with the Clarinet in B \flat 1 having a slur over a sequence of notes. The other woodwinds play rests. The drum set part is labeled 'Percusión libre' and shows a rhythmic pattern of eighth notes.

This system contains five staves. The top four staves are for woodwinds: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The fifth staff is for the Drum Set, labeled 'D. S.'. The B \flat Cl. 1 part has a slur over a sequence of notes starting at measure 7. The other woodwinds play rests. The drum set part continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

HERENCIA

2
13

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

13

D. S.

Cumbia ♩ 200

19

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

19

D. S.

Ritmo de Cumbia tradicional

HERENCIA

24

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

24

D. S.

This block contains the musical notation for measures 24 through 28. It features four staves for woodwinds: B \flat Clarinet 1, B \flat Clarinet 2, B \flat Clarinet 3, and Bass Clarinet. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The B \flat Clarinet parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bass Clarinet part provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The Drum Set (D. S.) part is indicated by a double bar line and diagonal slashes, signifying a drum roll.

29

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

29

D. S.

This block contains the musical notation for measures 29 through 33. It features the same four woodwind staves as the previous block. The B \flat Clarinet 1 part has a rest in measures 29 and 30, then enters in measure 31. The B \flat Clarinet 2 and 3 parts continue their melodic lines. The Bass Clarinet part continues its rhythmic accompaniment. The Drum Set (D. S.) part remains indicated by a double bar line and diagonal slashes.

HERENCIA

4
33

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

33

D. S.

38

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

38

D. S.

This musical score page contains two systems of music for B-flat Clarinet parts 1, 2, and 3, and Bass Clarinet. The first system covers measures 33 to 37, and the second system covers measures 38 to 41. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The B-flat Clarinet parts (1, 2, and 3) are written in a melodic style with various rhythmic values and phrasing. The Bass Clarinet part (B. Cl.) is written in a more rhythmic, accompanimental style. The Drum Set part (D. S.) is indicated by a double bar line and diagonal slashes, suggesting a specific drum pattern. The title 'HERENCIA' is centered at the top of the page. Measure numbers 33 and 38 are placed at the beginning of their respective systems. The first system ends with a double bar line and repeat sign at measure 37, and the second system ends with a double bar line and repeat sign at measure 41.

HERENCIA

42

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

42

D. S.

This block contains the musical notation for measures 42 through 45. It features four staves for B-flat Clarinets (1, 2, 3, and Bass Clarinet) and a fifth staff for Drum Set (D.S.). The key signature is one sharp (F#). The B-flat Clarinet parts (1, 2, and 3) play a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bass Clarinet part plays a lower, more rhythmic accompaniment. The Drum Set part is marked with diagonal slashes, indicating a specific drum pattern.

46

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

46

D. S.

This block contains the musical notation for measures 46 through 49. It features the same four staves for B-flat Clarinets and Bass Clarinet, and the Drum Set staff. The key signature remains one sharp (F#). In measure 47, there are circled symbols (ϕ) above the B-flat Clarinet parts, likely indicating a specific performance technique. The B-flat Clarinet parts continue with their melodic lines, while the Bass Clarinet part provides a steady accompaniment. The Drum Set part continues with its pattern of diagonal slashes.

HERENCIA

6
50

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

50

D. S.

A

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

54

D. S.

Musical score for measures 50-53. The score is for four parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The B \flat Cl. 1 part has a melodic line with eighth and quarter notes. The B \flat Cl. 2 part has a more rhythmic line with dotted notes. The B \flat Cl. 3 part has a line with many rests. The B. Cl. part has a line with many rests. The D. S. part has a line with diagonal slashes. A rehearsal mark 'A' is located at the beginning of the second system.

Musical score for measures 54-57. The score is for four parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The B \flat Cl. 1 part has a melodic line with eighth and quarter notes. The B \flat Cl. 2 part has a line with many rests. The B \flat Cl. 3 part has a line with many rests. The B. Cl. part has a line with many rests. The D. S. part has a line with diagonal slashes. A rehearsal mark 'A' is located at the beginning of the second system.

B

HERENCIA

7

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

59

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

63

HERENCIA

8
68

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

72

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

HERENCIA

76

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

This block contains the musical score for measures 76 through 80. It features four staves for woodwinds: B \flat Clarinet 1, B \flat Clarinet 2, B \flat Clarinet 3, and Bass Clarinet. The B \flat Clarinet parts have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass Clarinet part has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Drum Set (D.S.) part is shown with a double bar line and diagonal slashes, indicating a drum solo. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

81

D.S y Coda \oplus

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

This block contains the musical score for measures 81 through 85. It features the same four woodwind staves as the previous block. The B \flat Clarinet parts have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass Clarinet part has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Drum Set (D.S.) part is shown with a double bar line and diagonal slashes, indicating a drum solo. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. A Coda symbol (\oplus) is present above the B \flat Clarinet 2 staff in measure 83.

HERENCIA

10
86

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

86

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

C

87

Improvisación Percusión tradicional

91

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

98

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

12 **D**

HERENCIA

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

103

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

107

HERENCIA

111

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

Improvisación libre Clarinetes (varias veces)

116

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

HERENCIA

14
121

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

127

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

HERENCIA

131

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

135

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

HERENCIA

16
139

1.

2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

139

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

D. S.

143

Musical score for measures 16-139. The score is for four parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The key signature is one sharp (F#). The music features a first ending (1.) and a second ending (2.). The B. Cl. part has a drum staff below it with a double bar line and a slash, indicating a drum solo. The D. S. part has a drum staff with a double bar line and a slash, indicating a drum solo.

Musical score for measures 143-143. The score is for four parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The key signature is one sharp (F#). The music features a first ending (1.) and a second ending (2.). The B. Cl. part has a drum staff below it with a double bar line and a slash, indicating a drum solo. The D. S. part has a drum staff with a double bar line and a slash, indicating a drum solo.