

**ESTRATEGIA PEDAGÓGICA APLICADA AL CUARTETO DE CLARINETES
SOPRANOS, BASADA EN LA COMPOSICIÓN Y ADAPTACIÓN DE OBRAS,
DEL REPERTORIO MUSICAL COLOMBIANO DE NIVEL BÁSICO**

LUIS EDUARDO MENDOZA DUARTE

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2014

**ESTRATEGIA PEDAGÓGICA APLICADA AL CUARTETO DE CLARINETES
SOPRANOS, BASADA EN LA COMPOSICIÓN Y ADAPTACIÓN DE OBRAS,
DEL REPERTORIO MUSICAL COLOMBIANO DE NIVEL BÁSICO**

LUIS EDUARDO MENDOZA DUARTE

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar por al título de:
Licenciado en Música**

Director: Lic. Carlos Humberto Lozano Arias

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2014

DEDICATORIA

Este proyecto quiero dedicarlo a mi hija Luciana, a mi esposa Ingrith Tatiana, a mis padres Luis Eduardo y Miriam Rosa y a mis hermanos Claudia Ximena y Emmanuel

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecerle a Dios por permitirme ser parte de la música; a mi hija, mi esposa a mis padres y hermanos por brindarme el apoyo para salir siempre adelante.

A Carlos Humberto Lozano Arias, director del proyecto, Licenciado en Música; por la asesoría en la elaboración del trabajo de grado y por su colaboración con el cuarteto.

A mis amigos de la universidad; a todos los maestros de la facultad y escuela de música por sus enseñanzas en mi proceso de formación.

A mi profesor de clarinete Gustavo Adolfo Mantilla Licenciado en Música.

A las niñas del cuarteto de clarinetes, por su colaboración para la muestra de este proyecto.

A la Universidad Industrial de Santander, por brindarnos los espacios para la realización de este proyecto.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	15
1. FUNDAMENTACIÓN	16
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	16
1.1.1 Pregunta Problema	16
2. OBJETIVOS	17
2.1 OBJETIVO GENERAL	17
2.1.1 Objetivos Específicos	17
3. JUSTIFICACIÓN	18
4. ASPECTOS METODOLÓGICOS	19
4.1 RECURSOS	19
4.1.1 Recursos humanos	19
4.1.2 Recursos físicos	20
4.1.3 Recursos materiales	20
5. MARCO CONCEPTUAL	21
5.1 MÚSICA DE CÁMARA	21
5.2 CUARTETO	22
5.2.1 Cuarteto de cuerdas	22
5.2.2 Cuarteto de clarinetes	22
5.2.3 Cuarteto vocal	23
5.3 COMPOSICIÓN	23
5.4 ADAPTACIÓN	23
5.5 INTERPRETACIÓN MUSICAL	24
5.6 ESTRATEGIA PEDAGÓGICA	25
5.7 RITMOS DEL FOLCLOR COLOMBIANO	26
5.7.1 Joropo	26
5.7.2 Paseo Vallenato	27
5.7.3 Merengue Vallenato	28
5.7.4 Pasa'ito	29

5.7.5 Pasillo	29
5.7.6 Porro	31
6. RESULTADOS DEL PROYECTO	33
6.1 SELECCIÓN DEL REPERTORIO	33
6.1.1 Estructura del pasillo lento “Hurí”	33
6.1.2 Estructura del tema musical “La piña madura”	36
6.1.3 Estructura del tema musical “El trencito”	39
6.1.4 Estructura musical del tema “Luciana”	42
6.1.5 Estructura del tema musical “Ay sí sí”	44
6.1.6 Estructura del tema “Campesina ibaguereña”	47
7. RECOMENDACIONES GENERALES PARA EL MONTAJE DE LAS PIEZAS	51
7.1 PRINCIPIOS DE LA LECTURA MUSICAL BÁSICA	51
7.2 NIVEL INSTRUMENTAL	51
7.3 SOBRE EL ESTADO DE LOS INSTRUMENTOS	52
7.4 HOMOGENEIDAD Y CALIDAD DEL SONIDO	52
7.5 ACERCA DE LAS CAÑAS	52
7.6 LA EMBOCADURA	52
7.7 LA COMUNICACIÓN CORPORAL	53
7.8 LA RESPIRACIÓN	53
7.9 ESTABLECER PUNTOS DE REFERENCIA	53
7.10 BALANCE SONORO	53
7.11 LA PRÁCTICA INDIVIDUAL	54
7.12 LA PRÁCTICA COLECTIVA	54
7.13 LA SOCIALIZACIÓN	54
8. ENFOQUE DE LA ESTRATEGIA PEDAGÓGICA	55
8.1 EL LENGUAJE MUSICAL	55
8.2 LAS TONALIDADES	55
8.3 LA FORMA	55
8.4 EL TRATAMIENTO DEL MATERIAL MUSICAL	56
8.5 RELACIÓN ENTRE LAS VOCES	56

8.6 POSTURA FRENTE AL REPERTORIO	56
8.7 FORTALECIMIENTO DE PROCESOS MUSICALES ESPECÍFICOS	57
8.8 IMPLICACIONES COLATERALES	57
8.9 LA FUNCIONALIDAD	57
9. CONCLUSIONES	58
BIBLIOGRAFÍA	59
ANEXOS	61

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. “Hurí” compases 9 al 16	34
Figura 2. “La piña madura” compases 10 al 17	37
Figura 3. “El trencito” compases 27 al 30	40
Figura 4. “Luciana” compases 35 al 38	43
Figura 5. “Ay sí sí” compases 1 al 8	45
Figura 6. “Campesina ibaguereña” compases 11 al 19	47

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Análisis Armónico “Hurí”	35
Cuadro 2. Análisis armónico “La piña madura”	38
Cuadro 3. Análisis Armónico “El trencito”	40
Cuadro 4. Análisis armónico “Luciana”	43
Cuadro 5. Análisis armónico “Ay sí, sí”	46
Cuadro 6. Análisis armónico “Campesina Ibaguereña”	49

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. “Hurí” score y partes individuales	62
Anexo B “La piña madura” score y partes individuales	70
Anexo C “El trencito” score y partes individuales	78
Anexo D “Luciana” score y partes individuales	86
Anexo E “Ay sí sí” score y partes individuales	95
Anexo F “Campesina ibaguereña” score y partes individuales	104
Anexo G Fotografías de ensayo	113

RESUMEN

TITULO: ESTRATEGIA PEDAGÓGICA APLICADA AL CUARTETO DE CLARINETES SOPRANOS, BASADA EN LA COMPOSICION Y ADAPTACION DE OBRAS, DEL REPERTORIO MUSICAL COLOMBIANO DE NIVEL BASICO*

AUTOR: MENDOZA DUARTE, Luis Eduardo**

PALABRAS CLAVES: Ensamble, adaptación, estrategia pedagógica, música de cámara, cuarteto, repertorio.

DESCRIPCIÓN

El presente proyecto titulado: “Estrategia pedagógica aplicada al cuarteto de clarinetes sopranos, basada en la composición y adaptación de obras, del repertorio musical colombiano de nivel básico”, se concibe como un material de apoyo principalmente para los docentes, directores, y/o estudiantes universitarios que tengan dentro de sus planes de trabajo potencializar y dinamizar la práctica musical con el clarinete en grupo de cámara. Las composiciones y adaptaciones del presente trabajo se han realizado teniendo en cuenta diferentes aspectos desde lo técnico lo musical y lo interpretativo, Para la ejecución de estos arreglos se hace necesario que los integrantes del cuarteto tengan claros los principios fundamentales como lectura básica, sonoridad, tesitura definida, buena postura corporal, embocadura definida entre otros aspectos concernientes al nivel básico. Adicionalmente el presente trabajo incluye la definición de una importante serie de conceptos que permitirán ampliar la visión como mecanismo de optimización en la realización de los montajes. Por último el trabajo ofrece una serie de recomendaciones que de ser tenidas en cuenta muy seguramente redundaran en beneficios a la hora de poner en práctica dicho material. Uno de los objetivos colaterales de este trabajo tiene que ver con el mejoramiento de los procesos musicales de los niños y jóvenes toda vez que estimula la práctica del clarinete tanto en el campo individual como de grupo, favoreciendo además el rendimiento musicales las bandas y agrupaciones a las que estos instrumentistas pertenecen.

* Proyecto de grado

** Facultades de ciencias humanas. Escuela de Artes Música. Director: Carlos Humberto lozano Arias

ABSTRACT

TITLE: TEACHING STRATEGY APPLIED TO A QUARTET OF SOPRANO CLARINET BASED ON THE COMPOSITION AND ADAPTATIONS OF WORKS TYPICAL OF THE COLOMBIAN MUSICAL REPERTOIRE FOR BASIC LEVELS*

AUTHOR: MENDOZA DUARTE, Luis Eduardo**

KEYWORDS: setup, adaptation, teaching strategy, chamber music, quartet, repertoire.

DESCRIPTION

This paper titled " Teaching Strategy Applied to a Quartet of Soprano Clarinet Based on the Composition and Adaptations of Works Typical of the Colombian Musical Repertoire for Basic Levels" is intended to be a supporting material, especially designed for teachers, directors or college students who are seeking to strengthen and invigorate the musical practice of the clarinet in chamber group in their lesson plans. The compositions and adaptations present in this paper have been made taking into account different factors: the technical factor, the musical factor and the interpretative factor. Thus, for the execution of these musical arrangements it is necessary that the members of the quartet have absolutely clear fundamental principles such as basic theory the acoustics, tessitura, correct posture, mouthpiece, among other principles related to the basic level. In addition, the paper includes the definition of an important series of concepts that will broaden the vision on the mechanisms to optimize the execution of setups. Last but not least, this paper also presents a series of recommendation that should be taken into account in order for the teachers, directors and college students to make the most of this material in their teaching practices. One of the secondary objectives of this paper has to with the enhancement of the music learning process in kids and young learners synchronized with the practice of the clarinet both individually and in groups. All of this seeks to foster the musical development of musical bands and groups to which these instrumentalists belong.

* Degree Project

** Faculty of Human Sciences. Arts Music School. Director: Carlos Humberto Lozano Arias

INTRODUCCIÓN

A través de los años, se han creado múltiples herramientas de enseñanza que sin lugar a dudas han ayudado grandemente al desarrollo de múltiples procesos, en todos los campos de conocimiento. Sin embargo, los seres humanos siempre están dispuestos a apropiarse de aquello que pueda representar una situación de interés particular. Esto quiere decir y hablando específicamente en el campo musical, que los niños y jóvenes que pertenecen a una escuela o academia en las cuales se desarrollan procesos musicales, se inclinan y desbordan su interés por todo aquello que rompa con los esquemas tradicionales de enseñanza - aprendizaje. Para el caso específico del presente trabajo es importante decir que en el momento inicial de la propuesta, de realizar un grupo de cámara, para este caso un cuarteto de clarinetes sopranos, el grado de aceptación fue muy alto por los múltiples beneficios en todos los ámbitos, que este tipo de trabajo representa. Además de los objetivos propuestos en el proyecto, existen otros objetivos colaterales que tienen que ver con la motivación de los niños no solo clarinetistas sino de otros instrumentos. De igual manera se presuponen otros beneficios que tienen que ver con lo motivacional, en otras fuentes tales como los padres de familia, los entes administrativos entre otros.

La música de cámara es sin lugar a dudas una de las principales fuentes de desarrollo técnico y musical, toda vez que permite fortalecer de manera individual tales procesos, los cuales con un desarrollo adecuado garantizan excelentes resultados en el momento de realizar dichos montajes. Vale la pena mencionar que este trabajo contempla de igual manera, reconocer y fomentar la práctica musical, tomando como base los ritmos folclóricos colombianos.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Dentro de la formación y el estudio del clarinete se pueden encontrar muchos métodos y libros esenciales los cuales en muchos casos arrojan buenos resultados, dependiendo de temáticas específicas. Sin embargo, es importante reconocer que a una inmensa mayoría de los niños y jóvenes lo que más les apasiona es tocar. Por tal razón, se hace necesario diseñar herramientas pertinentes, las cuales aplicadas correctamente garanticen optimizar el quehacer musical de niños y jóvenes.

1.1.1 Pregunta Problema. ¿Puede un material pedagógico basado en adaptaciones y composiciones de música folclórica colombiana convertirse en una estrategia pedagógica y mejorar los procesos musicales en niños y jóvenes clarinetistas?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar la adaptación y composición de piezas del folclor colombiano como estrategia pedagógica aplicada al cuarteto de clarinetes sopranos como mecanismo de fortalecimiento en el desarrollo de los procesos musicales en niños y jóvenes.

2.1.1 Objetivos Específicos.

- Ampliar las posibilidades metodológicas de los docentes y músicos, a través de un material pedagógico.
- Brindar herramientas técnicas y musicales para los docentes y directores en el montaje del presente material.
- Incentivar a los niños y jóvenes por la música y por la práctica del clarinete
- Fomentar los valores culturales y la música de nuestro país.
- Posibilitar el desarrollo musical de los niños y jóvenes que se inician en la ejecución del clarinete.
- Aportar al folclor colombiano a través de un repertorio musical para cuarteto de clarinetes sopranos.
- Socializar mediante un recital las obras adaptadas y compuestas para el formato en mención.

3. JUSTIFICACIÓN

Una de las principales tareas que se le puede encomendar a un formador y en nuestro caso a un formador musical, es abrir espacios y generar ambientes de convivencia pacífica y buen uso del tiempo libre de niños y jóvenes, mediante la interpretación de un instrumento musical.

Por lo anterior, es importante decir que esos espacios que se generan para lograr estos objetivos, deben satisfacer a plenitud varios aspectos desde lo musical, lo formativo, lo actitudinal y lo social, incrementado valores como la identidad nacional y la formación integral como objetivos alcanzables y no utopías plasmadas en los libros y programas educativos.

El formato de cuarteto como tal, es uno de los más relevantes formatos desde lo académico. Este grupo instrumental ofrece una gran variedad de ventajas en el desarrollo de los niños y jóvenes que lo conforman. Una de las principales ventajas, como se menciona anteriormente, está basada en la convivencia a través de la música.

El proyecto *Estrategia pedagógica aplicada al cuarteto de clarinetes sopranos, basada en la composición y adaptación de obras, del repertorio musical colombiano de nivel básico*, como su nombre lo indica tiene como objetivo principal, diseñar un material pedagógico basado en arreglos y composiciones para clarinetes sopranos de nuestro folclor colombiano que facilite el trabajo de docentes y músicos generando espacios que fortalezcan los procesos musicales de los niños. Por tal razón, se hace necesaria la programación de una secuencia metodológica que permita optimizar el trabajo de todos los integrantes del grupo.

4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para el desarrollo del presente trabajo se tienen en cuenta diferentes aspectos metodológicos que van desde la selección del repertorio hasta el montaje final.

El repertorio como tal recibe un tratamiento adecuado desde la adaptación, y teniendo como principio fundamental el nivel para el cual están concebidos estos arreglos. Por lo anterior, se tienen en cuenta aspectos tales como: tonalidades, registro instrumental, estructura rítmica, elementos contrapuntísticos, manejo armónico, entre otros. Se realiza un trabajo basado en aspectos como el enfoque sonoro, postura corporal, estudio técnico individual y colectivo, fundamentado en escalas, arpeggios, ataques y sincronización. De igual manera, se desarrolla un trabajo individual basado en la resolución de problemas técnicos de cada una de las obras del proyecto. Así mismo, se implementa el aprendizaje por imitación, la rotación de los roles, entendido esto como la posibilidad de que cada uno de los integrantes del cuarteto explore con las diferentes voces que conforman el formato. Por consiguiente, se da paso formal a los montajes colectivos los cuales incluyen cambios de tempo, trabajo por compases, separación de voces entre otros aspectos.

4.1 RECURSOS

4.1.1 Recursos humanos. Este proyecto principalmente requiere la participación de un cuarteto de niños o jóvenes clarinetistas, que para este caso está representado por un cuarteto de niñas integrantes de la banda de la Escuela de Música Carlos Alirio Ortega del municipio de Suratá (Santander). Así mismo, por el hecho de ser niños requiere la colaboración de docentes y padres de familia. En el momento de la socialización se requiere de otras personas en las cuales están delegadas funciones de logística y funcionamiento.

4.1.2 Recursos físicos. Para el desarrollo de este trabajo se requiere de un espacio físico adecuado que permita desarrollar de una manera óptima las prácticas y los ensayos, que cuente con buena iluminación y ventilación principalmente.

4.1.3 Recursos materiales. Se requiere la utilización de elementos como: atriles, sillas, partituras, lápices, borradores, instrumentos musicales, entre otros. De igual manera, se requiere de elementos como un computador portátil y una cámara fotográfica.

5. MARCO CONCEPTUAL

5.1 MÚSICA DE CÁMARA

Se le llamo así, aquellas habitaciones pequeñas de los palacios reales, donde músicos instrumentistas y cantores de la época, se reunían para así interpretar música, la cual era denominada como música profana, participando de reuniones y fiestas de la época. De esta manera es entonces que en el resto de países se adquiere como costumbre denominar música de cámara, a todas aquellas composiciones que están elaboradas para ser interpretadas por pequeños grupos musicales ya sean vocales o instrumentales.

En la música de cámara, se puede encontrar diversidad de formatos instrumentales, algunos como tríos, cuartetos, quintetos, entre otros. En Colombia existen diversos grupos de música de cámara como el “Cuarteto Colombiano de Clarinetes”. Existen también cuartetos y quintetos de saxofones, de bronces, de cuerdas, entre otros; muchos de estos formatos están conformados por estudiantes de música, docentes y amantes de la música. En Colombia, se realizan festivales de música de cámara colombiana uno de ellos muy importante es el “Festival Mono Núñez”, también el “Festivalito Ruitoqueño”, en donde se presentan grupos importantes del país resaltando y nutriendo así, la música colombiana. Uno de los aspectos que caracteriza a la música de cámara es que en estos pequeños formatos instrumentales o vocales no existe director ni tampoco el protagonismo del solista, es por esto que en estos formatos instrumentales deben situarse a una forma de grupo para poder comunicarse entre sí, omitiendo de esta manera la presencia del director.

La música de cámara en este proyecto está conformada por un cuarteto de clarinetes sopranos basadas en adaptaciones y composiciones de la música folclórica colombiana.

5.2 CUARTETO

En la música la palabra cuarteto se refiere a un formato instrumental o vocal que está constituido por cuatro voces. Existen variedades de cuartetos como por ejemplo cuarteto de cuerdas, cuarteto de clarinetes, de saxofones, cuarteto de música vocal, entre otros.

5.2.1 Cuarteto de cuerdas. Este formato de cuarteto de cuerdas está conformado habitualmente por dos violines una viola y un violonchelo. “El gran transformador del género, ya existieron en el barroco tardío obras para diferentes combinaciones de instrumentos, usualmente cuerda o vientos, fue el austriaco Joseph Haydn (1732-1809), quien daría su forma moderna con su aportación de 84 obras, la mayoría ejecutadas habitualmente.”¹

5.2.2 Cuarteto de clarinetes. Un cuarteto de clarinetes comúnmente estaría conformado por un clarinete bajo, un requinto y dos sopranos o también un clarinete bajo y tres sopranos. En este proyecto el cuarteto de clarinetes está conformado por cuatro clarinetes sopranos, teniendo en cuenta que el clarinete soprano es quizás uno de los instrumentos que más llama la atención en los niños, y pensando también en facilidad de contar con este instrumento en las escuelas de formación, para la conformación de un cuarteto de clarinetes sopranos.

En Colombia encontramos cuartetos de clarinetes muy importantes como el “Cuarteto Colombiano de Clarinetes” quienes “han participado en diferentes salas de concierto en festivales del país y en Venezuela. También han sido invitados a muchos otros festivales internacionales como el festival europeo de ensamble de clarinete en Gent- Bélgica”².

¹ Cuarteto (música).(n.d) Recuperado 22 de abril de 2014 de [http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_(m%C3%BAsica))

² Cuarteto colombiano de clarinetes(2011)recuperado 22 de abril de 2014 de <http://www.banrepultural.org/evento/cuarteto-colombiano-de-clarinetes-1>

5.2.3 Cuarteto vocal. Este formato vocal está compuesto por cuatro voces soprano, alto, tenor y bajo, dependiendo también de como esté conformado, pues un cuarteto vocal masculino estaría conformada por el Primer Tenor, Segundo Tenor, Barítono y Bajo.

5.3 COMPOSICIÓN

La composición es el arte de imaginar y crear una pieza musical, en la cual el compositor debe tener en cuenta elementos musicales como; elementos contrapuntísticos, armónicos, entre otros, además de esto, cuando se quiere componer sobre algún género musical es importante investigar y conocer todas aquellas características que identifican a dicho género musical.

La composición de obras musicales para el desarrollo de este trabajo, está basada en aires del folclor colombiano como el paseo vallenato, cuya composición es llamada “Luciana”; también un aire en ritmo de porro de la costa norte colombiana llamada “El trencito”. Para la composición de estos temas se tuvo en cuenta las características de cada aire, en este caso del paseo vallenato y el porro, también aspectos musicales como; contrapuntísticos melódicos, armónicos, siempre de lenguaje sencillo para lograr de esta manera con los objetivos propuestos como estrategia pedagógica.

5.4 ADAPTACIÓN

La adaptación musical consiste en realizar una obra o un arreglo musical a través de otra obra o composición ya existente; también, “la noción de adaptación hace referencia a la acomodación de una obra escrita para un formato relativamente distinto al que se cuenta”³. Para realizar una adaptación es importante que el

³ VALENCIA, Victoriano.2005. Cartilla de arreglos para banda nivel I Primera edición, 2005

arreglista tenga en cuenta las características de la obra a adaptar, sin cambiar el sentido transmitido por el compositor, respetando la melodía principal. Además de estas características, el arreglista debe tener en cuenta todos los aspectos musicales que conlleva realizar una adaptación, algunos como; progresiones armónicas, el *background* de cada aire, el contrapunto y la forma de la obra musical. La adaptación musical varía de acuerdo a la creatividad del arreglista, puede ser de lenguaje complejo como sencillo, esto también depende para quien está pensada la adaptación. Para este proyecto, las adaptaciones están pensadas para un formato de cuarteto de clarinetes sopranos teniendo en cuenta que son niños y jóvenes que comienzan en el estudio del clarinete, por tal motivo es de carácter sencillo tanto armónico como melódico. Dentro del repertorio colombiano, para la realización de las adaptaciones fueron seleccionadas obras sencillas tales como: “Hurí”, “La piña madura”, “Campesina ibaguereña”, y “Ay sí sí”.

5.5 INTERPRETACIÓN MUSICAL

La interpretación musical es quizás la más importante, cuando se quiere lograr transmitir a través de un instrumento, el canto o la dirección lo que el compositor expresa por medio de una obra musical. La interpretación musical requiere de un estudio de la obra, que va desde la época en que fue escrita, el estilo musical, como también conocer la bibliografía del compositor. Además de estos aspectos, es importante tener claro todos los elementos musicales tales como; articulaciones dinámicas, lectura rítmica entre otras escritas por el compositor, para así llevar a cabo una interpretación acorde con el creador de la obra.

En la interpretación musical del cuarteto de clarinetes de este proyecto, se ha tenido en cuenta el estilo de cada aire del folclor colombiano, además de todos los elementos musicales escritos por el arreglista y el compositor, pues es distinto interpretar un pasillo en este caso “Hurí”, un pasillo lento, a interpretar la obra “La piña madura” con un ritmo más vivo y jocoso. “Hurí” es un pasillo lento, por lo tanto

su interpretación debe ser más cadenciosa, pausada y elegante. Por el contrario “La piña madura” es un ritmo más, rápido y divertido ya que el compositor, Guillermo Buitrago, creó esta canción para ser bailada y disfrutada por la sociedad de la época y que aún se mantiene viva en la cultura colombiana. Por tal motivo, el cuarteto de clarinetes sopranos le ha dado una interpretación musical acorde con todos estos aspectos musicales e históricos del compositor y de la adaptación. De esta misma forma, se han tenido en cuenta el resto del repertorio para la interpretación musical.

5.6 ESTRATEGIA PEDAGÓGICA

La estrategia pedagógica es una forma en la cual el docente facilita el aprendizaje y la formación del estudiante, a través de recursos tecnológicos, didácticos, entre otros. Busca facilitar, motivar y ampliar las posibilidades metodológicas para lograr los objetivos propuestos.

“La importancia de las estrategias pedagógicas radica en el establecimiento de esquemas y sistemas de enseñanza-aprendizaje con la finalidad de organizar y facilitar el proceso.”⁴

Muchas veces se ve un reto en cada uno de los docentes, poder lograr una serie de objetivos con los estudiantes, muchos de ellos utilizan algunas estrategias pedagógicas que quizás no son las más adecuadas para los procesos de formación del individuo.

En la materia de la música, la estrategia pedagógica juega un papel muy importante en la formación del niño y de los jóvenes, ya que muchos procesos de enseñanza como lo mencionaba anteriormente no son eficaces para la práctica

⁴(2010, 08). Estrategias pedagógicas. BuenasTareas.com. Recuperado 18 de abril de 2014, de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Estrategias-Pedagogicas/556163.html>

musical y como consecuencia generan la falta de motivación por parte del alumno, inclusive por parte del docente, convirtiéndose esto en una problemática para lograr objetivos propuestos. Es por eso que este proyecto como estrategia pedagógica, ha desarrollado una serie de adaptaciones y composiciones para cuarteto de clarinetes sopranos teniendo en cuenta la música folclórica colombiana de nivel básico, con el fin de ampliar las posibilidades metodológicas a los docentes y poder, de esta manera, motivar y fortalecer los procesos musicales de los niños y jóvenes que se inician en el estudio del clarinete soprano y a su vez fortalecer el folclor colombiano.

5.7 RITMOS DEL FOLCLOR COLOMBIANO

5.7.1 Joropo. El joropo es un género musical del folclor colombiano especialmente de los llanos colombianos y venezolanos. “El origen de la palabra se deriva del árabe, es más acertada la tesis de que proviene del vocablo indígena “soropo” palabra que evoca las casas o caseríos antiguos donde se llevaban a cabo las parrandas llaneras”⁵. El joropo es la expresión artística de los llanos de Colombia ha tenido una evolución tanto musical como también en la danza.

El joropo está conformado por un formato instrumental como: el arpa quien es el responsable de la melodía, la bandola, el cuatro y las maracas. Hoy en día a este género se le han incorporado el bajo eléctrico y la guitarra, implementando así nuevas armonías y matices.

Subgéneros del joropo. El pasaje es un joropo más lento, cadencioso, romántico. El zumba que zumba un joropo más festivo, alegre y el seis y sus variedades, el seis corrido, el seis por derecho entre otras. Su estructura rítmica es de 3/4, 6/8

⁵ Historia del joropo.(n.d), recuperado el 22 de abril de 2014 de <http://soropo.wordpress.com/about/>

En el repertorio para la elaboración de este trabajo se tuvo en cuenta como ritmo de los llanos colombianos y por ser uno de los más representativos de este aire musical un joropo del maestro Luis Ariel Rey “Ay sí sí” escrita en un compás de $\frac{3}{4}$.

5.7.2 Paseo Vallenato. “Es un ritmo propio de la cuenca del río Magdalena, zona que presenta una rica variedad de tradiciones indígenas y africanas”⁶.

El paseo vallenato es uno de los cuatros aires que narran relatos de la región, muchos de ellos son inspirados en el amor, cantos a la mujer, otros son sucesos políticos, laborales, religiosos.

También en este género musical se encuentran compositores muy importantes del folclor como lo fue Rafael Escalona, que con su “Casa en el aire” llenó, a muchos amantes de este folclor, de alegría, al igual que Leandro Díaz que por su ceguera impresionaba a los demás por su forma de componer canciones tan hermosas como “La diosa corona”, “Dios no me deja”; Alejo Durán es otro compositor y acordeonista que dejó muchas canciones que pertenecen a este aire. Otros compositores importantes del paseo romántico son Gustavo Gutiérrez y Roberto Calderón.

Dentro de las composiciones para este trabajo se encuentra un paseo vallenato llamado “Luciana”. Éste es un paseo romántico inspirado en mi hija tomando como título su nombre. Éste aire también se deriva el paseo romántico cuyas letras y melodías son más dulces y la armonía también le da otro carácter más melancólico.

Éste aire musical está acompañado tradicionalmente con instrumentos tales como: la caja, guacharaca y acordeón que es el más importante, aunque no hay que

⁶ MAYA, Luz (2003)músicas tradicionales y contemporáneas recuperado 22 de abril de 2014 de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82911.html>

desviar que en sus comienzos era la guitarra la protagonista que años después fue remplazada por el acordeón.

5.7.3 Merengue Vallenato. “La palabra merengue se remota a la época de la colonia y proviene del vocablo “muserengue”, nombre de una de las culturas africanas traídas desde las costas de guinea, siendo una cultura altamente musical”⁷.

El merengue es otro de los cuatro aires que tiene el género vallenato, al igual que todo los aires del vallenato, el merengue también se caracteriza por la narración de historias de la vida cotidiana, especialmente al amor, sin necesidad de crear un verso lírico o poético, el compositor narra libremente su sentimiento; muchas veces estas composiciones son hechas a través de una guitarra, Aunque algunos compositores creaban sus canciones sin saber tocar ningún instrumento, ya se ve en aquel grande compositor del folclor como lo fue Rafael Escalona, quien con sus labios se acompañaba y componía hermosas canciones. “Rafael Escalona también compuso muchas canciones en este aire musical, tales como la Honda Herida, La Brasilera. Al igual Tobías Enrique Pumarejo compositor de mírame fijamente. El Viejo Miguel de Adolfo Pacheco”⁸ es otra de las canciones que pertenecen a este género, entre muchas más.

El merengue vallenato ha perdido un poco la importancia a la hora de hacer una producción musical pues antes se grababan dos o tres merengues por producción hoy quizás en una producción musical no se grabe ninguno o tal vez solo uno.

El merengue maneja un compás de 6/8, en el trabajo de este proyecto se seleccionó “Campesina ibaguereña” un merengue del compositor Wilson Sánchez,

⁷ MENDEZ FONSECA, José reimundo, Guía para el aprendizaje del acordeón, editorial sueños 2010

⁸ El merengue vallenato más famoso(2009).recuperado el 22 de abril de 2014 de (<http://betomireles.blogspot.com/>, 2009)

es uno de los temas también más populares y sencillos a la hora de hacer una adaptación, maneja una progresión armónica sencilla adaptado para un cuarteto de clarinetes sopranos.

5.7.4 Pasea'ito. Este ritmo musical pertenece al folclor de la costa norte, muy de la mano con el paseo vallenato pero mucho más movido. También está escrito en compás partido, sin embargo en este trabajo, específicamente en el tema musical de “La piña madura”, está escrito en 4/4 con el fin de facilitar la lectura a los niños.

El ritmo de pasea'ito se caracteriza por ser alegre y expresivo, muchos compositores importantes del folclor colombiano como Guillermo Buitrago, Calixto Ochoa, entre otros compositores, han aportado mucho en este género con composiciones, como “La piña madura” de Buitrago y “Los sabanales”, de Calixto Ochoa.

“Se dice que Calixto fue el creador de este género en Cartagena tomando el paseo vallenato y dándole otro carácter más alegre”⁹.

Pues dentro de este género musical se encuentran muchas composiciones de Calixto. “Los sabanales”, “Calabacito”, “Pirulino”, “Compa'e remanga”, “Playas marinas”.

5.7.5 Pasillo. “El pasillo surge durante la época independista en los Andes neogranadinos y grancolombianos en las primeras décadas del siglo XIX como una adaptación del vals austriaco, variación que determinó un cambio rítmico”.¹⁰

⁹ CACICA STEREO, la vida de Calixto(2013)

¹⁰Pasillo (música). recuperado el 22 de abril de 2014 de [http://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_(m%C3%BAsica))

El pasillo es un género musical autóctono de Colombia y Ecuador. En Colombia este género se extendió por muchas regiones del país, logrando ser muy popular en la cultura colombiana especialmente en el interior del país.

La danza en este género en su inicio tenía como característica que no se bailaba suelto sino cogido, era un reto para los bailarines danzar este aire musical pues es una danza rápida y de muchas vueltas, algunos terminaban con vértigos.

Primeramente el pasillo era instrumentado especialmente para amenizar fiestas, retretas, luego aparece el pasillo lento o vocal.

Pasillo instrumental fiestero. Se caracteriza por ser alegre,ailable, también posee una característica para el ejecutante o instrumentista y es que puede ser complejo a la hora de ejecutarlo.

Pasillo lento o vocal e instrumental. Se caracteriza por ser mucho más pausado, romántico, enamorado, poético.

En el presente trabajo se seleccionó un pasillo como representación del folclor andino, en este caso se escogió un pasillo lento, “Hurí”, para ser llevado e interpretado por el cuarteto de clarinetes sopranos, y por ser de carácter pausado o lento funciona muy bien en los procesos de formación con el clarinete.

Este género musical en sus comienzos eran interpretados con instrumentos como la bandola, el tiple y la guitarra. Actualmente es común encontrar muchos ensambles instrumentales en la interpretación este género. Su estructura rítmica es de $\frac{3}{4}$.

5.7.6 Porro. “El porro es un ritmo musical de la Región Caribe colombiana, tradicional de los departamentos de Córdoba, Bolívar, Atlántico y Sucre.”¹¹

Dentro de este aire se encuentran compositores muy importantes como lo fue Lucho Bermúdez, compositor de “Carmen de Bolívar”, Pacho Galán, Pedro Laza y sus pelayeros, quienes le dieron una gran importancia a este género en las regiones del país y en muchas partes de Latinoamérica. Generalmente el porro maneja un compás de 2/2 o compás partido, algunos compositores lo escriben en 4/4.

Porro palitia’o y porro tapa’o. Se le llama porro palitia’o principalmente por la forma en que el bombo deja de tocar para ejecutar una tablilla que se encuentra encima del aro del bombo y es precisamente en este momento en el cual los clarinetes son los protagonistas al desarrollar una parte melódica llamada boza.

El porro tapa’o recibe su nombre por la forma de tocar el parche del bombo con la mano durante toda la obra, sus estructuras rítmica y musical generalmente son prácticamente iguales.

“María varilla” es uno de los porros más importantes de este género considerado como himno del departamento de Córdoba.

Dentro de un formato tradicional el porro está compuesto por instrumentos tales como: la trompeta, por lo general son tres, un bombardino, una tuba, tres clarinetes, tres trombones, el bombo, el redoblante y los platillos.

En este trabajo encontramos un porro palitia’o, “El Trencito” composición de Luis Eduardo Mendoza autor de este proyecto, está pensado para un cuarteto de clarinetes sopranos dentro de un nivel básico. Es un porro palitia’o por la

¹¹Porro (música).recuperado 22 de abril de 2014 de ([http://es.wikipedia.org/wiki/Porro_\(m%C3%BAAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Porro_(m%C3%BAAsica)))

importancia que tiene el clarinete en el boza acompañado con palmas por parte de los clarinetes tres y cuatro mientras el clarinete uno y dos desarrollan la parte del boza.

6. RESULTADOS DEL PROYECTO

Durante la realización del presente trabajo se tuvo en cuenta diferentes momentos o etapas las cuales se encuentran estrechamente ligadas y son las que permiten llevar a cabo este proceso.

6.1 SELECCIÓN DEL REPERTORIO

Esta es una etapa muy importante, pues es la que permite reconocer la viabilidad futura de la realización de la adaptación y de la composición en sí misma. Es en este momento en que el arreglista y compositor se da a la tarea de imaginar cual puede ser el resultado musical de la obra seleccionada. Para el caso puntual del presente proyecto, se acude a piezas con un lenguaje sencillo tanto rítmico como armónico y por ende interválico entre otros aspectos. Los temas a los cuales se les han realizado la adaptación, corresponden al repertorio tradicional colombiano de diferentes regiones. Como se ha mencionado anteriormente y teniendo en cuenta la esencia del trabajo en sí, son melodías que no revisten dificultad técnica, en su mayoría por grados conjuntos, con rítmicas sencillas y un manejo armónico elemental. Todo lo anterior es plenamente aplicable a las composiciones, con la ventaja adicional de realizar cambios si fuera necesario.

6.1.1 Estructura del pasillo lento “Hurí”. Este pasillo lento, o también llamado pasillo canción, es una de las piezas más emblemáticas de la región andina colombiana. Por años junto con melodías como “Pueblito viejo”, “Si pasas por San Gil”, “Los Guadales” entre muchas otras melodías, “Hurí” se ha enquistado en la memoria de muchas generaciones, su compositor es desconocido.

Refiriéndonos específicamente al tratamiento propuesto para esta obra, vale la pena decir que la versión para el cuarteto de clarinetes sopranos conserva un esquema totalmente tradicional concebido esto como un componente fundamental

de la línea que conduce la razón de ser del proyecto. Por ser un pasillo lento representa cierto grado de facilidad en la ejecución partiendo del manejo del tempo. Su tonalidad real es Mib mayor por ende su transposición al clarinete ofrece la comodidad de tocar en Fa mayor, abarcando el registro grave y parte del medio hasta el Sib de la mano izquierda. La melodía en los 8 compases de la introducción se da simultáneamente entre el primer y segundo clarinete a un intervalo de tercera, con la implementación de la triada ocasionalmente por el tercer clarinete y con una complementación del clarinete cuarto con funciones de bajo. La melodía desde la sección A inicia en el tercer clarinete contrastada con un contrapunto del primero y el segundo, apoyados estos con la implementación del bajo. Esto desde el compás 9 hasta el compás 14 en el compás 15 y 16 se plantea una conclusión de esta primera parte de la sección A, a manera de bloque en el compás 17 y 18 la melodía es asumida por el clarinete cuarto con un pequeño *background* en los demás clarinetes.

Figura 1. “Hurí” compases 9 al 16

The musical score for four clarinets (B1, B2, B3, B4) in F major, measures 9 to 16. The score is divided into two sections, A and B, by a vertical line at measure 9. Section A (measures 9-14) features a melody in the first and second clarinets, with the third and fourth providing accompaniment. Section B (measures 15-16) features a melody in the fourth clarinet, with the first, second, and third providing accompaniment.

Fuente: Elaboración propia

Inmediatamente la melodía vuelve a ser retomada por el primer y segundo clarinete para concluir esta primera sección A con elementos de la introducción y un unísono. En la sección B la melodía es retomada por el clarinete uno en los cuatro compases siguientes con un *background* en bloque en los tres clarinetes restantes, posteriormente el clarinete segundo y tercero desarrollan el manejo

melódico con contrapunto en el primero y apoyo armónico en el bajo o cuarto clarinete durante los 8 compases siguientes concluyendo esta sección B con un propuesta melódica apoyada en el acorde perfecto mayor.

Cuadro 1. Análisis Armónico “Hurí”

HURÍ							
MACRO	INTRO	A		B		CODA	CONCLUSION
MICRO		a	a 1	b	b 1		
COMPASES	1-8	9-15	16-24	25-36	37-39	40	41-42
TONALIDAD	Mib	Mib		Mib		Mib	Mib
FORMA	BINARIA						

Fuente: Elaboración propia

Proceso de montaje del pasillo lento “Hurí”

Para el montaje de esta obra, en primera instancia se hizo asignación de funciones, dentro de las integrantes del cuarteto. Es decir, se determinó quien hacia primero, segundo tercer y cuarto clarinete. Se trabajó escala y arpeggio de la tonalidad del tema es decir, Fa Mayor, en compás de tres cuartos con diferentes figuras: negras, corcheas, y diferentes combinaciones y articulaciones. Por ser una obra en la que la conducción de las voces y melodías en muchas ocasiones se hace en bloque, se trabajó simultáneamente con las cuatro voces. En este tema, una de las condiciones en el inicio, es la de tener en cuenta, la entrada que da el cuarto clarinete que es quien marca en tiempo fuerte. Por tal razón, se enfatizó en mantener la comunicación visual para garantizar el correcto inicio del tema. En el caso del tercer clarinete, se recomienda que se tome suficiente aire, toda vez que su frase es un poco más larga que la de los demás. Se presentaron algunos inconvenientes en el manejo de algunas frases diferentes a la melodía, pero precisamente, apoyados en la melodía, se lograron establecer puntos de referencia, y puntos de encuentro que al final permitieron lograr los objetivos propuestos con la obra. Por encontrarse la melodía distribuida ocasionalmente en

cada uno de los clarinetes, se enfatizó en la importancia de buscar equilibrio sonoro. En los momentos en los que rítmicamente las voces van igual, se trabajó en lograr ensamble y ajuste rítmico. Por ser el primero de los seis temas trabajados, se optó por manejar solo el registro grave y parte del medio del clarinete, por facilidad y comodidad. Aunque el resultado sonoro es un poco oscuro el resultado en la ejecución es bueno.

6.1.2 Estructura del tema musical “La piña madura”. “La piña madura” es un tema representativo de la música popular Colombiana en ritmo de pasea’ito y con autoría de Guillermo de Jesús Buitrago Henríquez. Para la presente adaptación se optó por la tonalidad de Sib real, facilitando la transposición para el cuarteto de clarinetes en Do mayor.

En su estructura el tema está compuesto por una introducción de 9 compases en la que el clarinete bajo o cuarto clarinete propone un ostinato rítmico melódico de 6 compases contrastado con un efecto contrapuntístico en las tres voces alternas. En el compás 7 las cuatro voces confluyen rítmicamente hasta el compás 9 produciendo un efecto conclusivo en la introducción. En el tema A, en el compás 10, la melodía es desarrollada inicialmente por el primer clarinete durante 8 compases, mientras el segundo y tercer clarinete hacen un *background* rítmicamente igual durante los mismos 8 compases en un intervalo de sexta.

Figura 2. “La piña madura” compases 10 al 17

The musical score for four B-flat clarinets (Clarinete B♭ 1, 2, 3, and 4) covers measures 10 to 17. It is divided into two sections, A and B. Section A (measures 10-11) features Clarinet 1 with a melodic line marked *f* (forte), while Clarinets 2 and 3 provide a rhythmic accompaniment marked *mf* (mezzo-forte). Section B (measures 12-17) continues with Clarinet 1 playing a melodic line marked *f*, Clarinets 2 and 3 playing a rhythmic accompaniment marked *mf*, and Clarinet 4 playing a bass line marked *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fuente: Elaboración propia

El clarinete cuarto desempeña su función de bajo conservando la estructura tradicional de acompañamiento consistente en negra, silencio de negra y dos negras por compás, como estructura rítmica predominante con dos pequeñas variables en el 5 compás y en el 8. El fragmento consecuente de esta primera parte es asumido por el segundo y tercer clarinete los cuales desempeñan una función melódica a intervalos de tercera y cuarta durante 8 compases hasta concluir esta primera parte después de la repetición. En la parte B la melodía es continuada por el segundo y tercer clarinete durante los 8 compases siguientes, mientras el primer clarinete deja un espacio de cuatro compases en silencio, y cuatro compases más en redondas, produciendo un efecto relajante en esta sección, simultáneamente el bajo ejecuta notas largas en redondas durante seis compases y en el séptimo y octavo compás, propone una pequeña variante rítmica, para retomar su esquema tradicional de acompañamiento hasta concluir la parte B. Las demás voces concluyen con la melodía a manera de acorde hasta finalizar esta sección B después de la repetición, pasando a la segunda casilla la cual se convierte en una pequeña coda para finalizar la obra.

Cuadro 2. Análisis armónico “La piña madura”

LA PIÑA MADURA									
MACRO	INTRO	A		B			CODA		CONCLU
MICRO		a	a 1	b	b 1	a 1			SION
COMPASES	1-9	10-17	18-25	26-29	30-33	34-40	41		42-44
TONALIDAD	Sib	Sib		Sib			Sib		Sib
FORMA	BINARIA								

Fuente: Elaboración propia

Proceso de montaje de “La piña madura”

En este tema, se amplía el registro del clarinete hasta el tercer Do. Antes de iniciar con el trabajo de ensamble, se realizaron ejercicios con escala y arpeggio de Do Mayor hasta el tercer Do ascendente y descendientemente, lo mismo que aplicando diversas articulaciones dentro de las más destacadas el *staccato*.

Para este tema el proceso de montaje, se realizó de manera individual, y luego por afinidad rítmico - melódicas. En la introducción se estudió, solo con el clarinete cuatro. Posteriormente, se realizó este mismo fragmento con segundo y tercer clarinete, por afinidad motívica y estructural, y por último se ensambló el primer clarinete. De la misma manera se realizó el resto del montaje, solo que en la parte B, se hizo simultáneamente la ejecución, por la facilidad que representa la obra en este punto. Es importante enfocar el sonido, especialmente en el primer clarinete, pues por el hecho de encontrarse un poco más agudo, puede presentar problemas de desbalance sonoro. La parte en la que se encuentran las notas largas debe tocarse muy ligado y suave, para optimizar el efecto de colchón armónico en el cuarto y primer clarinete, respectivamente. Para finalizar, es importante recomendar la consecución del efecto de *crescendo* final. “La piña madura” es un

tema en el que los miembros del grupo, muestran gran afinidad por su lenguaje musical sencillo y práctico.

6.1.3 Estructura del tema musical “El trencito”. “El trencito” preserva la forma musical del porro palitiao precisamente por el boza que desarrolla el clarinete uno y dos al final de la obra, “El trencito” composición de Luis Eduardo Mendoza Duarte, está escrito en una tonalidad de Mib mayor, en compás de cuatro cuartos para facilitar la lectura. Inicia con una introducción de cuatro compases en la cual se plantea una imitación rítmica del segundo y tercer clarinete con el primer clarinete en negras y en el tercer y cuarto compás las cuatro voces desarrollan una rítmica similar. En la parte A, la melodía es desarrollada por el primer clarinete durante los doce compases que la conforman. El bajo desarrollado por el cuarto clarinete en el desempeño de su función armónica ejecuta parte de la melodía a la octava inferior del primer clarinete en los compases 5 y 11. El segundo y tercer clarinete durante el desarrollo de la parte A van ejecutando un *background* rítmicamente muy similar con voces simultáneas a un intervalo de tercera, principalmente. Esta sección A se repite con un salto a la segunda casilla con una estructura rítmica similar entre las cuatro voces.

La parte B tiene su melodía distribuida entre el primer clarinete contrastando con el segundo y el tercero, mientras el bajo sigue desempeñando su función armónica con notas graves y asumiendo momentáneamente una pequeña función melódica simultánea con el segundo clarinete. Al igual que en la parte A, en la parte B el segundo y tercer clarinete se encuentran estrechamente ligados en su función rítmica, pero en esta ocasión con intervalos de tercera, quinta y sexta.

La adaptación propone un retorno a la parte A hasta encontrar el salto a la C que se propone como en lo que la música popular se denomina mambo, compuesto por 16 compases en los que los primeros ocho son ejecutados por el primero y segundo clarinete en una melodía a intervalos de tercera, mientras el tercero y cuarto desempeñan una función de acompañamiento de percusión corporal, con palmas y voces. A partir del compás 9 se integran el tercero y cuarto clarinete a la ejecución del mambo para terminar con una pequeña coda de dos compases, y dar por finalizada la obra.

Figura 3. “El trencito” compases 27 al 30

D

Clarinete B \flat 1

Clarinete B \flat 2

Clarinete B \flat 3

Clarinete B \flat 4

Palmas (primera vez)

¡Jeh! (segunda vez)

Palmas (primera vez)

¡Jeh! (segunda vez)

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 3. Análisis Armónico “El trencito”

EL TRENCITO									
MACRO	INTRO	A		B		CODA	C		CONCLUSIÓN
MICRO		a	a 1	b	b 1		c	c 1	
COMPASES	1-4	5-10	11-17	18-21	22-25	26	27-30	31-34	35-36
TONALIDAD	Mib	Mib	Mib	Mib		Mib	Mib	Mib	Mib
FORMA	TERNARIA								

Fuente: Elaboración propia

Proceso de montaje del porro “El trencito”

De la misma manera que en el tema “Hurí”, en el porro “El trencito” se procedió a asignar las diferentes voces entre las integrantes del cuarteto, haciendo cambios como mecanismo de dinamización y motivación dentro de las integrantes del grupo. Para la interpretación de este tema, y por el hecho de encontrarse en la misma tonalidad de “Hurí”, fue un poco más fácil por el previo conocimiento de la tonalidad. Como novedad vale la pena destacar que para la interpretación del porro “El trencito” se hizo necesaria la ampliación del registro sonoro hasta el tercer La en el primer clarinete. Este tema se trabajó de manera individual en primera instancia; posteriormente se hizo un trabajo simultáneo entre el segundo y tercer clarinete dado la estructura del arreglo, el cual plantea un manejo similar rítmicamente, con la implementación de pequeñas síncopas entre estos dos elementos en un muy alto porcentaje. Seguidamente, se procede a hacer el ensamble de las cuatro voces de manera progresiva, hasta llegar a la parte C o mambo, en la que el tercer y cuarto clarinete ejecutan palmas como estrategia dinámica finalizando con un pequeño grito para reintegrarse a la culminación de esta parte C. Se recomienda para esta pequeña sección de percusión corporal hacer las palmadas durante 6 compases, luego en el compás 7 ubicar el clarinete en posición de inicio y en el compás 8 ejecutar el grito.

6.1.4 Estructura musical del tema “Luciana”. Este paseo vallenato se encuentra escrito en la tonalidad de Sib real composición de Luis Eduardo Mendoza Duarte, en compás de 4/4 con tempo moderado. Al igual que algunos de los demás arreglos “Luciana” cuenta con una introducción de 6 compases con repetición, en la que la melodía es ejecutada por el primer y segundo clarinete a intervalos de sexta, principalmente. El tercer clarinete desarrolla un contrapunto en blancas principalmente, y el cuarto ejecuta su función de bajo, conservando la esencia rítmica del acompañamiento del ritmo de paseo.

En el tema A, la melodía es desarrollada por el primer y segundo clarinete en su antecedente a intervalos de tercera y en su consecuente a intervalos de sextas. El tercer y cuarto clarinete ejecutan contrapunto con algunos puntos en común, en el antecedente, y en el consecuente el tercer clarinete se adhiere al desarrollo melódico. El bajo continúa con su función de soporte armónico con esquema tradicional de acompañamiento del paseo vallenato. Esta sección A se repite y salta a la segunda casilla con una especie de puente para tomar la sección B. En el inicio de la sección B el clarinete primero asume la melodía mientras el segundo y tercero acompañan con un pequeño colchón armónico en blancas durante los siguientes 8 compases. En el compás 9 el segundo clarinete asume un rol melódico hasta el final de la sección B, mientras el tercero continúa sosteniendo el colchón armónico junto con el cuarto clarinete hasta el final de la misma sección B.

La sección C está propuesta como una especie de mambo en el que el primero y cuarto clarinete hace un esquema o distancia de octava durante los primeros 8 compases mientras el segundo ejecuta trinos, que hacen contraste con dos negras en el tercer y cuarto tiempo, durante estos mismos ocho compases.

Figura 4. “Luciana” compases 35 al 38

Fuente: Elaboración propia

En los siguientes 8 compases finales, el primer clarinete continúa con la misma melodía que trae de atrás, pero en este punto, el segundo y tercero se unen para hacer un *background* hasta el final, mientras el cuarto hace un contraste con negras y en los dos últimos compases se une al primero para dar final a la obra.

Cuadro 4. Análisis armónico “Luciana”

LUCIANA									
MACRO	INTRO	A		B		CODA	C		CONCL
MICRO		a	a 1	b	b 1		c	c 1	USION
COMPASE	1-6	7-11	12-16	17-24	25-31	32	33-37	38-43	44-45
TONALIDA	Sib	Sib		Sib		Sib	Sib		Sib con sexta
FORMA	TERNARIA								

Fuente: Elaboración propia

Proceso de montaje del paseo “Luciana”

Este es un tema muy particular debido al ritmo como tal junto con el merengue que más adelante se estudiará. Para el montaje de “Luciana” se hizo necesario trabajar un poco más intensamente con el cuarto clarinete, por su condición de bajo acompañante. El hecho de tocar en una tonalidad ya conocida por los integrantes del grupo permite mayor facilidad y por ende implementar algunas otras estrategias, como trabajar con los esquemas rítmicos de las obras apoyadas en las escalas. Se recomienda trabajar muy bien sobre el ajuste de las frases, pues es muy común encontrar similitud especialmente en segundo y tercer clarinete, fundamentalmente. Se hace muy necesario para este tema, tener muy presente la función del bajo, pues por su estructura rítmica e interválica es quien marca una pauta importante en este ritmo. En la parte C o mambo, y dado que se plantean tres esquemas, es muy importante que los integrantes se escuchen entre sí para lograr un mejor ajuste.

6.1.5 Estructura del tema musical “Ay sí sí”. Tema musical en compás de $\frac{3}{4}$, en tonalidad de Sib real, un joropo de la autoría de Luis Ariel Rey, forma parte del vasto repertorio llanero. Consta de una introducción de 16 compases de los cuales los primeros ocho, por ser en tempo lento dan la sensación de un preludio en su primera parte y en la segunda parte asume el tempo real, hasta el final.

Figura 5. “Ay sí sí” compases 1 al 8

The musical score for Figure 5 shows four staves for Clarinet B \flat 1, 2, 3, and 4. The tempo is marked 'poco lento' and the metronome is set to 120. The key signature has one flat (B \flat). The time signature is 3/4. The first staff (Clarinet B \flat 1) starts with a section marker 'A' and plays a melodic line with dynamics 'poco lento' and 'mf'. The second staff (Clarinet B \flat 2) starts with a rest and then plays a rhythmic accompaniment with dynamics 'poco lento' and 'mp'. The third staff (Clarinet B \flat 3) also starts with a rest and plays a rhythmic accompaniment with dynamics 'poco lento' and 'mp'. The fourth staff (Clarinet B \flat 4) starts with a rest and plays a rhythmic accompaniment with dynamics 'poco lento' and 'mp'. The score ends with a double bar line and a fermata on the final note of each staff.

Fuente: Elaboración propia

La introducción en su parte melódica inicial de 8 compases es desarrollada por el primer clarinete, mientras los demás, incluido el cuarto, hacen un acompañamiento rítmicamente igual con notas del acorde. En los siguientes 8 compases de la introducción el segundo clarinete adhiere su función melódica con el primero, y el tercero y cuarto desarrollan un acompañamiento con la estructura rítmica del joropo, hasta concluir esta introducción. En el tema A la melodía la asume el primer clarinete durante 8 compases que se repiten, mientras el segundo y tercer clarinete van trabajando de manera similar con la estructura del joropo, fundamentalmente; al igual que el cuarto clarinete con su función de bajo llanero, es decir, negra, silencio, negra. En la sección A' la melodía es tocada por el segundo y tercer clarinete durante los primeros 8 compases y, el primer clarinete hace un pequeño contrapunto en negras con puntillo mientras el cuarto clarinete continúa con su función de bajo acompañante en ritmo de joropo. En el compás 9, el primer clarinete recupera su función melódica mientras el segundo y tercer clarinete hacen segundas voces con notas del acorde hasta llegar a la segunda casilla en la que se plantea una pequeña variable, en la que el primer clarinete toca la melodía de una manera segmentada mientras en pequeños intervalos de

tiempo los demás clarinetes van haciendo un pequeño juego rítmico, replanteando la melodía hasta llegar al final con elementos contrapuntísticos y el bajo acompañante.

Cuadro 5. Análisis armónico “Ay sí, sí”

AY SI SI									
MACRO	INTRO	A		B		CODA	C	B	CONCLUSION
MICRO		a	a 1	b	b 1		c	b , b1	
COMPASES	1-16	17-20	21-24	25-31	32-39	40	41-49	50-64	65-68
TONALIDAD	Sib	Sib		Sib		Sib	Sib	Sib	Sib
FORMA	TERNARIA								

Fuente: Elaboración propia

Proceso de montaje del tema musical “Ay sí sí”

Se recomienda realizar un trabajo preparatorio en compás de 3/4 basado en escala de Do mayor, con variadas articulaciones y figuras de negra, corcheas, negras con puntillo, en múltiples combinaciones como mecanismo de afianzamiento. De la misma manera se recomienda, especialmente dentro de esta misma dinámica preparatoria, implementar diferentes cambios de tempo de lo lento a lo medianamente rápido, con las figuras anteriormente mencionadas, toda vez que este tema por ser un joropo, requiere el manejo de un tempo acorde a las necesidades requeridas. Para el montaje de este tema musical, se hace necesario reconocer cuál de los cuatro integrantes del cuarteto, posee mayor facilidad en la ejecución. Esta indicación tiene que ver con el liderazgo que tiene el primer clarinete. Se requiere expresividad control de la afinación y manejo del buen registro sonoro. No quiere decir esto que las demás voces no sean importantes, solo que en “Ay sí sí”, el nivel de exigencia es un poco más alto. Para este tema se hizo necesario realizar algunos pequeños cambios en algunos compases, buscando que se facilitara la lectura, es decir, se agregaron notas donde existían

algunos silencios, como una manera de hacer más viable y esclarecer algunos puntos que a la hora del ensamble resultaron un poco complejos. Es importante reconocer de igual manera la importancia del clarinete cuarto en su función de bajo, toda vez que esta voz, es como en la mayoría de las adaptaciones un soporte muy importante. Así como es relevante seleccionar bien el primer clarinete, de la misma manera el clarinete cuarto debe ser un integrante con muy buen ritmo, pues es el quien sostiene el tempo. El compás 43 del clarinete dos, debe trabajarse de manera lenta, y es aquí donde se aplica la estrategia de repetir la primera nota para facilitar la lectura. De la misma manera en el compás 51 del clarinete tercero debe reemplazarse el silencio de negra con puntillo por la repetición de la negra con puntillo de ese mismo compás. Se recomienda trabajar el *staccato*, pues se encuentra plasmado en buena parte de la adaptación.

6.1.6 Estructura del tema “Campesina ibaguereña”. Esta pieza musical está basada en la tonalidad de Mib real, es un merengue vallenato de la autoría de Wilson Sánchez; está escrita en un compás de 6/8. Tiene una introducción de 10 compases cuya melodía pertenece al coro de la canción, esta introducción melódica está realizada por el clarinete uno, dos y tres en diferentes voces, mientras el clarinete cuatro fortalece por medio de acompañamiento en el bajo. En el compás 11, comienzo de la parte A, el clarinete uno toma el papel de protagonista al interpretar la melodía principal del tema, con un acompañamiento contrapuntístico entre el segundo y tercer clarinete; de la misma manera el clarinete cuarto sigue fortaleciendo la parte armónica con un bajo basado en la característica rítmica del merengue.

Figura 6. “Campesina ibaguereña” compases 11 al 19

Fuente: Elaboración propia

En el compás 19 en la primera casilla, retoma nuevamente A para luego continuar con el desarrollo melódico. A partir del compás 20 de la segunda casilla, el clarinete uno realiza un contrapunto de notas largas, mientras el clarinete dos y tres ejecutan a dos voces una A prima; el cuarto clarinete varía un poco el ritmo en el bajo en este compás 20 hasta 35 para así retomar el tema A del compás 11 y seguir de la misma forma para el desarrollo del tema B. En el compás 36, esta parte B o coro es desarrollada igualmente que la introducción por el clarinete uno, dos, y tres, la misma estructura rítmica pero a tres voces con acompañamiento en el bajo por parte del clarinete cuatro. Y en el compás 44 en la segunda casilla encontramos una especie de cadencia perfecta por los clarinetes uno, dos, tres, y cuatro, para así retomar a la parte C en el compás 47 que se caracteriza por ser el mambo del tema, en el cual, el clarinete uno y dos son los protagonistas, acompañados por el segundo clarinete en una forma de *background* y acompañamiento en el bajo repitiendo dos veces para de esta forma concluir el final del tema en el compás 53, en el cual el clarinete uno y el cuarto como cadencia ejecutan notas largas mientras el clarinete dos y tres acompañan con un *background* dándole ese carácter dominante para de esta forma finalizar en la tónica en el compás 56 y 57. Es importante resaltar que antes de finalizar, en el

compás 55, todos los clarinetes hacen una escala descendente a diferentes intervalos de carácter dominante para así dar fin al tema en el compás 56 y 57.

Cuadro 6. Análisis armónico “Campesina Ibaguereña”

CAMPESINA IBAGUEREÑA								
MACRO	INTRO	A		CODA	B	C		CONCLUSIÓN
MICRO		a	a 1		b, b 1	c	c 1	
COMPASES	1-10	11-19	20-34	35	36-46	47-50	51-55	56-57
TONALIDAD	Mib	Mib		Mib	Mib	Mib		Mib
FORMA	TERNARIA							

Fuente: Elaboración propia

Proceso de montaje de “Campesina Ibaguereña”

Esta pieza musical o merengue vallenato maneja un lenguaje un poco más complicado, pues muchas veces el compás de 6/8 se convierte en un grado de dificultad para aquellos procesos que comienzan en la lectura musical. Por ende, se recomienda explicar y analizar el compás de 6/8 antes de comenzar a ejecutar el tema, se recomienda hacer un estudio de escalas de igual forma que en los temas anteriores, utilizando una combinación de figuras rítmicas como una negra con puntillo y tres corcheas, e intercalar, para asociar la forma de ejecutar estas figuras rítmicas en este compás de 6/8. Esta pieza también maneja un registro amplio que va desde un Fa grave en el clarinete hasta un Do agudo, por lo tanto también se recomienda hacer notas largas en este registro, teniendo en cuenta el compás de 6/8. Para el montaje de esta obra fue necesario realizar unos ajustes en algunos compases para facilitar el trabajo. En este tema se hace necesario realizar un estudio individual antes de ensamblar debido a la lectura rítmica, articulaciones y la expresión musical. En el comienzo del tema se debe tener en cuenta que el primero, segundo y tercer clarinete realizan la misma estructura

rítmica a diferentes intervalos la cual se debe trabajar mucho para que en los tres clarinetes haya más exactitud tanto en las figuras como también en la sonoridad y las articulaciones. Para el clarinete cuatro no es tan complicado esta lectura rítmica, sin embargo, también requiere de un estudio individual para entender mejor la rítmica dada; se recomienda revisar el estacato que siempre está presente en el bajo. Para el final de la obra en el compás 55 hay que revisar detalladamente esa escala descendente para finalizar el tema.

7. RECOMENDACIONES GENERALES PARA EL MONTAJE DE LAS PIEZAS

Para obtener buenos resultados en el montaje y ensamble de las piezas de este trabajo, desde la perspectiva de lo técnico y lo musical se hace necesario lo siguiente:

7.1 PRINCIPIOS DE LA LECTURA MUSICAL BÁSICA

Este es un requisito muy importante toda vez que a pesar de ser un trabajo concebido para un nivel básico, los integrantes del grupo deben conocer los elementos conceptuales y prácticos que permitan estructurar y ejecutar los arreglos.

7.2 NIVEL INSTRUMENTAL

Es importante destacar que los niveles de desarrollo instrumental de los integrantes deben ser balanceados, entendiendo este punto como un nivel bueno dentro de cada contexto. En otras palabras, se requiere que cada miembro del cuarteto sea capaz de asumir roles más o menos protagónicos dependiendo del tema que se esté tocando. Una de las dinámicas de este trabajo es hacer rotación de roles, quiere decir lo anterior que no siempre un solo integrante toca el primer o cuarto clarinete. Todos tocan diferentes voces en diferentes temas. Una implicación desde lo psicológico en los niños, es sentir que están llevando la melodía, para ellos es un aspecto muy relevante y por esa misma razón es que se hace esta rotación.

7.3 SOBRE EL ESTADO DE LOS INSTRUMENTOS

Tener los clarinetes en buen estado y preferiblemente que sean de la misma marca son una prenda de garantía a la hora de los montajes. Nada más frustrante para un chico que tocar con un instrumento en mal estado. Es más, en muchos casos la relación personal que establecen algunos chicos con su instrumento es tan importante, que se convierte casi que en una condición para más tranquilidad.

7.4 HOMOGENEIDAD Y CALIDAD DEL SONIDO

Una de las condiciones fundamentales en los montajes con grupos de cámara de un mismo instrumento como en este caso, tiene que ver con la homogeneidad y la calidad sonora. Para lograr y hacer posible este punto, se recomienda que los chicos toquen con una misma marca de boquilla. Para este caso y previendo las capacidades tanto económicas como de fácil adquisición las boquillas Yamaha 4C o 5C son una buena opción.

7.5 ACERCA DE LAS CAÑAS

Uno de los elementos ampliamente relevantes en la buena producción del sonido, son las cañas. Se recomienda tocar con cañas que faciliten el trabajo, pueden ser número 2½ o 3 que no estén rotas o deterioradas. Es necesario tener cañas a disposición más cuando el trabajo es con niños y pueden ocurrir accidentes.

7.6 LA EMBOCADURA

Es muy importante velar por la buena postura de la embocadura de los integrantes del cuarteto, si bien es cierto, cada individuo posee sus condiciones particulares y su propia contextura facial, deben existir pues, unas condiciones básicas para la

embocadura del clarinete; esto sin lugar a dudas contribuye significativamente a la buena producción sonora pues garantiza buena afinación, y buen sonido.

7.7 LA COMUNICACIÓN CORPORAL

Desarrollar la capacidad de tocar sin dirección hace que los chicos asuman con mayor seriedad y responsabilidad el trabajo, generando espacios de comunicación no convencionales, como la visión, el movimiento corporal, el oído, entre otros.

7.8 LA RESPIRACIÓN

Hacer ejercicios que fortalezcan la capacidad de respiración en cada ensayo es muy importante, pues este fortalecimiento físico garantiza la buena conducción de las frases entre muchos otros aspectos. Se pueden hacer ejercicios de notas largas y ejercicios como sostener la hoja de papel, soplar la vela con el brazo extendido, hacer conteos progresivos en voz alta, etc.

7.9 ESTABLECER PUNTOS DE REFERENCIA

Esto tiene que ver con la capacidad de los chicos de escuchar a los demás a la hora de tocar. Cuando se habla de puntos de referencia se relaciona con la capacidad de escuchar al otro y descubrir en que momento mi parte se relaciona directamente con la de ese otro instrumentista, si tenemos puntos en común. Este aspecto facilita grandemente el trabajo de montaje.

7.10 BALANCE SONORO

Los chicos en muchas ocasiones por su falta de madurez, quieren sobresalir, unos por encima de otros especialmente cuando pueden dominar las líneas que tocan.

Se debe insistir mucho sobre la importancia del trabajo en grupo, en el que deben prevalecer los intereses colectivos antes que los individuales.

7.11 LA PRÁCTICA INDIVIDUAL

Si bien es cierto este es un trabajo grupal, la práctica individual es sumamente importante. Cuando cada miembro del grupo llega al ensayo con su parte aprendida el trabajo grupal resulta mucho más productivo.

7.12 LA PRÁCTICA COLECTIVA

Este es un aspecto igual o más relevante que el anterior. Para la práctica grupal se recomienda hacer un trabajo de calentamiento que les permita a los integrantes del grupo relacionarse sonoramente a través de escalas, arpeggios, escalas en intervalos, ejercicios de mecanización y toda una serie de posibilidades que generen unificación de criterios desde lo rítmico, lo sonoro, el equilibrio, entre otros aspectos.

7.13 LA SOCIALIZACIÓN

Es muy importante posibilitar a los integrantes del cuarteto el hecho de mostrar su trabajo. Enfrentarse a un público es un ejercicio productivo, pues permite manejar y controlar estados de ansiedad a la hora de tocar. Por lo tanto, es importante llevar a cabo conciertos permanentemente como estrategia de control de estados individuales que pueden resultar nocivos para el grupo.

8. ENFOQUE DE LA ESTRATEGIA PEDAGÓGICA

El presente proyecto se plantea como una estrategia pedagógica por las siguientes razones:

8.1 EL LENGUAJE MUSICAL

Las piezas manejan un lenguaje sencillo y de fácil asimilación, las cuales, los niños tocan, algunas veces por evocación (asociación auditiva), por deducción, por imitación, y por dominio de las temáticas propuestas en las cuales la simbología utilizada forma parte de los conceptos previamente estudiados y utilizados en otros campos de la práctica musical.

8.2 LAS TONALIDADES

No revisten mayor grado de dificultad. En su mayoría, las piezas están escritas en tonalidades sencillas como Do mayor y Fa mayor teniendo en cuenta el nivel para el cual están hechas las adaptaciones y composiciones. Es importante tener en cuenta este aspecto. Tocar en tonalidades con muchas alteraciones, y en especial en el clarinete, requiere de un bagaje mucho más amplio para lograr buenos resultados. Es más, muchas veces resulta un tanto complicado para personas con un poco más de experiencia tocar en tonalidades un poco más complejas. Por ser este un trabajo con niños, especialmente se recomienda hacer uso de tonos que faciliten y no produzcan frustración al tocar.

8.3 LA FORMA

Son piezas que en su esquema morfológico generalmente son tripartitas ABC con pequeñas introducciones y con pequeñas codas que en la práctica, y por preservar esta misma norma estructural, facilitan el montaje.

8.4 EL TRATAMIENTO DEL MATERIAL MUSICAL

Se propone un manejo simultáneo de las voces en su mayoría. No existen solos ni cadencias, para evitar de alguna manera el enfrentar a los intérpretes a situaciones que les generen ansiedad u otro tipo de situaciones complejas de manejar en la ejecución musical. Todo el tiempo se toca en conjunto.

8.5 RELACIÓN ENTRE LAS VOCES

En todos los casos se aprecia que las contra melodías, *backgrounds*, y voces alternas, por ser el lenguaje poco común, están estrechamente ligadas o son similares, como mecanismo de acople y medio facilitador en la ejecución de las diferentes líneas. Esto quiere decir que, en ocasiones, éstas van ejecutadas por el primero y segundo clarinete o por el segundo y tercero o por el primero y el cuarto a octavas, en fin, diversas posibilidades, evitando a toda costa la saturación en el manejo de múltiples ideas simultáneas que pueden ocasionar problemas a hora del montaje si se tiene en cuenta el nivel y la capacidad de controlar estas situaciones por parte de los integrantes del grupo.

8.6 POSTURA FRENTE AL REPERTORIO

Los temas en su mayoría despiertan interés y motivan a los integrantes del grupo. Sin lugar a dudas la música de cámara en cualquier formato instrumental, pero especialmente en los cuartetos, genera muchas expectativas e interés por parte del grupo. La razón tiene que ver con la función desempeñada por cada uno de los integrantes. En estos formatos todos son solistas y el desempeño individual, es perfectamente palpable e igualmente importante. Además, tiene unas implicaciones desde lo psicológico y es que los integrantes del grupo sienten que están tocando más que lo que pueden tocar en grupos más grandes como bandas sinfónicas o grupos más grandes.

8.7 FORTALECIMIENTO DE PROCESOS MUSICALES ESPECÍFICOS

Para este caso el desarrollo específico está dirigido a los clarinetistas. Normalmente los clarinetistas en la gran mayoría de los casos, se desempeñan como integrantes de una banda en la que haciendo una labor importante dentro de este gran formato ven reducidas sus posibilidades de desarrollo, situación que el grupo de cámara previene y por ende brinda la posibilidad de solucionar este problema. Implícitamente, el trabajo como tal, fortalece el desempeño de estos instrumentistas en la banda.

8.8 IMPLICACIONES COLATERALES

El trabajo permite generar expectativas sobre la conformación de otro tipo de grupos con otros instrumentos, como bronces, saxofones, flautas, entre otros, quienes viendo la manera como se desarrollan estos procesos sienten la necesidad de implementarlos en sus propios campos de desempeño instrumental.

8.9 LA FUNCIONALIDAD

Por ser un grupo pequeño, las posibilidades de proyección, y de participación en eventos, conciertos, festivales concursos, en fin, son mucho más probables, debido a la practicidad desde lo logístico, lo económico, y en términos generales lo funcional.

9. CONCLUSIONES

Una vez ejecutadas todas y cada una de las etapas del presente trabajo se puede concluir que:

- Todos los procesos son susceptibles de la implementación de estrategias que contribuyen significativamente al buen desarrollo de las individualidades y por ende del trabajo colectivo, hecho que se ve reflejado en el que hacer musical de los intérpretes.
- Se hace absolutamente necesario reconocer el nivel musical de quienes integran el cuarteto de clarinetes, para de igual manera dar un tratamiento adecuado al material musical, y en ese orden de ideas producir arreglos y adaptaciones que estén estrechamente ligados y los resultados sean óptimos.
- El hacer propuestas innovadoras, independientemente del contexto musical y cultural, incrementa el interés de los clarinetistas y mejora la autoestima fortaleciendo de esta manera el trabajo musical, tanto de los cuartetos como de las bandas a las cuales normalmente pertenecen dichos instrumentistas.
- El diseño de un material específico como en este caso puede beneficiar a un número importante de docentes, directores de bandas, estudiantes de música, entre otros, toda vez que este material por sí mismo se convierte en una alternativa para el mejoramiento y la implementación en diferentes instituciones de formación musical.
- El proyecto como tal permite el reconocimiento público de instituciones de formación musical a través de conciertos didácticos y todo aquel tipo de presentaciones para las cuales pueda ser útil este material.

BIBLIOGRAFÍA

ARANGO, Pedro Nel, CHAMORRO, Fernando, GONZÁLEZ, Álvaro, MORENO, Neivo de Jesús, PANTOJA, Sandra, PINZÓN, Miguel Ángel, RAMÍREZ, Carlos Alberto, REINA, Fernando, VALENCIA, Eduardo, VILLA, Luis Fernando. Guía de iniciación al Clarinete. Bogotá, Imprenta Nacional, 2001

CACICA STEREO, la vida de Calixto (2013)

CHAMORRO, Fernando, GONZÁLEZ, Álvaro, MORENO, Neivo de Jesús, PINZÓN, Miguel Ángel, RAMÍREZ, Carlos Alberto, REINA, Fernando, VALENCIA, Eduardo, VILLA, Luis Fernando. Cuaderno de ejercicios para Clarinete. Bogotá, Litografía Sánchez, 2002

Cuarteto (música) (n.d) Recuperado 22 de abril de 2014 de [http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_(m%C3%BAsica))

Cuarteto colombiano de clarinetes (2011) recuperado 22 de abril de 2014 de <http://www.banrepcultural.org/evento/cuarteto-colombiano-de-clarinetes-1>

El merengue vallenato más famoso (2009).recuperado el 22 de abril de 2014 de (<http://betomireles.blogspot.com/>, 2009)

Estrategias pedagógicas. BuenasTareas.com. (2010, 08). Recuperado 18 de abril de 2014, de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Estrategias-Pedagogicas/556163.html>

FRANCO DUQUE, Luis Fernando. Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos Cartilla de iniciación musical. Bogotá, Fundación Nueva Cultura, 2005

Historia del joropo. (n.d), recuperado el 22 de abril de 2014 de <http://soropo.wordpress.com/about/>

MAYA, Luz (2003) músicas tradicionales y contemporáneas recuperado 22 de abril de 2014 de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82911.html>

MENDEZ FONSECA, José reimundo, Guía para el aprendizaje del acordeón, editorial sueños 2010

Pasillo (música) recuperado el 22 de abril de 2014 de ([http://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_(m%C3%BAsica)))

Porro (música).recuperado 22 de abril de 2014 de ([http://es.wikipedia.org/wiki/Porro_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Porro_(m%C3%BAsica)))

ROJAS HERNÁNDEZ, Carlos. Música Llanera Cartilla de iniciación musical. Bogotá, Asociación Cultural Artesano, 2004

STEIN, Keith. El Arte de Tocar el Clarinete. Miami, Summy – Birchard Music, 1999

VALENCIA, Victoriano. Cartilla de arreglos para banda nivel I. Primera edición, 2005

ANEXOS

Anexo A. "Hurí" score y partes individuales

Score

HURÍ

Pasillo

D.R.A.

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A ♩ = 100

Clarinete B \flat 1

Clarinete B \flat 2

Clarinete B \flat 3

Clarinete B \flat 4

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

HURÍ

2

B

Musical score for Bb Clarinets 1-4, measures 2-6. The score is in 2/4 time and B-flat major. The first measure (measure 2) is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The parts are as follows:

- Bb Cl. 1: Rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter rest, quarter rest, quarter note B4, quarter note B4, quarter rest, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4.
- Bb Cl. 2: Rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter rest, quarter rest, quarter note B4, quarter note B4, quarter rest, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4.
- Bb Cl. 3: Quarter note G4, quarter note A4, quarter rest, quarter note B4, quarter note B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.
- Bb Cl. 4: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter rest, quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter rest, quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.

Musical score for Bb Clarinets 1-4, measures 15-19. The score is in 2/4 time and B-flat major. The parts are as follows:

- Bb Cl. 1: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter rest, quarter rest, quarter note B4, quarter note B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4.
- Bb Cl. 2: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter rest, quarter rest, quarter note B4, quarter note B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4.
- Bb Cl. 3: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter rest, quarter rest, quarter note B4, quarter note B4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4.
- Bb Cl. 4: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3.

HURÍ

20

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

C

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

32

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

37

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

1.

2.

Clarinete B \flat 1

HURÍ

Pasillo

D.R.A.

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 100$

8 **B**

15

21 **C**

28

35 1. 2.

Clarinete B \flat 2

HURÍ

Pasillo

D.R.A.

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 100$

8 **B**

15 **C**

21 **C**

27 **C**

33 **C**

38 **C**

1. 2.

Clarinete B \flat 3

HURÍ

Pasillo

D.R.A.

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 100$



B



C



Clarinete B \flat 4

HURÍ

Pasillo

D.R.A.

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 100$



B



C



Anexo B “La piña madura” score y partes individuales

Score

LA PIÑA MADURA

Pasea'ito

Guillermo Buitrago

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A ♩ = 180

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinete B♭ 1, 2, 3, and 4. Clarinete B♭ 1, 2, and 3 have a *mf* dynamic marking. Clarinete B♭ 4 has a *f* dynamic marking. The second system includes parts for B♭ Cl. 1, 2, 3, and 4. B♭ Cl. 2 and 3 have a *f* dynamic marking. B♭ Cl. 4 has a *f* dynamic marking. The music is in 4/4 time and features various melodic lines with slurs and accents.

2

LA PIÑA MADURA

B

B \flat Cl. 1 *f*

B \flat Cl. 2 *mf*

B \flat Cl. 3 *mf*

B \flat Cl. 4 *f*

18

B \flat Cl. 1 *mp*

B \flat Cl. 2 *f*

B \flat Cl. 3 *f*

B \flat Cl. 4

LA PIÑA MADURA

3

C

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

mf
f
f
mf

32
f
f
f
f

38

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

1.

2.

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*

Clarinete B \flat 1

LA PIÑA MADURA

Pasea'ito

Guillermo Buitrago

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 180$

mf

B

f

mp

C

mf

f

mp *f*

Clarinete B \flat 2

LA PIÑA MADURA

Pasea'ito

Guillermo Buitrago

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A ♩ = 180

Musical staff A, measures 1-7. The music is in common time (C) and begins with a *mf* dynamic. The notes are: 1. whole rest, 2. quarter note G4, 3. quarter note A4, 4. quarter note B4, 5. quarter note A4, 6. quarter note G4, 7. quarter note F4.

Musical staff B, measures 8-13. Measure 8 starts with a *f* dynamic. Measures 9-10 are marked with a **B** box and a *mf* dynamic. The notes are: 8. quarter note G4, 9. quarter note A4, 10. quarter note B4, 11. quarter note A4, 12. quarter note G4, 13. quarter note F4.

Musical staff C, measures 14-19. The notes are: 14. quarter note G4, 15. quarter note A4, 16. quarter note B4, 17. quarter note A4, 18. quarter note G4, 19. quarter note F4. A *f* dynamic is indicated at the end of the staff.

Musical staff D, measures 20-27. The notes are: 20. quarter note G4, 21. quarter note A4, 22. quarter note B4, 23. quarter note A4, 24. quarter note G4, 25. quarter note F4, 26. quarter note E4, 27. quarter note D4. A *f* dynamic is indicated at the end of the staff.

C

Musical staff E, measures 28-31. The notes are: 28. quarter note G4, 29. quarter note A4, 30. quarter note B4, 31. quarter note A4. A *f* dynamic is indicated at the beginning of the staff.

Musical staff F, measures 32-37. The notes are: 32. quarter note G4, 33. quarter note A4, 34. quarter note B4, 35. quarter note A4, 36. quarter note G4, 37. quarter note F4.

Musical staff G, measures 38-43. Measure 38 starts with a *mp* dynamic. Measures 39-40 are marked with a **1.** box. Measure 41 is marked with a **2.** box. The notes are: 38. quarter note G4, 39. quarter note A4, 40. quarter note B4, 41. quarter note A4, 42. quarter note G4, 43. quarter note F4. A *f* dynamic is indicated at the end of the staff.

Clarinete B \flat 3

LA PIÑA MADURA

Pasea'ito

Guillermo Buitrago

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A ♩ = 180

Musical staff A, measures 1-7. The music is in common time (C) and begins with a *mf* dynamic. The notes are: 1. whole rest, 2. quarter note G4, 3. quarter note A4, 4. quarter note B4, 5. quarter note G4, 6. quarter note F4, 7. quarter note E4.

Musical staff B, measures 8-13. Measure 8 starts with a *f* dynamic. Measures 8-10 contain eighth notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4. Measure 11 has a repeat sign. Measures 12-13 contain quarter notes: G4, A4, B4, G4.

Musical staff C, measures 14-19. Measures 14-15 contain eighth notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4. Measure 16 has a repeat sign. Measures 17-19 contain quarter notes: G4, A4, B4, G4, with a *f* dynamic.

Musical staff D, measures 20-27. Measures 20-21 contain quarter notes: G4, A4, B4, G4. Measures 22-23 contain quarter notes: F4, E4, D4, C4. Measures 24-25 contain quarter notes: B3, A3, G3, F3. Measures 26-27 contain quarter notes: E3, D3, C3, B2. A decrescendo hairpin is shown under measures 26-27.

C

Musical staff E, measures 28-31. Measure 28 has a *f* dynamic. Measures 28-31 contain quarter notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4.

Musical staff F, measures 32-37. Measures 32-33 contain eighth notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4. Measure 34 has a repeat sign. Measures 35-37 contain quarter notes: G4, A4, B4, G4, with a *f* dynamic.

Musical staff G, measures 38-41. Measures 38-40 contain quarter notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4. Measure 41 has a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending contains quarter notes: G4, A4, B4, G4. The second ending contains quarter notes: F4, E4, D4, C4. A decrescendo hairpin is shown under measures 40-41, with *mp* and *f* dynamics indicated.

Clarinete B \flat 4

LA PIÑA MADURA

Pasea'ito

Guillermo Buitrago

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

A ♩ = 180

Musical staff A, measures 1-6. The music is in 2/4 time with a tempo of 180. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The notes are quarter notes and eighth notes.

B

Musical staff B, measures 7-12. The music continues with a dynamic marking of *f*. There are accents over the notes in measures 10 and 11. The staff ends with a double bar line.

Musical staff C, measures 13-18. The music continues with a dynamic marking of *f*. There are accents over the notes in measures 16 and 17. The staff ends with a double bar line.

Musical staff D, measures 19-33. The music continues with a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line.

C

Musical staff E, measures 34-39. The music begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The notes are half notes and quarter notes. The staff ends with a double bar line.

Musical staff F, measures 40-39. The music begins with a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line.

Musical staff G, measures 40-39. The music begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). There are first and second endings marked with '1.' and '2.'. The staff ends with a double bar line and a dynamic marking of *f*.

Anexo C "El trencito" score y partes individuales

Score

EL TRENCITO

Porro

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A ♩ = 160

Clarinete B \flat 1
Clarinete B \flat 2
Clarinete B \flat 3
Clarinete B \flat 4

B §

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

11

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

B \flat Cl. 2 *f*

B \flat Cl. 3 *f*

B \flat Cl. 4

Φ C

17

B \flat Cl. 1 *mf* 2.

B \flat Cl. 2 *mf*

B \flat Cl. 3 *mf*

B \flat Cl. 4 *mf*

EL TRENCITO

D.S. al Coda ³

23

1. 2.

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

D

\emptyset

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

Palmas (primera vez) ¡Jeh! (segunda vez)

Palmas (primera vez) ¡Jeh! (segunda vez)

4

EL TRENCITO

E

Musical score for four Bb Clarinets (Cl. 1, 2, 3, 4) for the piece "EL TRENCITO". The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a first ending and a second ending. Dynamics include forte (f) and accents (>).

1.
 2.

f
 f
 f
 f

Clarinete B \flat 1

EL TRENCITO

Porro

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 160$

B C

C

D

E

Clarinete B \flat 2

EL TRENCITO

Porro

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 160$

B

C

D D.S. al Coda ⊕

E

Clarinete B \flat 3

EL TRENCITO

Porro

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 160$

B

C

D
D.S. al Coda \oplus

E

Palmas (primera vez) ¡Jeh! (segunda vez)

Clarinete B \flat 4

EL TRENCITO

Porro

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 160$

B

C

1. 2.

f *mf* *f* *mf*

D Ⓞ **E**

D.S. al Coda

Palmas (primera vez) ¡Jeh! (segunda vez)

1. 2.

f

Anexo D “Luciana” score y partes individuales

Score

LUCIANA

Paseo Romance Vallenato

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A ♩ = 150 - 160

Clarinete B \flat 1 *f*

Clarinete B \flat 2 *f*

Clarinete B \flat 3 *mf*

Clarinete B \flat 4 *f*

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

1. 2.

2

LUCIANA

B

Musical score for B-flat Clarinets 1-4, measures 1-11. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. The first two staves (B♭ Cl. 1 and 2) play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (B♭ Cl. 3) has a whole note rest in measure 1, followed by a half note in measure 2, and then a melodic line starting in measure 3. The fourth staff (B♭ Cl. 4) plays a bass line with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measures 3 and 4.

Musical score for B-flat Clarinets 1-4, measures 12-15. The score continues from the previous system. Measure 12 is marked with a ¹² above the staff. The first two staves (B♭ Cl. 1 and 2) continue their melodic lines. The third staff (B♭ Cl. 3) continues its melodic line. The fourth staff (B♭ Cl. 4) continues its bass line. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 14 and 15, indicating a repeat or a specific ending.

LUCIANA

C

Musical score for Bb Clarinet parts 1-4, measures 18-25. The score is divided into two systems. The first system covers measures 18-21, and the second system covers measures 22-25. The parts are labeled Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, Bb Cl. 3, and Bb Cl. 4. The key signature has one flat (Bb). The first system includes a first ending bracket over measures 18-21 and a second ending bracket over measures 22-25. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). A *b2* marking is present in measure 24.

27

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

31

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

1.

2.

tr

LUCIANA

36 E

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

41

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

Clarinete B \flat 1

LUCIANA

Paseo Romance Vallenato

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 150 - 160$

B *f*

C 1. 2.

13 1. 2.

19

24

29 1. 2.

D **E**

40 *ff*

Clarinete B \flat 2

LUCIANA

Paseo Romance Vallenato

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 150 - 160$

f

6 1. 2. **B**

11 1.

C 2. *mp*

25 *f*

30 1. 2.

D *tr* **E**

40 *ff*

Clarinete B \flat 3

LUCIANA

Paseo Romance Vallenato

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 150 - 160$

mf

B

f

C

mp

mp

D

E

ff

Clarinete B \flat 4

LUCIANA

Paseo Romance Vallenato

Composición y Arreglo: Luis E. Mendoza

A $\text{♩} = 150 - 160$

f

B

6 1. 2. *f*

C

12 1. 2.

19

24

29 1. 2.

D **E**

40 *ff*

Anexo E “Ay sí sí” score y partes individuales

AY SÍ SÍ
JOROPO

Luis Ariel Rey
Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

Score

$\text{♩} = 120$

A

Clarinete B \flat 1
poco lento
mf

Clarinete B \flat 2
poco lento
mp

Clarinete B \flat 3
poco lento
mp

Clarinete B \flat 4
poco lento
mp

B

B \flat Cl. 1
f a tempo

B \flat Cl. 2
f a tempo

B \flat Cl. 3
f a tempo

B \flat Cl. 4
f a tempo

17 **C**

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

f

25 **D**

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

mp

AY SÍ SÍ

The musical score is for four Bb Clarinets (B♭ Cl. 1, 2, 3, 4). It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 33 and ends at measure 40. A box labeled 'E' is placed above the first staff at measure 33. The second system starts at measure 41 and ends at measure 48. A box labeled 'F' is placed above the first staff at measure 41. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first system features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system continues the melody and bass line. Dynamic markings include *f* (forte) in the first system. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the notes.

49 **G**

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

f

mp

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 49 through 56. It features four staves for B-flat Clarinets 1, 2, 3, and 4. The music is in 2/4 time. Measure 49 starts with a box labeled 'G' above the first staff. The first staff (B \flat Cl. 1) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (B \flat Cl. 2) has a similar melodic line. The third staff (B \flat Cl. 3) has a sustained note with a slur over it, marked with *mp*. The fourth staff (B \flat Cl. 4) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics *f* and *mp* are indicated.

57 **H**

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

f

f

f

f

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 57 through 64. It features the same four staves for B-flat Clarinets 1, 2, 3, and 4. Measure 57 starts with a box labeled 'H' above the first staff. The first staff (B \flat Cl. 1) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (B \flat Cl. 2) has a similar melodic line. The third staff (B \flat Cl. 3) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (B \flat Cl. 4) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics *f* are indicated for all parts.

AY SÍ SÍ

5

63

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ Cl. 4

The musical score consists of four staves, each labeled B♭ Cl. 1 through B♭ Cl. 4. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score begins at measure 63. The first two staves (B♭ Cl. 1 and 2) play a melodic line with eighth and quarter notes, including accents and slurs. The third staff (B♭ Cl. 3) plays a similar melodic line with eighth notes. The fourth staff (B♭ Cl. 4) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

AY SÍ SÍ

Clarinete B \flat 1

JOROPO

Luis Ariel Rey
Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 120$

A
poco lento
mf

B
f a tempo

C

D

E
mp

F
f

G

H
f

1. **2.**

AY SÍ SÍ

Clarinete B \flat 2

JOROPO

Luis Ariel Rey

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 120$

A
poco lento *mp*

B
f a tempo

C
f

D
f

E
f

F
f

G
f

H
f

f

AY SÍ SÍ

Clarinete B \flat 3

JOROPO

Luis Ariel Rey

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 120$

The musical score is written for Clarinet B \flat 3 in 3/4 time. It consists of nine staves of music, labeled A through H. The tempo is marked *poco lento* for the first staff and *a tempo* for the second. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The score includes first and second endings for the 33rd measure. The piece concludes with a fermata on the final note of the eighth staff.

AY SÍ SÍ

Clarinete B \flat 4

JOROPO

Luis Ariel Rey
Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 120$

A
poco lento
mp

9 **B**
a tempo
f

17 **C**
f

25 **D**
f

33 **E**
f
1. 2.

42 **F**

50 **G**

58 **H**
f

65

Anexo F “Campesina ibaguereña” score y partes individuales

Score

CAMPESINA IBAGUEREÑA

Merengue Vallenato

Wilson Sánchez

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 110$

A

Clarinete B \flat 1 *mf*

Clarinete B \flat 2 *mf*

Clarinete B \flat 3 *mf*

Clarinete B \flat 4 *mf*

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

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

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

B \flat Cl. 4 *mp* *f*

Musical score for B♭ Clarinets 1-4, measures 12-18. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features four staves for B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, and B♭ Cl. 4. Section B starts at measure 12, and Section C starts at measure 18. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. First and second endings are marked at measures 18-19.

CAMPESINA IBAGUEREÑA

3

24

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

30

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

1.

f

f

CAMPESINA IBAGUEREÑA

36 **D** 2.

B \flat Cl. 1 *mf*

B \flat Cl. 2 *mf*

B \flat Cl. 3 *mf*

B \flat Cl. 4

42 1. 2. **E**

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

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

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

B \flat Cl. 4 *mp* *f*

CAMPESINA IBAGUEREÑA

5

48

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

53

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B \flat Cl. 4

Clarinete B \flat 1

CAMPESINA IBAGUERENA

Merengue Vallenato

Wilson Sánchez

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 110$

A *mf*

7 *mp* ————— *f*

12 **B** *f* 1. 2.

21 **C** *p* 1.

36 **D** *mf* 2. 1.

44 *mp* ————— *f* **E**

51 **F** *f*

Clarinet B \flat 2

CAMPESINA IBAGUERENA

Merengue Vallenato

Wilson Sánchez

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 110$

A *mf*

7 *mp* *f*

12 **B** *mf* *f*

21 **C**

28 *f*

36 **D** *mf*

44 *mp* *f* **E**

51 **F** *f*

Clarinete B \flat 3

CAMPESINA IBAGUERENA

Merengue Vallenato

Wilson Sánchez

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 110$

A *mf*

7 *mp* *f*

12 **B** *mf* *f*

21 **C**

28 *f*

36 **D** *mf* *f*

44 *mp* *f* **E**

51 **F** *f*

Clarinete B \flat 4

CAMPESINA IBAGUERENA

Merengue Vallenato

Wilson Sánchez

Adaptación y Arreglo: Luis E. Mendoza

$\text{♩} = 110$

A

mf

7

mp *f*

12 **B** 1. 2.

21 **C** *f*

29 1.

36 **D** 2. 1.

44 2. **E**

mp *f*

51 **F** *f*

Anexo G Fotografías de ensayo



