

Composición, Arreglos y Adaptación de Obras para Clarinete Inmersas en Distintos

Formatos Inspirados en la Música Pelayera

Jonathan José Borda Osorio

Trabajo de Grado para Optar el Título de Licenciado en Música

Director

Carlos Andrés Corena Perea

Magister en Interpretación VIU

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes-Música

Bucaramanga

2021

### **Dedicatoria**

*A mi madre Nelly Maritza Osorio Patiño por ser el motor de mi vida y el apoyo incondicional en todos los momentos de crecimiento personal y profesional.*

### **Agradecimientos**

A los compañeros estudiosos del clarinete que hicieron parte del montaje de las obras compuestas, Carlos Saldaña, Camilo Torres, Emmanuel Fuentes y Fabián Durán.

A la Gran Banda 26 de Abril de Barrancabermeja y a su director Jorge Negrete Vargas, por abrirme las puertas y ser parte del recorrido musical durante los años 2017, 2018 y 2019.

Al maestro Carlos A. Corena, por aportar en mi formación con su profesionalismo y su gran corazón.

## Contenido

Introducción .....	11
1. Planteamiento del Problema .....	13
1.1. Antecedentes Investigativos.....	14
1.2. Pregunta Problema .....	18
2. Objetivos.....	19
2.1. Objetivo General.....	19
2.2. Objetivos Específicos.....	19
3. Justificación .....	20
4. Marco Teórico.....	22
4.1. Composición de Músicas Tradicionales .....	25
4.2. El Arreglo en la Música del Caribe Colombiano.....	27
4.3. La Música Tradicional de Banda en Formatos de Cámara .....	29
5. Metodología .....	30
5. 1. Fase n. 1. Análisis formal .....	30
5.1.1. Alma Caribe – Quinteto de Clarinetes.....	30

5.1.2. Cuatro Porrnetes – Cuarteto de Clarinetes.....	32
5.1.3. La pata en el suelo – cuarteto de clarinetes.....	35
5.1.4. Fantasía Sobre tres Clarinetes – Clarinete Solo.....	36
5.1.5. Porrnete – Clarinete solo.....	38
5.2. Fase n. 2. Sistematización Pedagógica .....	39
5.3 Fase 3. Recursos.....	44
6. Conclusiones.....	45
Referencias Bibliográficas .....	46
Apéndices.....	48

**Lista de tablas**

Tabla 1. Cuestionario ..... 131

### Lista De Figuras

Figura 1. Sección inicial de la obra Alma caribe para quinteto de clarinetes. ....	32
Figura 2. Sección inicial de la obra Cuatro porronetes para cuarteto de clarinetes. ....	34
Figura 3. Sección inicial de la obra La pata en el suelo para cuarteto de clarinetes. ....	35
Figura 4. Sección inicial de la obra Fantasía sobre tres clarinetes para clarinete solo. ....	37
Figura 5. Sección inicial de la obra Porronete para clarinete solo. ....	39
Figura 6. Fragmento de la obra “Cuatro Porronetes”. ....	41
Figura 7. Fragmento de la obra “Alma Caribe”. ....	42
Figura 8. Fragmento de la obra “La pata en el suelo”. ....	42
Figura 9. Fragmento de la obra “Fantasía sobre tres clarinetes”. ....	43
Figura 10. Fragmento de la obra “Porronete”. ....	44

**Lista de Apéndices**

A.Partituras de las obras .....	48
B.Codificación axial .....	131
C.Formato de encuesta.....	131

## Resumen

**Título:** Composición, arreglos y adaptación de obras para clarinete inmersas en distintos formatos inspirados en la música pelayera \*

**Autor:** Jonathan José Borda Osorio \*\*

**Palabras Clave:** música pelayera, quinteto de clarinetes, clarinete solo, investigación folclórica, banda pelayera.

**Descripción:** El presente trabajo se centra en el estudio de la música proveniente de los departamentos de Córdoba y Sucre con el fin de acrecentar el valor que tienen dichas expresiones musicales y evidenciar a través de composiciones y adaptaciones la versatilidad del clarinete como instrumento solista o como cuarteto. El proceso metodológico se fundamentó con entrevistas y visitas a los distintos festivales, encuentros, concursos y eventos culturales propios del folclor de banda, los cuales nutrieron las perspectivas sonoras del autor a fin del propósito compositivo de este trabajo. Se puede afirmar que la música pelayera contribuye a la perfección técnica, solista e interpretativa del clarinete, permite el sincretismo que da realce tanto a la academia como al folclor lo cual incita a la creación de obras basadas en el folclor pelayero. En conclusión, la exploración de este caudal artístico deja en manifiesto que el folclor de banda es el epicentro del natalicio clarinetista de mayor realce en el país y que su premio por existir siempre será el de inspirar a los que en ella profesan una nueva forma de ver la realidad actual del clarinete.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Director: Carlos Andrés Corena Perea. Mg en Interpretación VIU

### Abstract

**Title:** Compositions, arrangements and adaptation of Works for clarinet immersed in different formats inspired in the pelayera music \*

**Author:** Jonathan José Borda Osorio \*\*

**Key Words:** pelayera music, clarinet quintet, clarinet solo, folkloric research, pelayera band

**Description:** This work focuses on the study of music from the departments of Córdoba and Sucre in order to enhance the value of these musical expressions and to demonstrate through compositions and adaptations the versatility of the clarinet as a solo instrument or as a quartet. The methodological process was based on interviews and visits to different festivals, meetings, contests and cultural events of the folklore band, which nurtured the author's sound perspectives for the compositional purpose of this work. It can be affirmed that the pelayera music contributes to the technical, soloist and interpretative perfection of the clarinet, allows the syncretism that enhances both the academy and the folklore, which incites the creation of works based on the pelayero folklore. In conclusion, the exploration of this artistic flow makes it clear that the folklore of banda is the epicenter of the most important clarinetist birthplace in the country and that its reward for existing will always be to inspire those who profess a new way of seeing the current reality of the clarinet.

---

\* Degree Work

\*\* Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Director: Carlos Andrés Corena Perea M. Sc in Interpretation VIU.

### **Introducción**

El presente trabajo busca dar a conocer el potencial artístico y musical que pertenece al folclor de bandas tradicionales de viento también conocidas como “Bandas Payeras”, por medio de la creación de obras para clarinete solo y para ensambles de clarinetes, todo esto con la fiel convicción de trascender la música payera y demostrar en otros espacios la versatilidad del clarinete y los elementos que propician la realización mágica del deleite sonoro.

En la primera parte, el documento expone la pregunta de investigación la cual radica en la búsqueda de solvencia ante la necesidad de creación y difusión de la música payera en otros espacios fuera de las Bandas Payeras. Dada la naturaleza del trabajo, se considera la investigación cualitativa como el enfoque más apropiado, con el cual se da uso a instrumentos de recolección de datos, entre ellos, la entrevista a profundidad, la observación participante y no participante y las grabaciones de video. Lo anterior con la finalidad de crear conocimiento de actualidad, rescatar los pensamientos de los participantes y dar una vasta mirada al panorama creativo y evolutivo de la música payera.

Los escenarios de investigación en los cuales se vivenció el despliegue folclórico de las bandas, y en los cuales se utilizaron las técnicas de recolección de datos fueron los festivales, encuentros y concursos a nivel regional y nacional, tales como: el 7° Festival nacional de Bandas Cartagena, el 43 Festival Nacional del Porro en San Pelayo y el 26 Festival Nacional de Bandas Folclóricas, Barrancabermeja, estos escenarios dispuestos a la investigación musical reúnen el fundamento necesario para el trabajo de creación artística.

Como resultado de la investigación, se logró plasmar en cinco (5) obras la intención y el carácter que reluce en la música payera. Dos de ellas para clarinete solo, y las restantes para

ensambles de cámara. Es notable que la ejecución de estas obras represente para el intérprete un nivel de exigencia alto, lo cual hace que la música sea apta para estudiantes de últimos semestres, conciertos de grado, eventos de otras índoles y quizás ser partícipe del repertorio latinoamericano para clarinete.

### **1. Planteamiento del Problema**

El trabajo aquí descrito tiene como principal eje de creación artística el folclor pelayero, aquel que se desarrolla en el ámbito de las bandas tradicionales de viento pertenecientes a los departamentos de Córdoba y Sucre, el cual ha demostrado su decadencia a lo largo del siglo actual. Se puede afirmar con certeza que las bandas de viento se desvalorizan cada año, que su legado queda solamente para la población epicentro y comparado con otros géneros musicales de la región aún faltan décadas para trascender el género de banda. Esto representa la problemática central puesto que como patrimonio cultural no tiene el realce que verdaderamente se merece.

También es importante detallar la poca creación de repertorio para ensambles de clarinetes y obras para clarinete solo, se ha visto que durante años el folclor andino toma gran parte en las adaptaciones y composiciones de obras para clarinete solo y ensambles, que pocos trabajos para ensambles de clarinetes se enfocan en la música de banda pelayera y la mayoría por no decir todos, dan uso a los ritmos más sobresalientes del litoral atlántico. Sumado a ello, el olvido del folclor de banda y la desvalorización de este género en el territorio nacional hacen que la música pierda su legado e impide que muchas generaciones pasen su vida sin conocer esta riqueza musical que pertenece al país.

### **1.1. Antecedentes Investigativos**

A nivel local Jhon Fredy Díaz Suarez realizó la tesis titulada “tríptico instrumental para un formato de cámara: composición y puesta en escena” con lo cual opta el título de licenciado en música de la Universidad Industrial de Santander. El objetivo general de esta tesis componer y realizar el montaje de un tríptico instrumental para formato de cámara mixto, que permita experimentar diversas formas de combinación y utilización de los instrumentos, aplicando los diferentes recursos musicales adquiridos a lo largo del programa académico (Díaz, 2018).

Por su parte la metodología utilizada para este trabajo se desarrolla en tres etapas, recopilación de material bibliográfico, composición y montaje y puesta en escena. En la primera etapa se recopila el material bibliográfico necesario que beneficie el correcto desarrollo del presente trabajo, por lo tanto, se tendrá en cuenta libros de formas musicales, teoría, armonía, arreglos y orquestación. Para la segunda etapa se realizará todo el proceso compositivo de las tres piezas del “tríptico instrumental”.

Por otro lado, a nivel local Javier Armando Serrano Sánchez realizó la tesis titulada “música colombiana: composición y arreglos para diferentes ensambles de metales” con la cual opta el título de Licenciado en Música en la Universidad Industrial de Santander. El objetivo general de este trabajo es componer y arreglar música colombiana para diferentes ensambles de bronce (Serrano, 2015).

Para la metodología Serrano (2015) señala que el trabajo de grado se divide en dos grandes etapas, la parte compositiva y la parte de adaptación y arreglo de las obras escogidas. Cada una de estas etapas se divide en tres partes. Para la compositiva se eligieron los aires típicos

colombianos guabina, pasillo y porro tapao, la forma estructural que tendría cada obra y el tipo de armonía que se usaría en cada una de ellas (tonal o modal).

Por otro lado, Juan Alejandro Ortiz Castro realizó la tesis titulada “composición de seis piezas musicales con elementos de algunos aires de la música andina colombiana para ensamble instrumental variado, con lo cual opta el título de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander. El objetivo general de esta tesis es componer seis piezas musicales con elementos de algunos aires de la música andina colombiana para ensamble instrumental variado (Ortiz, 2015). En cuanto a la metodología Ortiz (2015) especifica tres pasos a seguir los cuales son: audición y análisis, interpretación instrumental y trabajo creativo.

En la primera etapa se buscó y seleccionó al azar algunas composiciones de los aires propuestos en el proyecto y se llevó la tarea de audición que permitió identificar algunos elementos característicos. En la segunda etapa el autor sugiere que la interpretación con la guitarra de alguno de los temas analizados contribuyó en gran medida a la apropiación de los tipos básicos de acompañamiento y elementos rítmicos, melódicos y armónicos recurrentes. En la última etapa el trabajo compositivo consistió en tres sub fases: planeación o elaboración de esquemas, construcción de ideas armónicas y melódicas con la guitarra o el canto; finalmente la composición apoyado en el software Finale.

A nivel nacional Leonardo Rincón Velandia realizó la tesis titulada “transcripción y descripción de nueve solos improvisados en el bombardino en tres porros palitaios del repertorio de las bandas pelayeras” para obtener el título de Maestro en música con énfasis en interpretación en la Universidad Francisco José de Caldas. El objetivo general de este trabajo

monográfico tiene que ver con transcribir, describir y analizar los elementos musicales de nueve solos improvisados en tres “porros palitiaos”.

Dentro de la metodología el autor utiliza un tipo de investigación “descriptiva cualitativa” dado que esta permite estudiar grupos pequeños de personas, en los que se puede hacer una observación más directa y cercana con el campo de estudio, por su parte el autor también señala que otra de las razones por la cual utilizar dicha metodología, tiene que ver con la flexibilidad que tiene el método para ser modificado según la necesidad y evolución del estudio (Velandia, 2016).

Por otro lado, a nivel nacional Ricardo Hernández Mayorga realizó la tesis titulada “adaptación de la música del litoral atlántico para orquesta sinfónica” la cual elaboró para optar el título de Maestría en Dirección Sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia. El objetivo general de esta tesis se concentra en analizar algunos arreglos musicales extraídos del folclor del litoral atlántico y adaptado para el formato de orquesta sinfónica, con el propósito de conocer y documentar las estrategias empleadas en estos procedimientos (Hernández, 2015).

Con relación a la metodología Hernández (2015) parte de la siguiente pregunta ¿Cómo se fusiona la música tradicional de la zona atlántica colombiana, con los elementos académicos del formato de orquesta sinfónica?, a partir de esta pregunta guía se hace una revisión bibliográfica de los apartes que contextualizan esta investigación y una revisión histórica para documentar los antecedentes del arte y los registros folclóricos. Se aplica el método descriptivo en cuanto a procedimientos, con el propósito de describir tanto los detalles musicales y estructurales de cada obra como las particularidades que emplean los arreglistas.

Por su parte, a nivel nacional David Fernando Valencia Salas realizó la tesis titulada “retazos del carnaval composición para big band sobre temas en las murgas del carnaval de negros y blancos de pasto” para optar el título de Maestro en música con énfasis en composición y arreglos musicales en la Universidad Francisco José de Caldas. El objetivo general de este trabajo tiene que ver con realizar una creación musical para big band en la que se fusionen elementos del jazz con el paisaje sonoro y música en el carnaval de negros y blancos de pasto (Valencia, 2015).

La línea metodológica de este trabajo de grado se inscribe dentro de la modalidad de investigación-creación, específicamente modalidad de creación musical de tipo disciplinar y con un enfoque de investigación cualitativa. Las fases de desarrollo fueron: investigación, trabajo de campo, transcripción, composición, orquestación y edición.

En cuanto a la transcripción, se tomaron seis de las canciones más representativas de las murgas del carnaval y se transcribieron haciendo un análisis melódico y rítmico de las mismas. En cuanto a la composición, asegura que utilizando las melodías transcritas se creó una serie de partes que consisten en una construcción melódica a partir de dos canciones funcionando conjuntas, la obra tiene un preludio que juega con el paisaje sonoro y toma las melodías que van a aparecer durante toda la obra usando técnicas politonales en cuatro ejes axiales como los de Bartók.

Dentro de los antecedentes registrados a nivel internacional Ximena Valverde Ocariz realizó la tesis titulada “Música tradicional en el aula: las bandas de bronces de Tarapacá y sus aportaciones a la educación musical escolar”, para obtener el título de doctor en educación musical de la Universidad Autónoma de Barcelona.

El objetivo general de la tesis va encaminado a elaborar, desarrollar y evaluar una propuesta didáctica para la escuela en Chile donde se utilicen elementos provenientes de las bandas de bronces a partir de la música como arte y como constructo sociocultural. La metodología utilizada se basa en diferentes técnicas de recolección, teniendo en cuenta que los instrumentos utilizados fueron modificándose debido a las características específicas de los diferentes contextos en los cuales se realizó la investigación (Valverde, 2018).

Dentro de las técnicas podemos mencionar, análisis documental, encuesta, etnografía, observación no participante y entrevistas. Por su parte Valverde (2018) afirma que esta investigación consta de tres etapas, la primera denominada etapa “pre activa” correspondiente al periodo de recolección de la información, a partir de la utilización de tres técnicas, las cuales fueron aplicadas en la elaboración de instrumentos de recolección de la información.

La segunda etapa correspondió al diseño y aplicación de la propuesta didáctica en el aula de música, denominada etapa “activa”. La tercera etapa de la investigación llamada etapa “post activa” consistió en el análisis de la propuesta didáctica a partir de un proceso de evaluación realizado en conjunto entre la investigadora y el equipo de docentes colaboradores en las diferentes aulas de música implementadas.

## **1.2. Pregunta Problema**

¿Cómo resolver la escasez de repertorio pelayero para ensambles de clarinete y para clarinete solo?

## **2. Objetivos**

### **2.1. Objetivo General**

Contribuir de manera significativa al fortalecimiento de la música pelayera, mediante la creación, adaptación y arreglo de obras para clarinete solo y ensambles de clarinete.

### **2.2. Objetivos Específicos**

Componer cinco (5) piezas originales para ensambles de clarinetes y clarinete solo basados en los ritmos fandango y porro pertenecientes al folclor de banda pelayera.

Realizar un arreglo y adaptación para cuarteto de clarinetes del fandango La pata en el suelo.

Grabar las obras compuestas con el fin de promocionar el trabajo de creación y dar realce a la música de banda.

### 3. Justificación

La música pelayera es poco conocida en nuestro contexto, por ello surge la necesidad de evidenciar las posibilidades artísticas de la misma, a través de obras originales, de arreglos y adaptaciones para clarinete en combinación con distintos formatos. A partir de esta idea el primer aspecto que define la importancia de este trabajo va encaminado a enriquecer el patrimonio cultural de la nación y fortalecer la música tradicional de banda por medio de obras musicales para determinados formatos instrumentales.

En este sentido, lo que permite concretar el tema tiene que ver estrechamente con generar repertorio para formatos instrumentales de los cuales el material es escaso; como también, resaltar las capacidades técnicas e instrumentales que provee la música pelayera y manifestar estas cualidades mediante obras musicales que ratifiquen este hecho pedagógico. Por su parte, dicho trabajo permite dar mérito a intérpretes y compositores de este género musical, difundir de una manera más académica lo que existe en el empirismo y de esta manera romper la brecha existente entre lo folclórico y lo académico. En última instancia y no menos importante, dejar documento escrito de la investigación y creación alrededor de esta música.

Este trabajo va dirigido principalmente a estudiantes de clarinete interesados en el folclor pelayero. Como también, a profesores de clarinete, dado que el crecimiento instrumental se complementa mediante la práctica de conjunto. Por su parte, va dirigido a personas pertenecientes al campo de la música de banda, los cuales ven un apoyo desde el pensamiento universitario a su creatividad y su experticia musical. En últimas, el proyecto busca tener acogida entre el público lego que existe fuera del contexto cultural de la costa atlántica, por ello también

se piensa dejar un ideal conceptual de lo que representa la música para dicha población, y sus cualidades expresivas en cuanto al gusto y placer festivo con el que cuenta.

Dentro de las propuestas alternativas que alberga este proyecto se encuentra el generar un espacio de discusión y difusión. Donde se hable sobre la calidad pedagógica que tiene consigo la música tradicional y lo bien que se desarrolla dentro de las prácticas conjuntas en un espacio académico. Por su parte, la inventiva y producción de arreglos como modelos de propuesta puede ser una alternativa de experimentación para futura implementación en formatos más extensos, como por ejemplo, banda sinfónica, orquesta sinfónica, big band y banda tradicional de viento. Por otro lado, la calidad musical reflejada en los ensambles a tratar puede constatar la participación activa en espacios competitivos a nivel local, nacional e internacional, dado que las herramientas técnicas que provee la música tradicional sobresalen dentro de festivales, concursos y encuentros. En pocas palabras, la propuesta puede ser una alternativa de ejecución técnica implementada en espacios académicos con un fin.

#### 4. Marco Teórico

Existen varias posibilidades creativas a la hora de abordar conceptos como: composición musical, arreglo musical, adaptación a ensambles de cámara. Pero dichas particularidades se hacen más inciertas cuando de música tradicional pelayera se habla. Por ello, la investigación ha de ser más cercana a la sabiduría empírica y retribuir así elementos característicos al material de trabajo. Por su parte, la mayoría de los escritos publicados se remiten de manera indirecta al tema principal y algunos de los trabajos que sustentan el marco teórico hacen parte de investigaciones escritas a manera de artículos y tesis.

Entre el discurso literario que enmienda el recorrido histórico-musical de la región caribe, resaltan escritos popularizados por investigadores oriundos de dicha región. En los cuales se descubren aspectos interesantes de la evolución del género.

Por ejemplo, “el baile cantado, el baile macho, el bullerengue, el mapalé, el baile andé, son supervivencias de la música africana que en Cuba da origen a la rumba cubana, y en Córdoba, república de Colombia, al fandango sinuano (aire o tonada); mientras que el porro, la cumbia, la gaita y la puya son el producto de la fusión cultural indo-africana ya tratada” (Fortich, 2013, p.90). En este sentido, la música se manifiesta en compañía de promotores culturales que pueden ser tanto remotos como próximos.

Es el caso que menciona dicho autor al hablar de la ponencia que llevo a cabo Guillermo Valencia Salgado en el Foro de 1977 al tratarse del origen del porro. En el libro Córdoba, su Gente y su Folclor Valencia Salgado expone las manifestaciones remotas y próximas de esta manera:

“los antecedentes remotos son ritmos y coreografías antillanas de origen africano, identificadas como calenda, chika y yuca. Desde la costa occidental africana los dahomeyanos, yorubas y bantúes, en la expansión de los elementos culturales negros por el tráfico de esclavos, impusieron una cultura restafricana dominante en América. Traen sus cultos: el Vudú, la Santería, el Ñañiguismo y cuando este último empieza a popularizarse por allá en los años de 1880, especialmente en Cuba, comienza a generar ritmos, danzas, tonadas y comparsas, que muchas veces por la incomprensión de los curas y administradores de la cosa pública, fueron prohibidos, perseguidos y casi exterminados. Por su parte, los antecedentes próximos determinan que aquella cultura restafricana influyó notablemente en la formación de nuestros ritmos negros, como son: el Bullerengue, el baile e'macho, el baile anduve o baile aporreo, la uresana, la danza del diablo, el fandango cantado y el mapalé” (Fortich, 2013, p. 214).

Es interesante detallar la existencia de la música caribe antes de la llegada de la banda tradicional de viento a los sectores propios de su evolución. Para ello existen dos posturas que confrontan el porro como evolución desde la banda y el porro como recreación indo-africana desde los bailes cantados. Para tal fin, confluyen dos vertientes claves en la constitución de la banda folclórica. Dichas manifestaciones tienen que ver con la relación estrecha del movimiento socio económico de la época, destacando así las interconexiones fluviales para el desarrollo de la economía.

Tales interacciones permitieron en Mompox y Cartagena, en Lorica y Montería una fuerte irrigación del folclor de banda, puesto que las bandas militares asentaron sus conocimientos con grandes profesores y exponentes entre los que destacan José de la Paz Montes y José Dolores Zarante, quienes fundaron escuela en dichos territorios.

Por estos acontecimientos, se entiende que las manifestaciones folclóricas provenientes del baile cantado y las distintas utilidades de la banda de vientos tanto en la milicia como fuera de ella propiciaron la concatenación folclórica de ambas manifestaciones, trayendo consigo lo que podría ser el origen de las bandas de viento en las sabanas de Córdoba y Sucre y en la depresión momposina.

Pero, en realidad ¿cuál ha sido la expresión incipiente en relación a la banda tradicional de viento? La respuesta más próxima va ligada a la congregación de músicas tradicionales, europeas y militares, cuyas manifestaciones en un espacio de encuentro elocuente dio cabida al florecimiento de un nuevo género musical. Según Valencia (1999), las bandas se empiezan a conformar en las últimas décadas del siglo XIX y se radican en el Carmen de Bolívar, Lórica, Purísima, Ciénaga de Oro, Chimá, Sahagún, etc, en cuyos territorios establecen contactos con la música de gaitas y baile cantado, que permitiría el establecimiento de un repertorio regional de bandas en San Pelayo, uno de los epicentros de creación más importantes que tiene la música de banda.

De la misma manera, existen testimonios que demuestran ese primer encuentro entre la música de gaitas y los músicos de bandas entre los años 1840 a 1850, hay que tener en cuenta que la banda de aquella época se dedicaba exclusivamente a los bailes de salón, misas y procesiones en las que se tocaban marchas, valeses, polcas, foxtrot, etc. Por su parte, el conjunto de gaitas amenizaba los fandangos y las fiestas profanas.

Según Fals Borda, quien se basa en las historias narradas de Adolfo de Mier esboza el siguiente relato:

“A Agustín se le metió la fartedad de tocar aires indígenas de pito o gaita –los de los bundes- pero con el clarinete. Como este es un instrumento de banda los músicos de la Arribana nos metimos también a ensayar y a acompañarlo a ver si podíamos copiar la fuerza del bunde en esta forma, con lo que hacíamos en los fandangos. Otros músicos no hicieron caso” (Valencia, 1999, p. 8)

Estas manifestaciones se evocan en otros epicentros de evolución musical, tal es el caso del testimonio de un hijo de Alejandro Ramírez, personaje icónico del estudio en materia.

El hijo de Ramírez afirma lo siguiente “...aún antes de ingresar a la banda... invitó a esos señores (los gaiteros) para que le sonaran, pero tocando el clarinete (él)... se dedicó con el clarinete a imitar a los músicos que tocaban tambores para que lo acompañaran a tocar bozá” (Valencia, 1999, p.8).

#### **4.1. Composición de Músicas Tradicionales**

En cuanto a la composición de músicas tradicionales podemos decir que estas parten de un concepto elaborado desde el empirismo y transmitido por medio de artificios tomados de la música erudita, los cuales hacen que estas músicas tradicionales se mantengan en el tiempo y se manifiesten de manera singular.

Por su parte, muchas de las manifestaciones musicales se valen de la oralidad para trascender. Tal es el caso de las composiciones al vuelo de las que habla Julio Paternina, citado por William Fortich el cual manifiesta que “nunca se acostumbró el porro escrito, el porro se cogía al vuelo, de oído y entonces se ponía el tono y la gente seguía; se ensayaba vals, pasodoble, pasillo, etc, menos porro, eso nunca se escribió, hoy es cuando están haciéndolo, para ver quién es el dueño o no” (Fortich, 2017, p. 67). Partiendo de esta afirmación, hoy en día prevalece la transcripción de

melodías pintorescas y asertivas que declaran la permanencia del género de banda, las cuales se acentúa bajo la inventiva del arreglista quien revive aquellos temas que no han logrado ser parte de la memoria musical de generaciones existentes.

Por otro lado, la intervención de la música folclórica en procesos académicos pertenece a la evolución, difusión y creación de nuevas estéticas a lo largo de la historia. Este proceso lo podemos evidenciar en el material de desarrollo que han empleado distintos compositores, por ejemplo Bela Bartók, Oliver Messiaen, Gyorgy Ligety; como también lo han sido a nivel nacional Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, Victor Agudelo, Manuel Mejía Serrano, entre otros (Rivera, 2016).

Elementos compositivos recientes se evidencian en trabajos que vinculan la música tradicional con propuestas electrónicas, cuyas cualidades inventivas dejan ver fuertes influencias de la música actual, llevando así la música tradicional de banda a otro plano sonoro. Tal es el caso de la obra musical del compositor Ricardo Ospina Duque, obra que denominó *Contractinons* debido a la transcripción de líneas habladas las cuales se basan en la voz de un profesor de inglés.

Los elementos de elaboración de dicha obra constan de una sección de percusión, un bajo definiendo la armonía y la voz del docente. La obra busca imitar con las diferentes cualidades tímbricas del clarinete, la voz hablada que se expone mediante contracciones del inglés, dicho proceso se hace en concordancia a uno de los ritmos de banda tradicional, el fandango.

Desde otro punto de vista, Castillo (2016) considera que el factor característico de la música del caribe colombiano es el ritmo, cuya fuerza constituye el lenguaje esencial de su expresión.

Dicha primacía ha dejado a un lado el material armónico que usualmente se reduce a la utilidad del primero y quinto grado. Es por ello que surge la necesidad de reelaborar el espectro armónico como elemento cohesionador entre tal fuerza rítmica y la melodía. A demás, el carácter fiestero que promueve el ritmo caribe configuran elementos que son tomados como base para elaborar un nuevo producto orientado a formar un público que lo consuma desde una escucha crítica y valorativa.

De la misma manera, Castillo (2016) ratifica que en la música del caribe colombiano prevalece un elemento cohesionador que permite configurar la música del caribe, este elemento es el contratiempo, unidad que se encuentra inmersa en gran cantidad de patrones rítmicos que no solo son interpretados por instrumentos de percusión sino también por instrumentos melódicos, más exactamente de acompañamiento. Por consiguiente, el material elaborado en el laboratorio musical se basa en el estudio rítmico de las distintas manifestaciones folclóricas que más adelante servirían como propósito de acompañamiento y bloque sonoro.

#### **4.2. El Arreglo en la Música del Caribe Colombiano**

Para la música tradicional de banda el arreglo musical es un paralelo entre la magna creación del compositor y lo imprevisible de la obra. En otras palabras, el arreglista permite evidenciar la riqueza musical con la que cuenta dicho producto dando trascendencia a los materiales intrínsecos que lo representan.

Siguiendo este orden de ideas, Valencia (2005) asegura que arreglar significa: ajustar, ordenar, concretar, componer, reparar, solucionar, embellecer, corregir, adaptar, acciones que dan idea de la manipulación de un objeto con un determinado propósito. Técnicamente el arreglo, en música, consiste en la transformación de una obra musical preexistente a partir de la

intervención de sus distintos niveles sonoros, tales como, la armonía, la textura, la forma, la tímbrica, el estilo, e incluso la melodía.

La riqueza musical que propone la música tradicional de banda ha tenido periodos de exploración sonora, rítmica e incluso referente al formato instrumental. Podemos hablar de Sinú Sax Quartet como uno de los protagonistas de esta corriente, en la cual prevalece la recreación del jazz con repercusiones fieles de la música tradicional de banda tanto en el ritmo como en la forma musical.

Castillo (2016) piensa que la forma musical de la música del caribe obedece casi siempre a la misma lógica. Dicha lógica entrelaza un sentido de contraste desde la capacidad melódica que tiene una pieza musical, por ejemplo el porro San Carlos es una fiel muestra del contraste entre el discurso propositivo de la melodía, que en la mayoría de los casos lo asume la trompeta, y el discurso responsorial de los demás involucrados. En ese sentido, se genera un contraste pues los roles cambian y las figuras demuestran un colorido matiz en su discurso.

De igual forma, Castillo (2016) detalla varias de las posibilidades técnicas empleadas en el laboratorio de creación musical, de las cuales rescataremos dos. La primera de ellas encausa la línea de bajo en relación a la melodía principal, de esta forma el bajo asume un carácter impetuoso puesto que cada sonido de la línea podrá ser considerado como fundamental, tercera, quinta o séptima. La segunda tiene que ver con la textura, a lo que él denomina “asignación de roles”.

El recurso se basa en determinar el papel que juega cada instrumento en el cuarteto, es decir, algunos tocan al unísono la melodía mientras otros acompañan, una melodía se acompaña con

tres voces distintas o en bloque. Todo ello con el fin de crear variedad y expectativa para evitar fatigar al oyente y al intérprete.

### **4.3. La Música Tradicional de Banda en Formatos de Cámara**

En cuanto a ensamble de cámara podemos mencionar el trabajo para cuarteto de saxofones liderado por el docente Julio Castillo, dicho trabajo mezcla el folclor de banda con armonías modernas sin dejar atrás el estilo característico de la música tradicional. El enfoque de creación lo hace por medio de su grupo Sinú Sax Quartet, donde explora los elementos provenientes de la música tradicional de banda y propone diversas texturas sonoras aplicadas al cuarteto de saxofones.

Por su parte, cabe resaltar la importancia del trabajo denominado “Cañas” Cuarteto de clarinetes grado 1 de dificultad, este material que según Castillo (2020) es un texto con repertorio original, basado en la música del caribe colombiano, para el desarrollo de las asignaturas énfasis instrumental (clarinete) y ensamble, del programa de licenciatura en educación artística de la Universidad de Córdoba, configura lo que sería el direccionamiento de la intención inusitada del pensamiento del autor de este trabajo de investigación. De esta forma se ratifica que el aporte a los ensambles de clarinete basado en la música del caribe está en constante crecimiento y se fortalece cada vez más, ras los aportes significativos de estudiosos en el área.

A su vez, Castillo (2020) expone su segundo material para ensamble de clarinete, el cual tiene por nombre “Ébano” material elaborado para cuarteto de clarinetes en grado de dificultad 2. Castillo define los grados bajo las características establecidas por Victoriano Valencia en la cartilla Grados de dificultad para banda - el contexto colombiano. Castillo (2020) asegura que los principales objetivos de este texto son: servir de apoyo a las clases colectivas de instrumento,

perfeccionar la técnica interpretativa, la digitación, la afinación, el desarrollo de la audición; y la apropiación del estilo, la forma musical y los fundamentos de la dirección musical.

## **5. Metodología**

La propuesta metodológica definida para este trabajo de grado se fundamenta en la implementación de tres fases conceptuales en las que se define el procedimiento de análisis, sistematización pedagógica y recursos. Dicha propuesta se especifica de la siguiente manera:

### **5. 1. Fase n. 1. Análisis formal**

Se realizaron cuatro composiciones para diversos formatos de inspiración pelayera. Dichas composiciones, están escritas en diferentes estilos compositivos que van desde lo tradicional hasta lo moderno, llámese moderno aquel aporte novedoso desde el conocimiento académico.

Las composiciones y los formatos son los siguientes:

1. Una obra para quinteto de clarinetes
2. Una obra para cuarteto de clarinetes
3. Dos obras para Clarinete solo
4. Arreglo y adaptación de una obra para cuarteto de clarinetes

#### **5.1.1. Alma Caribe – Quinteto de Clarinetes.**

Por ser una obra inspirada en el ritmo porro palitiao, conserva elementos propios de dicho ritmo y establece relaciones formales directas al acontecimiento del porro en el formato tradicional de banda. Esta obra creada para quinteto de clarinetes mantiene la estructura del porro palitiao de esta manera: danza, porro, puente, bozá, porro, puente, bozá y danza.

La danza se mantiene desde el compás 1 hasta el compás 16, tiene un carácter marcial y se considera una supervivencia de las danzas de salón que solían amenizar los encuentros

cortesianos de la época. Más adelante desde el compás 17 al 48, surge el porro, distintivo por su carácter responsorial donde prima la improvisación y la respuesta a dicha improvisación mediante un estribillo. Luego, desde el compás 47 al 64 empieza el puente, preparación tensa o sobre carga musical que conlleva al climax de la obra, en este momento surgen ritmos que proponen mas estabilidad, dejando a un lado el carácter responsorial del porro.

Seguido a ello surge entre los compases 65 al 96 lo que es denominado como bozá, espacio protagonizado por los clarinetes, un lugar de llegada y climax que permite moldear la sintaxis del discurso musical. Luego de exponer estos tres momentos, la pieza reitera el responsorial (porro) desde el compás 97 al compás 120, dando utilidad a la improvisación como fuente de novedad. Más adelante se reitera el puente como espacio preparatorio y se da llegada nuevamente al bozá, luego se exponer la danza nuevamente y concluye la pieza.

Una de las obras más importantes del trabajo musical perteneciente a este proyecto tiene que ver con el porro “Alma caribe”, esta obra surge tras la creación estudiantil del quinteto alma caribe, la obra es dedicada al momento musical universitario que tuvieron los estudiantes Karen Anaya, Lisbeth Ortiz, Felipe Gutiérrez, María José Suarez y el autor de este trabajo. Ese espacio musical destinado a la interpretación, creación y divulgación de la música de banda por medio del quinteto de clarinetes fue el punto de partida para la creación de la obra Alma caribe.

La obra fue concebida en alguna de las noches como estudiante en Bucaramanga, esta obra en especial es el producto de sensaciones, sentimientos y emociones que dejan los festivales y grandes personalidades en la vida. La música como puente mediador entre la fantasía y la realidad, deja expuesta a la mente una manera más para mostrar al mundo la felicidad de sentirse vivo, el alma del caribe aflora a la interpretación de esta pieza, ese es el propósito casi intangible

de la existencia como compositor, lograr que el oyente se transporte hacia la dimensión más sorprendente del sonido.

**Figura 1.**

*Sección inicial de la obra Alma caribe para quinteto de clarinetes.*

SCORE

**ALMA CARIBE**  
PORRO PALITIAO JONATHAN BORDA

CLARINET IN B $\flat$ : 1  
CLARINET IN B $\flat$ : 2  
CLARINET IN B $\flat$ : 3  
CLARINET IN B $\flat$ : 4  
BASS CLARINET

### 5.1.2. Cuatro Porrnetes – Cuarteto de Clarinetes

Su estructura carece de danza introductoria pero conserva el carácter responsorial y la participación de un motivo parecido al bozá denominado mambo. Esta obra, escrita para cuarteto de clarinetes propone una estructura que se aleja de lo tradicional y busca explorar un sentido de percepción propia al compositor. La estructura que permite organizar esta obra contempla los siguientes temas: A, B, C (responsorial), D (responsorial), E (responsorial), C, D, E C', puente, mambo con improvisación n. 1, corte, improvisación n. 2, corte, improvisación n. 3, final.

El tema A abarca los primeros 16 compases, expone una idea que se desplaza cada 8 compases y permite dar realce al contraste del motivo. El tema B que se prolonga desde el compás 17 al 32 da sensación de puente, pareciera que prepara una llegada inesperada, lo cual genera expectativa. Dicha expectativa permite la llegada del tema C, el cual se desarrolla a manera de responsorial desde el compás 33 hasta el compás 48. Más adelante en el tema D que va desde el compás 49 al 64, surge un motivo que se implementa a manera de responsorial y se logra desplazar entre las distintas voces.

Seguido de ello, el tema E decide prolongar la propuesta a manera de responsorial desde el compás 65 al compás 72, de esta manera finaliza el primer periodo de la pieza, para luego reiterar los temas C, D y E. Luego de ello, surge el tema C' desde el compás 73 al 89 el cual conserva ideas provenientes de los motivos del tema C y propone el discurso a manera de responsorial.

Paralelo a ello, surge entre los compases 90 y 103 lo que se denomina puente, espacio de preparación y expectativa. Este puente permite la efectiva llegada del mambo que se ubica entre los compases 104 y 112 sobre el cual se gesta el solo del clarinete primero. Luego entre los compases 113 y 115 acontece un corte que da paso al solo de clarinete bajo. Más adelante, entre los compases 120 y 122 surge un nuevo corte que da entrada al solo del clarinete segundo. Y por último, entre los compases 134 y 138 se finaliza la pieza musical.

La obra Cuatro porronetes, resalta la intención de sincretismo dentro de la música tradicional y académica, es una influencia del trabajo sensacional desde la participación e influencia de las bandas que proponen estilos, acordes, estructuras y modelos nuevos. Por ello, cabe mencionar la influencia musical que ha tenido para este trabajo la Gran banda 26 de abril de

Barrancabermeja, en la cual se ve reflejado el trabajo creativo, propositivo e innovador dentro del folclor de banda tradicional. Cuatro porronetes surge a partir de una idea melódica pregrabada luego de participar con la banda 26 de abril en los diferentes festivales de los años 2017 y 2018. La melodía fue tarareada y grabada en el dispositivo móvil, luego se extrae a la partitura y se moldea para cuarteto de clarinetes.

**Figura 2.**

*Sección inicial de la obra Cuatro porronetes para cuarteto de clarinetes.*

Score

**Cuatro porronetes**

Porro tapa'o

Jonathan J. Borda

♩ = 100

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Clarinet in B $\flat$  3

Bass Clarinet

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

### 5.1.3. La pata en el suelo – cuarteto de clarinetes

Respecto al análisis formal de esta obra, cabe mencionar que su estructura está estrechamente relacionada a la forma rondó, cuya cualidad distintiva radica en la utilización continua del estribillo que separa las ideas y permite dar lógica al discurso que propone la obra. La obra tiene la siguiente estructura formal: Introducción, A (estribillo), B , A, C, A, D, A, E, A, F, A, G, A, H, A, final.

Seguido del estribillo siempre se expone una improvisación nueva, tomada de los intérpretes de la Gran Banda 26 de abril de Barrancabermeja. El intro tiene lugar del compás 1 al 15, luego se da paso al estribillo (A) desde el compás 16 al 18. Seguidamente entre los compases 19 y 55 surge la primera improvisación (B), luego entre los compases 56 y 59 vuelve aparecer el estribillo (A), este conduce a la siguiente improvisación (C) la cual tiene lugar entre los compases 60 y 95, luego retoma nuevamente el estribillo y da paso a una nueva improvisación, todo esto se repite sucesivamente hasta completar la estructura formal anteriormente mencionada.

#### **Figura 3.**

*Sección inicial de la obra La pata en el suelo para cuarteto de clarinetes.*

SCORE

**LA PATA EN EL SUELO**  
FANDANGO

AGUSTIN LUNA MONTOYA  
VERSIÓN DE LA GRAN BANDA 26 DE ABRIL  
ADAPT: JONATHAN BORDA

The musical score is written for four parts: Clarinet in B $\flat$  1, Clarinet in B $\flat$  2, Clarinet in B $\flat$  3, and Bass Clarinet. The key signature has one flat (B $\flat$ ) and the time signature is 6/8. The score begins with a forte (*f*) dynamic. The first part of the score includes first and second endings, numbered 1 through 5. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

#### 5.1.4. Fantasía Sobre tres Clarinetes – Clarinete Solo

Esta obra se enmarca dentro de la forma fantasía, evidencia el uso libre de la estructura definiendo así un sentido propio que a su vez proviene de la percepción musical detallada en las bandas tradicionales de viento. La forma de esta pieza sería la siguiente: Preludio, A, B, C, A', D, E, F, G, H, puente y A''. La obra comienza con una idea basada en el tema principal del fandango Tres Clarinetes, este motivo sirve de preludio y se manifiesta desde el compás 1 hasta el compás 20. Luego se expone el tema A, motivo melódico variado del original desde el compás 21 al 27.

Paso seguido, la obra expone una nueva idea (B) basada en el lenguaje de improvisación propia del fandango, esta nueva idea se manifiesta desde el compás 29 al 63. Desde el compás 64 al 92 se expone la idea C, un poco más contrastante que la anterior. Esto da paso a un aspecto necesario dentro de la forma fantasía, exponer nuevamente la idea principal, es así cuando surge A' idea reiterativa del tema original. Luego entre el compás 109 y 135 se da paso a la idea D, la

cual permite dar contraste desde el virtuosismo. Seguido a ello, se expone el tema E entre los compases 136 y 158, el cual basa su contenido en un dibujo rítmico virtuoso que va modulando progresivamente.

Una vez terminado este motivo surge inmediatamente entre los compases 159 y 168 el tema F como una idea similar en respuesta a la anterior. Seguidamente, surge el tema G entre los compases 169 y 183, un motivo lento y expresivo que permite dar respiro a la música. Luego, se muestra el tema H entre los compases 184 y 199, idea que así como el tema E también dibuja un motivo rítmico sobre el cual se teje el discurso. Próximo al final, surge entre los compases 200 y 202 un pequeño espacio preparativo denominado puente, el cual da paso a la exposición del motivo principal A'' entre los compases 203 y 219 y así dar paso al final de la obra.

Fantasia sobre tres clarinetes, nace durante una sesión de estudio en un sector que desde el barrio el comercio conduce a el barrio palomar en el municipio de González (Cesar), aquella tarde luego de llegar del Festival Nacional del Porro, el compositor empieza a escribir junto con el clarinete ideas iniciales respecto a la obra, todo ello basado en el sentido de improvisación y forma musical característica de la música folclórica e influenciada por el fuerte vínculo con la academia. El trabajo de esta obra está inspirado en el clarinetista colombiano Alejandro Sánchez, el cual da uso significativo a los recursos del clarinete como instrumento solista.

**Figura 4.**

*Sección inicial de la obra Fantasia sobre tres clarinetes para clarinete solo.*

**FANTASIA SOBRE TRES CLARINETES**  
CLARINETE SOLO

JONATHAN BORDA

CLARINET IN B $\flat$

### 5.1.5. Porrnete – Clarinete solo

Esta obra se puede englobar dentro de la estructura formal de fantasía dado que su estrategia de composición reconoce la improvisación como elemento sustancial a la hora de concebirla. Siendo así, mantiene la siguiente estructura: Introducción, A, B, C, B', D, improvisación y coda. La introducción tiene espacio desde el compás 1 hasta el compás 10, donde se expone una idea etérea, que permite abrir paso al tema A, este tema se desarrolla dentro de los compases 11 y 17, lleva consigo la exposición de un motivo alegre y festivo.

Luego el tema B desde el compás 18 al 37 se muestra una supervivencia del porro, la conocida pregunta-respuesta que caracteriza la música de banda. Entre los compases 38 y 50 se expone el tema C, idea que permite llevar la pieza al final del primer periodo, dado que más adelante el tema B' se consolida como elemento contrastante al discurso que traía la obra, este tema conserva el carácter responsorial (pregunta-respuesta) y se muestra más agitado.

A continuación, entre los compases 73 y 83 se presenta el tema D, el cual demuestra suspenso y prepara lo que vendría a ser el siguiente elemento interesante de la obra. La improvisación de carácter obligado con un solo escrito o a placer del intérprete sería parte del cierre sustancial de la obra, esto acontece entre los compases 84 y 96. Para el final se establece la coda a partir del

compás 97 hasta el compás 111, con la intención de finalizar de manera particular todo el discurso musical de la pieza.

Porrnete es un elogio al gusto de tocar el porro, esta obra se gestó en las inmediaciones de la dirección cultural de la Universidad Industrial de Santander, en ese espacio donde todas las noches se escuchaba un clarinete ensayando fuera de los salones de baile, se moldeó lo que podría considerarse la primera obra de la serie “Porrnetes”, una idea que busca enmarcar la música para clarinete solo como herramienta en la formación o en el disfrute de hacer música a manera de estudio.

Esta obra tiene algo en particular, resalta el sentido de improvisación en la música de banda, es decir la obra exige al intérprete improvisar en un momento determinado de la obra, lo cual es algo que requiere de dicho bagaje. Quien conozca la obra y la interprete sabrá que tendrá un momento para realizar una magnífica interpretación espontánea, lo cual la hace interesante.

**Figura 5.**

*Sección inicial de la obra Porrnete para clarinete solo.*

**PORRONETE**

Clarinete solo Jonathan Borda

Clarinet in B $\flat$

## 5.2. Fase n. 2. Sistematización Pedagógica

En lo que respecta con el proceso de ensayo y montaje de las obras, el equipo de trabajo conformado por cinco clarinetistas, se reunió tres días a la semana uno de ellos bajo modalidad

presencial y los dos encuentros bajo modalidad virtual, de esta forma se hizo revisión de los fragmentos más complejos, de la estructura formal de las obras como también del carácter interpretativo de las diferentes articulaciones y efectos sonoros en el clarinete.

En la mayoría de los casos siempre se dio uso al referente auditivo de la inspiración, es decir las sesiones se alimentaban musicalmente de banda tradicional con el fin de acercar al equipo de trabajo a la producción musical en que se basa el trabajo.

La rutina de estudio consistía en escuchar solos de bombardino, trompeta, trombón y clarinete provenientes de grabaciones caceras obtenidas en los recorridos investigativos o en las cuentas virtuales de los mayores exponentes del folclor pelayero. Algunos de estos solos se transcribían con el fin de proyectar gramáticamente un referente que acudiera como guía a la interpretación de la materia en cuestión.

Más adelante, se hacía el paralelo entre la funcionalidad de los instrumentos en la banda comparada con las voces y estructuras rítmicas de las adaptaciones para quinteto y cuarteto de clarinetes. Luego el enfoque radicaba en el estudio del fraseo musical característico del fandango y del porro por medio de la invitación a la sala virtual de un exponente clave a la música pelayera.

Una vez expuestas las características formales e interpretativas se hacían aproximaciones al montaje, sin descuidar los elementos y la intencionalidad del producto, dado que el autor del proyecto es el mismo compositor de las obras siempre se tenía a la mano un referente que se complementaba bajo la tutela de los músicos pertenecientes al equipo de trabajo.

Por último, se tomaba registro de audio en cada ensayo, y se compartía por el grupo de WhatsApp con el fin de llevar un balance sobre el estudio de las obras puesto que nuestras reuniones presenciales eran muy pocas dadas las condiciones de salubridad.

Durante los ensayos surgieron ideas que daban camino a la forma interpretativa perteneciente al lenguaje propio del compositor, es decir en la obra “Cuatro porronetes” se sugiere estudiar desde la perspectiva armónica dado que su movimiento armónico es variable y esto conlleva a determinar el sentido expresivo de la finalidad musical, el análisis de los acordes, la afinación de los registros y la calidad sonora de cada nota asume el rol interpretativo de la obra.

**Figura 6.**

*Fragmento de la obra “Cuatro Porronetes”.*

The image displays a musical score for four clarinets, labeled B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, and B. Cl. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is organized into four measures, numbered 36, 37, 38, and 39. B♭ Cl. 1 plays a melodic line with a half note in measure 36 and eighth notes in measures 37-39. B♭ Cl. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 36, followed by a melodic line in measures 37-39. B♭ Cl. 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout all four measures. B. Cl. plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 36-37, followed by a melodic line in measures 38-39.

En la obra “Alma Caribe” se debe buscar una llave que tenga sonido de “click”, es decir el instrumento debe percudirse desde alguna llave que en su momento esté desnivelada o tenga algún “fuego”.

**Figura 7.**

*Fragmento de la obra “Alma Caribe”.*

The image shows a musical score for five B-flat Clarinets (B. Cl. 1 to B. Cl. 5). The score is in 2/4 time and features a 'CLICKS' section starting at measure 12 and a 'PORRO' section starting at measure 15. Each part begins with 'D.S. AL CODA' and includes a fermata at the end of the first measure. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics.

Por su parte, la obra “la pata en el suelo” es un fandango que tiene referencia sonora inmediata puesto que es una adaptación, el arreglista sugiere que se remita al audio original y se analicen elementos interpretativos del discurso musical de cada solista.

**Figura 8.**

*Fragmento de la obra “La pata en el suelo”.*

4 LA PATA EN EL SUELO

B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
B. Cl. 3  
B. Cl.

Por otro lado, las obras para clarinete solo representan un reto elevado a la hora de ser estudiadas e interpretadas, se sugiere que para el estudio de la “Fantasía sobre tres clarinetes” el intérprete haya escuchado fandangos en tonalidad menor, con ello se hace a la tarea de agudizar sus percepciones y encontrar sentido al carácter musical de la obra.

**Figura 9.**

*Fragmento de la obra “Fantasía sobre tres clarinetes”.*

15  
20  
25

3  
♩. = 158

Uno de los factores más importantes de la música pelayera es la improvisación, de ahí todo el potencial artístico que identifica el folclor. Por ello, se sugiere que para la obra “Porrnete” el intérprete conozca los elementos básicos de la improvisación en la banda o instaure un referente interpretativo puesto que la obra exige en un momento determinado generar una interpretación espontánea.

**Figura 10.**

*Fragmento de la obra “Porrnete”.*

Porrnete 3

**Improvisar**

*Improvise o toque el solo escrito*

### 5.3 Fase 3. Recursos

Para el desarrollo del proyecto se dio utilidad al Museo de Arte Moderno de Bucaramanga con el fin de grabar las obras. También se contó con la colaboración del estudiante Andrés Castro en el proceso de grabación y edición. Las partituras fueron desarrolladas en el programa Finale 2014 y editadas tras periodos de ensayo y ajuste. Los músicos que hicieron parte del proyecto trabajaron con sus propios equipos, entregando así un aporte valioso al montaje. El

espacios de ensayo fue propiciado por un integrante del ensamble de clarinetes, el cual brindó la sala de la casa para hacer el montaje de las composiciones.

## **6. Conclusiones**

El factor que define la creación magna del constructo estético de cada pieza radica en el interés del compositor por inmortalizar la escena musical proveniente del folclor de banda tradicional o de las manifestaciones culturales musicales Sinúes. Muchos de los elementos que componen las obras muestran un detalle raizal que no se aparta de la horma creativa propia del género pero tampoco se aleja del carácter académico.

Por ende, es sumamente interesante el resultado que se puede apreciar y sin lugar a dudas es un aporte significativo al repertorio de índole latinoamericano y de carácter puramente colombiano. La investigación como aporte extra a la producción artística deja ver la riqueza que nos pertenece y lo mucho que debemos apreciarla. En la mayoría de los viajes, encuentros, festivales y concursos el ambiente propio de las bandas es un espacio más para transitar desde lo intangible y misterioso del folclor al mundo estético de la academia.

### Referencias Bibliográficas

- Castillo, J. (2016, marzo). *Sinú Sax Quartet: un laboratorio musical*. Avances en educación y humanidades. <https://revistas.unicordoba.edu.co/index.php/avedhum/article/view/1113>.
- Castillo, J. (2020). *Cañas, Cuarteto de clarinetes grado 1 de dificultad*. Editorial Zenú.
- Castillo, J. (2020). *Ébano, Cuarteto de clarinetes grado 2 de dificultad*. Editorial Zenú.
- Díaz, J. (2018). *Tríptico instrumental para un formato de cámara: composición y puesta en escena* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.
- Fortich, D. (2013). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Editorial Zenú.
- Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. MacGraw Hill Education.
- Hernández, R. (2015). *Adaptación de la música del litoral atlántico para orquesta sinfónica* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Ortiz, J. (2015). *Composición de seis piezas musicales con elementos de algunos aires de la música andina colombiana para ensamble instrumental variado* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.
- Rincón, L. (2016). *Transcripción y descripción de nueve solos improvisados en el bombardino en tres porros palitaios del repertorio de las bandas pelayeras* (tesis de pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Serrano, J. (2015). *Música colombiana: composición y arreglos para diferentes ensambles de metales* (tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

Valencia, D. (2015). *Retazos del carnaval composición para big band sobre temas en las murgas del carnaval de negros y blancos de pasto* (tesis de pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Valencia, V. (1999). *Practica musical de las bandas pelayeras de la costa atlántica colombiana. Beca de investigación ministerio de cultura 1999. Capitulo 1: Las músicas en el tiempo.*  
<http://www.victorianovalencia.net>.

Valencia, V. (2005). *Cartilla de arreglos para banda nivel I*. Imprenta nacional de Colombia.

Valencia, V. (2010). *Revisión documental en el proceso de investigación.*  
<https://univirtual.utp.edu.co/pandora/recursos/1000/1771/1771.pdf>.

Valverde, X. (2018). *Música tradicional en el aula: las bandas de bronces de Tarapacá y sus aportaciones a la educación musical escolar* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España.

## Apéndices

## A. Partituras de las obras

**FANTASIA SOBRE TRES CLARINETES**  
CLARINETE SOLO

JONATHAN BORDA

CLARINET IN B $\flat$

5

10

15

20

25

30

35

$\text{♩} = 158$

*p*

2

40

45

50

55

60

65

70

75

80

*p* <

*p* >

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

3

85 *p* *f* *p*

90

95

100 *f* *mf*

105 *p*

110 DOUBLE - TONGUING

115

120

125 *p* CRESC...

Detailed description: This page of a musical score for Clarinet contains measures 85 through 125. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked with a '3' in the top right corner. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *CRESC...* (crescendo). Performance techniques like 'DOUBLE - TONGUING' and '4' (quadruplets) are indicated. The notation features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

4

130

135

140

145

150

155

160

165

170

*CREC...*

*CREC...*

*Rit.*  $\text{♩} = 60$

*ACCEL.*  $\text{♩} = 160$

*Rit.* *RUBATO*

*Dolce*  $\text{♩} = 56$

Detailed description of the musical score: The score consists of eight staves of music. The first staff (measures 130-134) begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with triplets and groups of four notes. The second staff (measures 135-139) continues the melodic line with groups of four notes and includes the instruction 'CREC...'. The third staff (measures 140-144) maintains the rhythmic pattern with groups of four notes. The fourth staff (measures 145-149) includes the instruction 'CREC...'. The fifth staff (measures 150-154) continues the melodic line. The sixth staff (measures 155-159) includes the instruction 'Rit.' and a tempo marking of quarter note = 60. The seventh staff (measures 160-164) includes the instruction 'ACCEL.' and a tempo marking of quarter note = 160. The eighth staff (measures 165-170) includes the instruction 'Rit.' and 'RUBATO', and ends with a tempo marking of quarter note = 56 and the instruction 'Dolce'. The score is heavily marked with articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *f*.

5

ACCEL. LENTO AD LIB

175

RUBATO

180

*p* *f* RIT. LENTO

185

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

190

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

195

*f* *p* *f* *p* *ppp*

200

*f* *p* *f* *ppp* *ppp*

205

CRESC... *f* *p*

210

SIMILE...

215

## PORRONETE

Clarinete solo

Jonathan Borda

Clarinet in B $\flat$

6

11

16

21

26

31

36

*p*

*p*

*f*

*p*

*p*

2 Porronete

41

46

51 *agitato*  
*f* *p* *f* *p* *f*

56 *p* *f*

61

66

71

76

Detailed description: This is a page of musical notation for a clarinet part, titled 'Porronete'. The score consists of eight staves of music, numbered 41 through 76. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff (41-45) features a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The second staff (46-50) continues with similar rhythmic patterns. The third staff (51-55) is marked 'agitato' and includes dynamic markings of *f* and *p*. The fourth staff (56-60) also includes *p* and *f* markings. The fifth staff (61-65) shows a more complex melodic line with slurs and accents. The sixth staff (66-70) features a triplet of eighth notes. The seventh staff (71-75) continues the melodic development. The eighth staff (76) concludes the section with a final note.

Porronete

3

**Improvisar**

81

*Improvise o toque el solo escrito*

86

91

96

101

*p* *cresc.*

105

*f*

108

*f*

SCORE

# LA PATA EN EL SUELO

FANDANGO

AGUSTIN LUNA MONTOYA  
VERSION DE LA GRAN BANDA 26 DE ABRIL  
ADAPT: JONATHAN BORJA

The image displays a musical score for the piece "La Pata en el Suelo" (Fandango) by Agustín Luna Montoya, adapted by Jonathan Borja. The score is arranged for a woodwind section, specifically for Clarinet in Bb and Bass Clarinet. It is divided into three systems of staves. The first system includes parts for Clarinet in Bb 1, 2, and 3, and Bass Clarinet. The second system includes parts for Bass Clarinet 1, 2, and 3. The third system includes parts for Bass Clarinet 1, 2, and 3. The music is written in 6/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) are indicated. A circled letter 'A' is placed above the second system of staves, likely indicating a section or rehearsal mark. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and staff lines.

2 LA PATA EN EL DUELO

B. C. 1  
B. C. 2  
B. C. 3  
B. C.

B. C. 1  
B. C. 2  
B. C. 3  
B. C.

B. C. 1  
B. C. 2  
B. C. 3  
B. C.

LA PATA EN EL SUELO

3

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The instruments are Bb Clarinet 1, Bb Clarinet 2, Bb Clarinet 3, and Bassoon. The first system starts with a dynamic marking of *ff* and includes a circled section marker 'B'. The second system features a complex rhythmic pattern for the second clarinet with fingerings 3 3 3. The third system includes a dynamic marking of *f*.

4 LA PATA EN EL DUELO

The image displays a musical score for three B♭ Clarinets (B. C. 1, B. C. 2, B. C. 3) and a Bass Clarinet (B. C.). The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 98 to 103, the second system covers measures 104 to 107, and the third system covers measures 108 to 113. The music is in a key with one flat (B♭) and a 2/4 time signature. The first system features a steady eighth-note accompaniment in the Bass Clarinet and a melodic line in the Clarinets. The second system introduces a more complex texture with sixteenth-note patterns in the Clarinets and a dynamic marking of *sfz* (sforzando) in the final measures. The third system continues the eighth-note accompaniment in the Bass Clarinet and a melodic line in the Clarinets, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the final measure. A circled 'C' is placed above the final measure of the second system.

LA PINTA EN EL DUELO

5

The image displays a musical score for three B-flat Clarinets (B<sub>1</sub> Q. 1, B<sub>2</sub> Q. 2, B<sub>3</sub> Q. 3) and a Bassoon (B. Q.). The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 107 to 116, the second system covers measures 117 to 126, and the third system covers measures 127 to 136. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second system includes a section with triplets, indicated by the number '3' below the notes. The third system features a section with a circled 'D' above the staff, likely indicating a dynamic marking. The score is presented in a standard musical notation format with clefs, key signatures, and time signatures.

6 LA PATA DE EL QUEJEO

This musical score is for three B♭ Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3) and a Bassoon (B. Cl.). It consists of three systems of staves, each containing four staves. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations. The first system (measures 138-143) shows the clarinets playing a melodic line with slurs and accents, while the bassoon provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 144-149) continues the melodic development with more complex rhythmic figures. The third system (measures 150-158) concludes with a final melodic flourish and a sustained bassoon accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and various articulation marks like slurs, accents, and staccato.

LA PATA EN EL OJEO 7

ⓔ

The musical score is arranged in four staves: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, and Bassoon. The piece is titled 'LA PATA EN EL OJEO' and is marked with a circled 'E' at the beginning. The score is divided into three systems. The first system includes a '172' marking. The second system includes a '1st' marking. The third system includes a '1st' marking. The music is in 2/4 time and features various dynamics like 'sfz' and 'f'. The bassoon part has a '2' marking in the second system. The clarinet parts have various articulations and slurs.

8 LA PATA EN EL SUELO

The image displays a musical score for three B♭ Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3) and a Bassoon (B. Cl.). The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 197-201) shows the initial entries of the instruments. The second system (measures 202-206) features a complex texture with overlapping lines and dynamic markings such as *mf* and *fz*. A circled 'F' above the first clarinet staff in measure 205 indicates a forte dynamic. The third system (measures 207-211) continues the piece with various rhythmic patterns and articulations. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins throughout.

LA PATA EN EL BUELO

9

The image displays a musical score for the piece "La Pata en el Buelo" for a quartet of clarinets. The score is organized into three systems, each beginning with a measure number: 217, 227, and 237. The parts are labeled as B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, and B. Cl. (Bass Clarinet). The B♭ Cl. 3 part features specific fingerings (4, 3, 5) and a circled 'G' marking. The B. Cl. part includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

10

LA PATA EN EL DUELO

First system of musical notation for measures 244-253. It features four staves: B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), and Bassoon (B. O.). The music is in 2/4 time and includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation for measures 254-261. It features four staves: B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), and Bassoon (B. O.). The music continues with rhythmic patterns and includes some slurs and accents.

Third system of musical notation for measures 262-271. It features four staves: B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), and Bassoon (B. O.). This system includes a complex, fast-paced passage for the B♭ Clarinet 1 part, marked with triplets and slurs.

LA PATA EN EL OJEO

11

Musical score for measures 272-277. The score is for four parts: B♭ Clarinet 1 (B♭ C. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ C. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ C. 3), and Bassoon (B. O.). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The B♭ C. 1 part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B. O. part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B♭ C. 2 and B♭ C. 3 parts have dynamic markings of *mf* and a hairpin crescendo.

Musical score for measures 280-289. The score is for four parts: B♭ Clarinet 1 (B♭ C. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ C. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ C. 3), and Bassoon (B. O.). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The B♭ C. 1 part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B♭ C. 2 part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B♭ C. 3 part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B. O. part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo.

Musical score for measures 289-299. The score is for four parts: B♭ Clarinet 1 (B♭ C. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ C. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ C. 3), and Bassoon (B. O.). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The B♭ C. 1 part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B♭ C. 2 part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B♭ C. 3 part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The B. O. part has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo.

12

LA PATA EN EL DUELO

First system of musical notation for measures 1-4. It consists of four staves: B.C. 1 (Bass Clarinet 1), B.C. 2 (Bass Clarinet 2), B.C. 3 (Bass Clarinet 3), and B.O. (Bassoon). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The first staff has a *mf* dynamic marking. The second and third staves feature sixteenth-note patterns. The fourth staff has a steady eighth-note accompaniment.

(H)

Second system of musical notation for measures 5-8. It consists of four staves: B.C. 1, B.C. 2, B.C. 3, and B.O. The first staff has a *mf* dynamic marking. The second staff has a *ff* dynamic marking. The third staff has a *f* dynamic marking. The fourth staff has a *mf* dynamic marking. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

Third system of musical notation for measures 9-12. It consists of four staves: B.C. 1, B.C. 2, B.C. 3, and B.O. The first staff has a *mf* dynamic marking. The music concludes with a final flourish in the first staff.

LA PATA EN EL SUELO

13

The musical score is arranged in four staves: B.C. 1, B.C. 2, B.C. 3, and B.O. It is divided into three systems of measures. The first system (measures 325-334) features rhythmic patterns in all parts. The second system (measures 335-344) continues the rhythmic development. The third system (measures 345-354) features melodic lines in the upper parts and dynamic markings (*fp* and *f*) in the lower parts.

CLARINET IN B $\flat$  1

# LA PATA EN EL SUELO

FANDANGO

AGUSTIN LUNA MONTOYA  
VERSION DE LA GRAN BANDA 26 DE ABRIL  
ADAPT: JONATHAN BORDA

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  1 and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B $\flat$ ) and the time signature is 6/8. The piece begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first staff contains the initial melodic line. The second staff, starting at measure 10, includes a circled section marker 'A'. The third staff, starting at measure 19, continues the melodic development. The fourth staff, starting at measure 28, features a series of sixteenth-note runs with a '4' fingering indicated below. The fifth staff, starting at measure 37, continues these runs with a '3' fingering. The sixth staff, starting at measure 46, has a circled section marker 'B' and includes a *sfz* (sforzando) marking. The seventh staff, starting at measure 55, continues the melodic line. The eighth staff, starting at measure 64, concludes the piece with a fermata over the final notes.

2

LA PATA EN EL SUELO

62

91

108

109

118

127

136

143

151

154

C

D

E

*mf*

*f*

LA PATA EN EL OJEO

3

172

182

190

197

204

217

226

235

245

255

4 LA PASTA EN EL JUEGO

262

271

280

289

298

(H)

310

320

330

340

CLARINET IN B $\flat$  2

# LA PATA EN EL SUELO

FANDANGO

AGUSTIN LUNA MONTOYA  
VERSION DE LA GRAN BANDA 26 DE ABRIL  
ADAPT: JONATHAN BORDA

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  2 and is in 6/8 time. It begins with a dynamic marking of *f*. The first staff contains measures 1 through 9. The second staff, starting at measure 10, includes a circled 'A' above measure 14 and dynamic markings *sfz* and *sfz* with accents. The third staff starts at measure 19. The fourth staff starts at measure 28. The fifth staff starts at measure 37. The sixth staff starts at measure 46. The seventh staff, starting at measure 55, includes a circled 'B' above measure 58 and a *sfz* marking. The eighth staff starts at measure 64 and contains a series of triplets (indicated by '3' below the notes). The ninth staff starts at measure 73 and also contains triplets. The score ends with a final cadence.

2 LA PATA EN EL SUELO

The image shows a musical score for Clarinet, titled "LA PATA EN EL SUELO". The score is written in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble clef, notes, rests, and fingerings. There are five circled letters (C, D, E) marking specific sections of the music. The first staff starts at measure 62 and includes fingerings 3, 3, 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 3. The second staff starts at measure 92 and includes a circled letter C. The third staff starts at measure 106. The fourth staff starts at measure 109. The fifth staff starts at measure 114. The sixth staff starts at measure 127 and includes a circled letter D. The seventh staff starts at measure 136. The eighth staff starts at measure 143. The ninth staff starts at measure 158. The tenth staff starts at measure 165 and includes a circled letter E and fingerings 3, 3.

LA PATA EN EL OJEO

3

172

182

190

197

204

217

228

235

244

253

267

271

287

297

298

(H)

*sfz*  $\rightarrow$  *f*

UTILICE LOS DEDOS INDICE, MEDIO Y ANULAR DE LA MANO DERECHA PARA TIRAR EL DO ACUDO

316

325

334

345

*fp*  $\leftarrow$  *f*

CLARINET IN B: 3

# LA PATA EN EL SUELO

FANDANGO

AGUSTIN LUNA MONTOYA  
VERSION DE LA GRAN BANDA 26 DE ABRIL  
ADAPT: JONATHAN BORDA

2 LA PATA EN EL QUELLO

92

91

108

109

118

127

136

143

158

159

C

D

E

*mf*

3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3

LA PATA EN EL DUELO

3

172

182

190

199

209

217

225

235

245

254

(F)

(G)

4 LA PATR EN EL DUELO

262

271

280

287

294

(H)

316

325

334

345

BASS CLARINET

# LA PATA EN EL SUELO

FANDANGO

AGUSTIN LUNA MONTOYA  
VERSION DE LA GRAN BANDA 26 DE ABRIL  
ADAPT: JONATHAN BORDA

The musical score is written for Bass Clarinet in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 10, 19, 28, 37, 46, 55, 64, and 73 are indicated at the beginning of their respective staves. Two specific sections are circled and labeled with letters: 'A' is located above the 10th measure, and 'B' is located below the 55th measure. The piece concludes with a double bar line at the end of the 73rd measure.

2

LA PATA EN EL SUELO

92

91

106

107

116

127

136

145

154

155

(C)

(D)

(E)

*sfz*

*fz*

## LA PATA EN EL OJEO

3

Musical score for Clarinet in B-flat, titled "LA PATA EN EL OJEO". The score consists of ten staves of music, numbered 172, 182, 199, 209, 217, 228, 235, 244, and 253. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *sfz*. There are also performance instructions such as *2* (fingerings) and *f* (forte) in a circle. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain slurs or accents.

4

LA PATA EN EL ZUELO

Musical score for Clarinet, titled "LA PATA EN EL ZUELO". The score consists of ten staves of music, numbered 267 through 345. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at measures 297 and 300, *ff* (fortissimo) at measure 345, and *fz* (forzando) at measure 345. A circled letter "H" is placed above the staff starting at measure 297. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Score Cuatro porronetes Jonathan J. Borda  
Porro tapa'o

The score is divided into three systems of measures:

- System 1 (Measures 1-7):** Clarinet in B $\flat$  1, Clarinet in B $\flat$  2, Clarinet in B $\flat$  3, and Bass Clarinet. Measures 1-4 are marked *mf*, and measures 5-7 are marked *p*.
- System 2 (Measures 8-14):** Bass Clarinet parts (B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl.). Measures 8-9 are marked *f*, and measures 10-14 are marked *mf*.
- System 3 (Measures 15-21):** Bass Clarinet parts (B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl.). Measures 15-17 are marked *f*, and measures 18-21 are marked *f*.

2 Cuatro porronetes

The musical score is arranged for four clarinets: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, and B. Cl. The piece is titled "Cuatro porronetes" and is marked with a "2" at the beginning. The score is divided into three systems of staves. The first system covers measures 22 to 28. The second system covers measures 29 to 35, with a section sign at measure 33. The third system covers measures 36 to 42. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. The B. Cl. part features triplet markings in measures 26 and 27.

Cuatro porronetes

3

The image shows a musical score for Clarinet in Bb (B. Cl.) in three systems, measures 43 to 63. The score is for four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, and B. Cl. (unnumbered). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). Measure 48 includes accents (>>) over the notes. The score is written in a standard musical notation with stems and beams connecting notes across measures.

4 Cuatro porronetes

64 65 66 67 68 69 70

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

71 72 73 74 75 76 77

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

78 79 80 81 82 83 84

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A

D.S. y sigue

Cuatro porronetes 5

85 86 87 88 89 90 91

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

92 93 94 95 96 97 98

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

99 100 101 102 103 104 105

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

**BCL 1 SOLO**

6 Cuatro porronetes

7 veces

106 107 108 109 110 111 112

.Cl.1

.Cl.2

.Cl.3

B. Cl.

CL BAJO SOLO

8 veces

113 114 115 116 117 118 119

.Cl.1

.Cl.2

.Cl.3

B. Cl.

CL 2 SOLO

8 veces

120 121 122 123 124 125 126

.Cl.1

.Cl.2

.Cl.3

B. Cl.

Cuatro porrones  
**CL 3 SOLO**                      8 veces

Cl. 1  
Cl. 2  
Cl. 3  
3. Cl.

**C**

127 128 130 131 132 133

134 135 136 137 138

Clarinet in B $\flat$  1

## Cuatro porronetes

Porro tapa'o

Jonathan J. Borda

1  $\text{♩} = 100$

*mf* *p*

7 8 9 10 11 12

*f* *mf*

13 14 15 16 17 18

*f*

19 21 22 23 24 25

26 27 28 29 30 31

*p* *f*

32 33 34 35 36 37

*f*

38 39 40 41 42 43

*mf*

44 45 46 47 48 49

*f* *p*

2 Cuatro porronetes

50 51 52 53 54 55

56 57 58 59 60 61 2

63 64 65 66 67 68

69 70 71 72 73 74

D.S. y sigue

75 79 80 81 82 83

84 85 86 87 88 89

90 91 92 93 94 95

96 97 98 99 100 101

Cuatro porronetes

**B**

**CL 1 SOLO** 7 veces

102 *f* 103 104 *f* 105 4 109 110 3

**CL BAJO SOLO** 8 veces

113 2 115 116 117 118 119

**CL 2 SOLO** 8 veces

120 121 122 123 124 125

**CL 3 SOLO** 8 veces

126 127 128 129 130 131

**C**

132 133 134

135 136 137 138

**Cuatro porronetes**  
Porro tapa'o

Clarinet in B $\flat$  2 Jonathan J. Borda

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  2. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . The piece is in 3/4 time and consists of 50 measures. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into eight staves, each containing 6 measures. The dynamics are marked as follows: *mf* (measures 1-6), *p* (measures 5-6), *f* (measure 8), *mf* (measures 9-12), *f* (measures 15-16), *f* (measures 17-18), *p* (measures 27-28), *f* (measures 29-30), *f* (measures 33-34), *mf* (measures 39-40), and *f* (measures 46-47). There are first and second endings indicated by the number '2' above measures 21-22 and 27-28. A repeat sign is present at the beginning of measure 33. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 50.

2 Cuatro porronetes

51 52 53 54 55 56

*mf*

57 58 59 60 61 62 63

*f*

64 65 66 67 68 69

70 71 72 73 74 75 76

**A**

*f*

D.S. y sigue

77 78 79 80 81 82 83

84 85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96

97 98 99 100 101 102

*p* *mf* *f*

Cuatro porronetes 3

**B** **CL 1 SOLO**

103 *f* 104 *p* 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114 *f*

**CL BAJO SOLO** 8 veces

115 116 117 118 119 120

**CL 2 SOLO** 8 veces

121 122 123 124  $\frac{8}{3}$

**CL 3 SOLO** 8 veces **C**

129 130 131 132 133 134

135 136 137 138

Detailed description of the musical score: The score is written for three clarinets (CL 1, CL 2, CL 3) in a single system. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The piece is titled 'Cuatro porronetes' and is the third part of a set. It begins with a box 'B' and a 'CL 1 SOLO' section from measure 103 to 114. Measures 103-104 are marked with dynamics *f* and *p* respectively. Measures 109-114 are marked with *f*. This is followed by a 'CL BAJO SOLO' section from measure 115 to 120, repeated 8 times. Then, a 'CL 2 SOLO' section from measure 121 to 124, also repeated 8 times, with a triplet of eighth notes in measure 124. The 'CL 3 SOLO' section follows from measure 129 to 134, repeated 8 times, and ends with a box 'C'. The final line of the score shows measures 135 to 138.

## Cuatro porronetes

Clarinet in B $\flat$  3

Porro tapa'o

Jonathan J. Borda

1  $\text{♩} = 100$  2 3 4 5 6

*mf*

7 8 9 10 11 12

*mf*

13 14 15 16 17 18

*f*

19 20 21 22 23 2

25 26 27 28 29 30

*p*

31 32 33 34 35 36

*f*

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

*f*

2 Cuatro porronetes

49 50 51 52 53 54

*p* *mf*

55 56 57 58 59 60

*f*

61 63 64 65 66

*f*

67 68 69 70 71 72

D.S. y sigue

**A**

73 75 76 77 78

79 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96

Cuatro porronetes

3

97 98 99 100 101 102

*p* *mf* *f*

**B** CL 1 SOLO

103 104 105 106 107 108

*f* *p*

7 veces

109 110 111 112 113 114

*f*

CL BAJO SOLO 8 veces

115 116 117 118 119 120

2

CL 2 SOLO 8 veces

122 123 124 125 126

CL 3 SOLO 8 veces

127

3

**C**

134 135 136 137 138

**Cuatro porronetes**

Bass Clarinet Jonathan J. Borda

Porro tapa'o

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for Bass Clarinet in 2/4 time, key of D major (two sharps). The tempo is marked as quarter note = 100. The piece consists of 48 measures, divided into eight staves of six measures each. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout. A triplet of eighth notes is marked in measures 26-27 and 28-29. A double bar line with repeat dots is placed at the end of measure 32. The piece concludes with a final cadence in measure 48.

2 Cuatro porronetes

49 50 51 52 53 54

*p* *mf*

55 56 57 58 59 60

*f*

61 62 63 64 65 66

*f*

67 68 69 70 71 72

D.S. y sigue

**A**

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96

## Cuatro porronetes

3

97 98 99 100 101 102

103 **B** CL 1 SOLO 104 105 106 107 108 *f*

109 110 111 112 113 114 7 veces *f*

115 CL BAJO SOLO 116 117 118 119 120 121 122 8 veces 3

123 CL 2 SOLO 124 125 126 8 veces

129 CL 3 SOLO 130 131 132 133 134 **C** 8 veces

135 136 137 138

Detailed description: The score consists of seven staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff (measures 97-102) features a melodic line with a dynamic marking of *f* at the end. The second staff (measures 103-108) is labeled 'CL 1 SOLO' and begins with a boxed letter 'B'. The third staff (measures 109-114) contains a repeated rhythmic pattern marked '7 veces' and *f*. The fourth staff (measures 115-122) is labeled 'CL BAJO SOLO' and includes a triplet of eighth notes marked '8 veces' and '3'. The fifth staff (measures 123-126) is labeled 'CL 2 SOLO' and features a triplet of eighth notes. The sixth staff (measures 129-134) is labeled 'CL 3 SOLO' and includes a boxed letter 'C'. The seventh staff (measures 135-138) concludes the piece with a final melodic phrase.

SCORE

# ALMA CARIBE

PORRO PALTIAO

DEDICADO A MIS AMIGOS DE UNIVERSIDAD CON  
LOS CUALES CONFORMAMOS EL QUINTETO DE  
CLARINETES "ALMA CARIBE"

JONATHAN BORDA

The musical score is written for a quintet of clarinets. It consists of two systems of staves. The first system includes Clarinet in B $\flat$  1, Clarinet in B $\flat$  2, Clarinet in B $\flat$  3, Clarinet in B $\flat$  4, and Bass Clarinet. The second system includes B $\flat$  Clarinet 1, B $\flat$  Clarinet 2, B $\flat$  Clarinet 3, B $\flat$  Clarinet 4, and Bass Clarinet. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *f*, *mf*, and *p*. The score includes fingerings, accents, and slurs. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12.

Musical score for five B♭ Clarinets (B.C. 1-5) from measures 13 to 18. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. Measure 15 is marked 'Piano'. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf).

Musical score for five B♭ Clarinets (B.C. 1-5) from measures 19 to 24. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

Musical score for five B-flat Clarinets (B. Cl. 1-5) from measures 25 to 30. The score includes dynamics like *mf* and *p*, and a *Poco* marking above measure 28. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 3 are indicated above the staves.

Musical score for five B-flat Clarinets (B. Cl. 1-5) from measures 31 to 36. The score includes measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36.

The image displays a musical score for five clarinets, arranged in two systems. The instruments are labeled on the left as B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B♭ Cl. 4, and B. Cl. (B♭). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B♭). The first system covers measures 37 through 42, and the second system covers measures 44 through 49. A tempo marking 'Poco' is placed above measure 40. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. Measure numbers are indicated above the staves: 37, 38, 39, 40 (Poco), 41, 42 in the first system; and 44, 45, 46, 47, 48, 49 in the second system. The B♭ Cl. 2 part features a prominent sixteenth-note pattern in measures 38-40 and 45-47. The B♭ Cl. 3 and B♭ Cl. 4 parts have similar rhythmic patterns, while the B. Cl. part provides a steady accompaniment.

The image displays a musical score for five B♭ Clarinets, arranged in two systems of staves. The first system covers measures 49 through 55, and the second system covers measures 56 through 60. The instruments are labeled as B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl. 4, and B. Cl. 5. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B♭). A dynamic marking of *Piano* is indicated above measure 52. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, and 60 are clearly marked above the corresponding staves.

This musical score is for five clarinets (B.C. 1-5) and a Bass Clarinet (B.C.). The score is divided into two systems of staves. The first system covers measures 61 to 66, and the second system covers measures 67 to 72. The notation includes various rhythmic values, dynamics such as *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs. Measure numbers are placed above the staves at the beginning of each measure. A *Pizz* (pizzicato) marking is present above measure 64. The bass clef for the Bass Clarinet is indicated by a 'B' on the staff line.

The image displays a musical score for five B-flat Clarinets (B.C. 1-5) across two systems. The first system covers measures 73-78, and the second system covers measures 79-84. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

**System 1 (Measures 73-78):**

- B.C. 1:** Treble clef, melodic line with slurs and accents. Measure numbers 73, 74, 75, 77, 78, and 7 are indicated above the staff.
- B.C. 2:** Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- B.C. 3:** Treble clef, rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.
- B.C. 4:** Treble clef, rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.
- B.C. 5:** Treble clef, rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

**System 2 (Measures 79-84):**

- B.C. 1:** Treble clef, melodic line with slurs and accents. Measure numbers 79, 80, 81, 82, 83, and 84 are indicated above the staff.
- B.C. 2:** Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- B.C. 3:** Treble clef, rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.
- B.C. 4:** Treble clef, rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.
- B.C. 5:** Treble clef, rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

The score is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

8 85 86 87 Pizzico 88 89 90

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ Cl. 4

B. Cl.

DOUBLE-TONGUING

DOUBLE-TONGUING

DOUBLE-TONGUING

91 92 93 94 95 To CODA 96

f To CODA

The image displays a musical score for five B♭ Clarinets (B.C. 1 through B.C. 5) across two systems of music. The first system covers measures 97 to 102, and the second system covers measures 103 to 108. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics like 'f' and 'Pppp'. The score is arranged in five staves, each labeled with its respective instrument part.

**System 1 (Measures 97-102):**

- B.C. 1:** Measure 97 starts with a rest. Measures 98-102 contain rhythmic patterns.
- B.C. 2:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Measures 98-102 contain melodic lines.
- B.C. 3:** Measures 98-102 contain rhythmic patterns.
- B.C. 4:** Measures 98-102 contain rhythmic patterns.
- B.C. 5:** Measures 98-102 contain rhythmic patterns.

**System 2 (Measures 103-108):**

- B.C. 1:** Measure 103 starts with a rest. Measures 104-108 contain rhythmic patterns.
- B.C. 2:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Measures 104-108 contain melodic lines.
- B.C. 3:** Measures 104-108 contain rhythmic patterns.
- B.C. 4:** Measures 104-108 contain rhythmic patterns.
- B.C. 5:** Measures 104-108 contain rhythmic patterns.

10 110 111 PORRO 112 113 114

B.C. 1  
109

B.C. 2

B.C. 3

B.C. 4  
f

B.C.

116 117 118 119 120

B.C. 1  
115

B.C. 2  
D.S. AL CODA

B.C. 3  
D.S. AL CODA

B.C. 4  
f  
D.S. AL CODA

B.C.  
D.S. AL CODA

Detailed description: This is a musical score for five clarinets (B.C. 1-5) and a Bass Clarinet (B.C.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 114. Measure 10 is marked with a dynamic of *f*. Measures 111-112 are labeled 'PORRO'. Measure 113 is marked with a dynamic of *f*. The second system covers measures 115 to 120. Measures 116-117 are marked with a dynamic of *f*. Measures 118-119 are marked with a dynamic of *f*. Measure 120 is marked with 'D.S. AL CODA'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

♩ CUCKS 122 123 PORRO 124 125 126 11

B♭ Cl. 1  
122

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ Cl. 4

B. Cl.

127 128 129 130 131 132

B♭ Cl. 1  
127

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ Cl. 4

B. Cl.

12 134 135 Porro 136 137 138

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl. 4

B. Cl. 5

CLARINET IN B $\flat$  1

# ALMA CARIBE

PORRO PALITIAO

JONATHAN BORDA

LOS CUALES CONFORMAMOS EL QUINTETO DE CLARINETES "ALMA CARIBE"

The musical score for Clarinet in B $\flat$  1, titled "ALMA CARIBE" by Jonathan Borda, is presented in a single system of eight staves. The music is in 2/4 time and begins with a dynamic marking of *f* (forte) at measure 1. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1-4). The piece is a Porro Palitiao. The score is divided into measures, with measure numbers 1 through 48 indicated. The score concludes with a double bar line at measure 48.

2 Porro

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

61 65 66 67 68 69

70 71 72 73 74 75

76 77 78 79 80 81

82 83 84 85 86 87

88 89 90 91 92 93

94 95 To CODA 96 97 98 99

*f*

*f*

PORRO 3

101 102 103 104 105

106 *f*

107 108 109 2 111 112

113 *f*

114 115 116 117 2 119

120 *f*

121 CLICKS

D.S. AL CODA

122 123 124 125

126

127 128 129 130 131

132 *p*

133 134 135 136 137 138

CLARINET IN B $\flat$  2

# ALMA CARIBE

CLARINETES "ALMA CARIBE"

PORRO PALITIAO

JONATHAN BORDA

The musical score for Clarinet in B $\flat$  2, titled "ALMA CARIBE" by Jonathan Borda, is presented in a single system of eight staves. The piece is in 2/4 time and consists of 49 measures. The notation includes various dynamics such as *mp*, *p*, *f*, and *mf*, along with articulation marks like accents and slurs. The score is divided into measures numbered 1 through 49. The first staff (measures 1-6) starts with a *mp* dynamic. The second staff (measures 7-12) features a *p* dynamic with a slur. The third staff (measures 13-18) includes a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The fourth staff (measures 19-24) has a *p* dynamic, a *mf* dynamic, and a *p* dynamic. The fifth staff (measures 25-30) includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The sixth staff (measures 31-36) has a *p* dynamic. The seventh staff (measures 37-42) includes a *p* dynamic. The eighth staff (measures 43-49) has a *p* dynamic. The score concludes with a final double bar line and a fermata.

2 Porro

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

61 62 63 64 65 66 *f*

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 To CODA 96 *f*

Poco 3

97 *f* 98 99 100 101 *f* 102

103 104 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114

115 116 117 118 119 120 *f* D.S. AL CODA

121 *CLICKS* 122 123 124 125 126 *p*

127 128 129 130 131 132

133 134 *f* 135 136 137 138

CLARINET IN B $\flat$  3

# ALMA CARIBE

WALTER LEE - FELIX LANTIER

PORRO PALITIAO

JONATHAN BORDA

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  3 in 3/4 time. It consists of 48 measures, divided into 8 staves of 6 measures each. The piece is titled "ALMA CARIBE" and is a "PORRO PALITIAO" by Jonathan Borda. The score includes various dynamics: *mp* (measures 1-6), *mf* (measures 7-12), *f* (measures 13-18), and *mf* (measures 19-24). There are also slurs and accents throughout the piece. The key signature has one flat (B $\flat$ ).

2 Poco

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 DOUBLE-TONGUING 90

91 92 93 94 95 To CODA 96

*f*

POMO 3

97 2 99 100 101 2 103 104

105 2 107 108 109 110 111

112 2 113 115 116 117 118

119 120 121  $\oplus$  CLICKS 122 123 124

D.S. AL CODA

125 126 127 128 129 130

131 132 133 134 135 136

137 138

CLARINET IN B $\flat$  4

# ALMA CARIBE

PORRO PALITIAO

CLARINETES "ALMA CARIBE"

JONATHAN BORDA

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  4 and consists of 48 measures. The notation is in treble clef with a 2/4 time signature. The score is divided into eight systems, each containing six measures. Measure numbers 1 through 48 are indicated at the beginning of each measure. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes. Slurs and accents are used throughout the piece.

2 Porro

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90 DOUBLE-TONGUING

91 92 93 94 95 To CODA 96 *f*

POMO 3

97 98 99 100 101 102

103 104 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114

115 116 117 118 119 120

121 *CLICKS* 122 123 124 125 126

127 128 129 130 131 132

133 134 135 136 137 138

D.S. AL CODA

BASS CLARINET

# ALMA CARIBE

PORRO PALITIAO

CLARINETES "ALMA CARIBE"

JONATHAN BORDA

The musical score is written for Bass Clarinet in 2/4 time. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 48. The piece begins with a dynamic marking of *f* (forte) at measure 1. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. There are several dynamic markings throughout, including *f* at measures 1, 13, and 48, and *p* (piano) at measure 10. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The piece concludes with a double bar line at measure 48.

2 PORRO

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 **DOUBLE-TONGUING** 90

91 92 93 94 95 **To CODA 96**

PORRO 3

97 98 99 100 101 102

103 104 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114

115 116 117 118 119 120

121  $\diamond$  CLICKS 122 123 124 125 126

127 128 129 130 131 132

133 134 135 136 137 138

D.S. AL CODA

## B. Codificación axial

Entrevistados	Pregunta n. 1	Pregunta n. 2	Pregunta n. 3
E. 1	Buena, yo empecé a tocar cuando llegé allá al municipio de San Pablo un maestro que trabajó aquí (B/bermeja) con varios procesos de música, el maestro Silvio Doria. Él estuvo trabajando varios años allá en San Pablo y pues yo empecé como percusionista y tocaba redoblante pero no me gustaba, entonces cuando hicieron cambio de maestro porque cada alcalde que entra va cambiando como que el personal entonces metieron a un nuevo maestro llamado Marlon Arias, y él pues como	Como te digo, el maestro Silvio Doria, el Mestro Marlon Arias, y también tuve trabajando con un que se llama Sammy Martínez.	Pues, más que todo yo siento la formación mía incompleta, porque, en el sentido de que, el maestro que llega allá va más como a la práctica del instrumento, o sea, coge tu instrumento tocalo, haz esta nota, esto se hace así, y no va más como a la parte teórica. Entonces los que nos formamos allá estamos como en esa parte
	Yo empecé hace más o menos unos 15 años en la banda de mi municipio Nuevo Colón, en ese tiempo la dirigía el maestro Uriel Arévalo posteriormente el maestro Arturo Arévalo, todo		Pues hasta el día de hoy informal, pero ya estoy en proceso de formalizar mi educación, estoy en

Fuente: Autor

\*Accione la tabla al dar doble click en cualquier parte de la misma, esa la remitirá al formato

Excel.

## C. Formato de encuesta.

**Tabla 1.** Cuestionario

Numeración	Pregunta
1	¿Cómo empezó a tocar?
2	¿Quiénes fueron sus primeros maestros?
3	¿Cómo fue su formación?
4	¿Aspira a estudiar a profundidad la música y su instrumento?
5	¿Cómo ha sido su experiencia profesional?
6	¿Qué tan productiva es su profesión?
7	¿Cuántos toques hace al mes?
8	¿Qué tan apetecido es el trabajo de su profesión?
9	¿Qué sería capaz de hacer para mantener activo el género musical de banda tradicional?
10	¿Qué tan a gusto se siente con la música que produce el género?
11	¿Qué es lo que lo ha llevado hacer la música tradicional de banda?
12	¿Cómo se siente al crear o hacer este tipo de música?
13	¿Cómo ve en veinte años la música de banda tradicional?