

Montaje y Ejecución de Cinco Adaptaciones del Compositor Agustín “El Conde” Martínez para  
Formatos de Cámara con Clarinetes

Karen Yuridia Anaya Morrón

Trabajo de Grado Presentado Como Requisito Para Optar al Título de:

Licenciada en Música

Director:

Carlos Humberto Lozano Arias

Licenciado en Música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Música

Bucaramanga

2021

### **Dedicatoria**

Dedico este libro a Argemiro Anaya Villalobos, Doris Esther Morrón Arias, Katherin Yulieth Anaya Morrón, Petrona Arias Vargas, Andrés David Fonseca Rodríguez, Agustín Martínez Arce. Mis principales fuentes de inspiración y mi mayor motivación de alcanzar lo que hoy, espero sea su orgullo. Los amo con toda mi alma.

### **Agradecimientos**

Quiero agradecer principalmente a Dios por darme la fuerza y los recursos para llegar a este punto de mi vida, por darme el valor para no rendirme. Quiero agradecer a mis padres Argemiro y Doris, por ser ese pilar sólido que siempre me respalda y me sostiene incansablemente. A Katherin, por ser mi motivación más grande, a Andrés por darme el ánimo, el amor y el valor que me faltó. Quiero agradecer a mi Abuela Petrona y a mis tías universales, que se esmeraron por darme la mano cuando necesité.

Agradezco al “Conde Mtz” por su entrega y dedicación, por todo su cariño y todas las enseñanzas que le ha brindado a mi vida desde mis inicios musicales a su cargo. A Jesús Abuabara Martínez por hacerme el honor de compartirme el amor de la música, por ser parte fundamental en mi formación como ser humano. A las hermanas Martínez Arce por su aprecio y ayuda en la realización de mi proyecto. María Cristina Nieto, por todo su apoyo. A Carlos Humberto Lozano por encargarse de guiarme en gran parte de mi proceso instrumental y ser guía en mi carrera y dirección de este proyecto.

**Contenido**

Introducción .....	10
1.Diagnóstico .....	11
1.1 Planteamiento del Problema .....	11
1.1.1 Marco de Antecedentes.....	11
1.2 Pregunta de Investigación.....	13
1.3 Justificación .....	13
1.4 Objetivos.....	14
1.4.1 Objetivo General.....	14
1.4.2 Objetivos Específicos.....	14
2. Marco Referencial.....	15
2.1 Marco Histórico .....	15
2.2 Biografía del Compositor Agustín “El Conde” Martínez.....	19
2.3 Marco Conceptual.....	23
2.3.1 El Clarinete .....	23
2.3.2 Adaptación Musical .....	23
2.3.3 Música de Cámara.....	24
2.3.4 Montaje .....	24
2.3.5 Ritmos Abordados por el Compositor .....	25
2.3.5.1 Mazurca.....	24
2.3.5.2 El Valse.....	25
2.3.5.3 El Pasillo.....	26
2.3.5.4 El Porro.....	27
2.3.5.5El Rondó.....	28

3. Metodología .....	29
3.1 Análisis Morfológico de las Obras Seleccionadas .....	29
3.2 Recursos .....	44
3.2.1 Recurso Físico.....	44
3.2.2 Recurso Humano.....	45
3.2.3 Recursos Materiales .....	45
3.2.4 Recursos Tecnológicos .....	46
4. Sistematización Pedagógica.....	46
5. Conclusiones .....	48
Referencias Bibliográficas.....	49

## Lista de Figuras

	Pág.
Fig. 1 Fotografía Banda Armonía Sucre Mompox 1991.....	16
Fig. 2 Fotografía Mompox Vista desde el Rio Magdalena 1960.....	17
Fig. 3 Fotografía El maestro Conde y el grupo Caffé 1992.....	21
Fig. 4 Fotografía Orquesta Los Gigantes 1966.....	21
Fig. 5 Fotografía Agustín Conde y Orquesta Hotel Abacoa 1968.....	22
Fig. 6 Motivo principal de un Pasillo para quien.....	30
Fig.7 Característica principal de un Pasillo para quien.....	30
Fig.8 Variación del motivo principal de un Pasillo para quien.....	31
Fig. 9 Motivo de la segunda sección de un Pasillo para quien.....	31
Fig. 10 Ejemplo del juego de voces de Toma Seis.....	33
Fig. 11 Ejemplo de contraste en uso de efecto sonoro A9 en Toma Seis.....	33
Fig. 12 Escala Hexatónica en Toma Seis.....	34
Fig., 13 Coda Cadencia Rota en Toma Seis.....	34
Fig. 14 Ejemplo de juego de voces Porrondó.....	36
Fig.15 Ejemplo de las 5 secciones de 4 compases de Porrondó.....	36

Fig. 16 Cadencia Plagal Porrondó.....	37
Fig. 17 Cadencia Autentica imperfecta Porrondó.....	37
Fig.18 Ejemplo del juego de voces de para que soñar.....	39
Fig.19 Ejemplo del juego de voces de la tercera parte en para que soñar.....	40
Fig. 20 Ejemplo del juego de voces de la cuarta parte en para que soñar.....	40
Fig. 21 Ejemplo del movimiento de voces MariaGé.....	42
Fig. 22 Ejemplo del Background.....	42
Fig. 23 Ejemplo Candencia Autentica Perfecta.....	43
Fig. 24 Ejemplo interpretativo de MariaGé.....	43
Fig. 25 Partitura de Un Pasillo Para Quien.....	50
Fig. 26 Partitura de Para Que Soñar.....	51
Fig.27 Partitura de MariaGé.....	54
Fig. 28 Partitura de Porrondó.....	57
Fig. 29 Partitura de Toma Seis.....	60
Fig. 30 Calle de la Albarrada, Mompós, Colombia año 1968.....	63
Fig. 31 Fotografías de Mompós (actual).....	64-65

## Resumen

**Título:** “Montaje y Ejecución de Cinco Adaptaciones del Compositor Agustín “El Conde” Martínez, para formatos de Cámara con Clarinetes”<sup>1</sup>

**Autora:** Karen Yuridia Anaya Morrón

**Palabras Clave:** Adaptación, Montaje, Formato, Ejecución, Ensamble

**Descripción:** El presente trabajo tiene como fin realizar el montaje y ejecución de cinco de las más representativas obras del compositor momposino Agustín “El Conde” Martínez, adaptadas a formatos variados con clarinetes que incluyen clarinete soprano solo, dúo, trío, cuarteto y quinteto. Así mismo, se busca hacer un reconocimiento a la vida y obra de este músico Bolivarense, aportando datos biográficos y experiencias facilitados por el autor, como elemento dinamizador del contexto musical de sus composiciones. De igual manera, es necesario resaltar que el desarrollo de este proyecto, hará su aporte al incremento de repertorio para diferentes grupos de cámara, lo que lo convierte en una buena opción para docentes, estudiantes y músicos que encontrarán una alternativa y la posibilidad de enriquecer sus propios repertorios. Colateralmente, y como aspecto importante, el hecho de socializar este tipo de trabajos, implica hacer un reconocimiento a los músicos de la región Caribe, que tanto le han aportado a la cultura musical de nuestro país y de paso sirve como elemento dinamizador para motivar y sensibilizar a futuros licenciados en música de la Universidad Industrial de Santander, para que se conviertan en líderes impulsores de la preservación de la cultura musical y hagan posible que muchos de estos compositores que han dejado un legado, tengan el reconocimiento que les permita mantener viva la historia de nuestros pueblos.

---

<sup>1</sup> Trabajo de grado  
Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Carlos Humberto Lozano Arias. Licenciado en Música.

### **Abstract**

**Title:** “Assembly and Performance of Five Pieces by the Composer Agustín “El Conde” Martínez, for Chamber Formats with Clarinets<sup>2</sup>

**Author:** Karen Yuridia Anaya Morrón

**Keywords:** Adaptation, assemble, execution, formats

**Description:** The purpose of this project is to perform the assembly and execution of 5 of the most representative musical works of the composer Agustín "El Conde" Martínez, adapted to various formats with clarinets including solo soprano clarinet, duet, trio, quartet and quintet. Likewise, we seek to recognize the life and work of this Bolivarenses musician, providing biographical data and experiences given by the author, as a dynamic element of the musical context of his compositions. Also, it is necessary to emphasize that the development of this project will contribute to the increase of the repertoire of different chamber groups, which makes it a good option for teachers, students and musicians who will find an alternative and the possibility of enriching their own repertoires. Collaterally, and as an important aspect, the fact of socializing this type of work, implies making a recognition to the musicians of the Caribbean region, who have contributed so much to the musical culture of our country and incidentally serves as a dynamic element to motivate and sensitize future music graduates of the Industrial University of Santander, to become leaders in the preservation of musical culture, and make it possible that many of these composers who have left a legacy, have the recognition that allows them to keep alive the history of our people.

---

<sup>2</sup> Degree Work

Faculty of Human Sciences. Music School. Director: Carlos Humberto Lozano Arias. Bachelor's Music.

## **Introducción**

El presente trabajo, tiene como gran propósito realizar el montaje y la ejecución de cinco adaptaciones del compositor momposino Agustín Martínez más conocido en el ámbito musical como “El Conde” Martínez. Bajo esta premisa, se pretende simultáneamente alcanzar otra serie de objetivos relacionados con hacer un reconocimiento a la vida y obra de este músico colombiano, así mismo a generar nuevas opciones de repertorio para los grupos de cámara, a aportar un componente pedagógico y de igual manera a recordar algunos conceptos que se abordarán en su transcurso.

Según lo anterior, se plantea inicialmente un diagnóstico que permite contextualizar una problemática, tomando como referentes otros trabajos que guardan en alguna medida, relación con el presente trabajo. De igual manera se plantea sus propios objetivos y la justificación de la razón de ser de esta investigación. En un segundo momento, propone un marco referencial, el cual contiene un marco histórico y conceptual, como componentes vitales de este proyecto. De igual manera, plantea un capítulo relacionado con la metodología, la cual aborda los temas musicales que serán interpretados, incluyendo un análisis morfológico que permitirá contextualizar mejor cada una de estas composiciones. Por último, se plantea una sistematización pedagógica la cual materializa la razón de ser de este trabajo, pues recopila una serie de recomendaciones y sugerencias que basados en la experiencia, permitirán mejores resultados a todo nivel, destacando el componente pedagógico.

## 1. Diagnóstico

### 1.1 Planteamiento del Problema

#### 1.1.1 Marco de Antecedentes

Los siguientes trabajos fueron consultados con el fin de establecer puntos de referencia para fundamentar mejor el presente proyecto. Estas, son investigaciones que guardan algunos elementos investigativos comunes y fueron realizadas en su mayoría por estudiantes de la Escuela de Música de la UIS con la utilización de algunos elementos diferenciadores.

En primer lugar, Sergio Andrés Marín, en su trabajo titulado: “Adaptación y ejecución de seis obras musicales del repertorio universal colombiano por un cuarteto de trompetas y de percusión”, pretende destacar y fortalecer, algunas piezas del folclor colombiano. Este autor, emplea la contextualización a manera de base o fundamento, dado que propone abordar sobre un tema que no ha sido lo suficientemente estudiado en la academia, y son las culturas tradicionales a través de cuarteto de bronce y percusión. Aborda igualmente, aspectos de análisis, técnicas de montaje, etc.

De igual manera, Valeria Garnica en su trabajo denominado: “Recopilación y montaje de cinco obras más representativas del compositor Jesús Orielso Santiago a través de un recital para clarinete en diferentes formatos”, hace aportes significativos en cuanto al repertorio empleado y a la realización de un análisis morfológico de dichas composiciones. Conviene destacar que esta autora muestra el recital como un mecanismo relevante para la socialización, a través de los diferentes formatos instrumentales. Esta autora, refiere a que la

problemática de esta investigación está enfocada hacia la contextualización y su relación con el repertorio.

En otra perspectiva, se observa el trabajo realizado por Laura Uscátegui y Jhoan Carrillo (2017), de la Universidad Industrial de Santander, quienes titularon su trabajo: “Arreglo y adaptación de seis obras del maestro Crisanto Rangel para ensamble de cellos dentro del contexto de la música andina colombiana”. En este, se pretende contribuir con la difusión del folclore andino colombiano a través de la implementación de ejercicios de montaje de piezas. La principal problemática según los autores, radica en la escasa información que existe sobre la música tradicional y el repertorio adaptado para estos formatos en particular.

De igual manera, Anderson Archila en su trabajo: “Música de cámara: adaptación y montaje de cuatro piezas latinoamericanas para quinteto”, brinda una guía frente a aspectos como repertorio musical para quinteto de bronce. Como parte de la problemática es el hecho de que en la UIS no se puede acceder a estos repertorios y formatos debido a que se tiene poco material y por ende escaso acceso a dichas investigaciones.

Por último, Angie Rincón, estudiante de la Universidad Industrial de Santander perteneciente a la carrera de licenciatura en música, realiza en el año 2018 un trabajo titulado: “El clarinete en la música de cámara contemporánea a través de repertorio de compositoras latinoamericanas” en el que se destaca la influencia de la mujer dentro de la música. Si bien la autora considera que es relevante el análisis y la investigación de las compositoras latinoamericanas, también tiene en cuenta que es necesario efectuar un estudio

sobre la mujer en la música de cámara, temática poco abordada y mucho menos reconocida dentro del ámbito académico.

### **1.2 Pregunta de Investigación**

¿Cuál es la importancia de realizar el montaje y la ejecución de cinco adaptaciones del compositor Agustín “El Conde” Martínez para formatos de cámara con clarinetes?

### **1.3 Justificación**

La interpretación musical, es una de las expresiones más importantes cuando de reconocer una trayectoria artística se trata. El generar espacios de convivencia entorno a la música, permite mantener latente las tradiciones, costumbres, historias y en general, hacen un aporte significativo a la cultura de los pueblos. Dicho esto, es necesario aclarar que una de las principales razones por las cuales se realiza el montaje y ejecución de las obras más representativas del compositor Agustín Martínez, es justamente hacer un reconocimiento desde el ámbito académico a uno de tantos compositores de nuestra música, que se encuentran en el anonimato.

Colateralmente, se presentan otros factores que bien vale la pena destacar entre los que se cuentan, la posibilidad de acceso a nuevos repertorios, los cuales dinamizan los procesos formativos en diferentes ámbitos, contribuyendo así a incrementar el arraigo musical y cultural, no solo en la región sino al interior del país y fuera de él. En la actualidad en la que el desarrollo tecnológico conecta todos los rincones del planeta, el acceso a estos materiales se convierte en algo tangible a un clic de distancia.

Este trabajo beneficiará en principio a los estudiantes universitarios de la escuela de Artes- Música de la Universidad Industrial de Santander, por ser ellos quienes tendrán de primera mano las obras, para ser estudiadas y ensambladas. De igual manera, beneficiará a los docentes de clarinete que quieran implementar un trabajo dirigido de música de cámara. Así mismo, a los músicos que quieran acceder a este repertorio como herramienta pedagógica. Por último, a la comunidad de Mompos, por ser la cuna de este compositor y por ser estas obras una forma de proyectar esta región y mantener latente la cultura musical momposina.

## **1.4 Objetivos**

### ***1.4.1 Objetivo General***

Realizar el montaje y ejecución de cinco adaptaciones del maestro Agustín “El Conde” Martínez para diferentes formatos con clarinetes.

### ***1.4.2 Objetivos Específicos***

- Reconocer mediante la interpretación musical la vida y obra del compositor Agustín “El Conde” Martínez.
- Brindar elementos interpretativos, biográficos e históricos de las obras, que faciliten un mejor acercamiento a la música de este compositor.
- Proponer un nuevo repertorio que estimule la práctica de conjunto de clarinetes como estrategia de desarrollo musical.

## **2. Marco Referencial**

### **2.1 Marco Histórico**

Mompox es tierra de artistas, allí encuentran oficios como: tejedor, alfarero, orfebre, compositor, músico, poeta, como lo señala Federico Uribe en el documental: “Mompox, Aprenderes y Saberes al Ritmo de la Paciencia” proyectado en el canal Telemedellín en el año 2014. Candelario Obeso fue uno de los primeros poetas afro colombianos, de este escritor se menciona su oficio como narrador de la cotidianidad de las comunidades afro que habitaban en el país, las cuales se encontraban bajo un halo de oscuridad que aun pugnaba por salir a la luz. Tanto Candelario Obeso como “El Conde” Martínez fueron hijos de una tierra rica en arte pero pobre en reconocimiento cultural.

A pesar del desconocimiento de estos personajes que marcaron la historia del arte, la cultura y la música, Uribe señala que permanece aún en el pensamiento de algunos abuelos el pasar la tradición de generación en generación. Por tal razón, hoy día es posible encontrar familiares y conocidos del maestro Agustín “El Conde” Martínez que intentan enseñar o dar a conocer todo lo escrito y realizado por este compositor, quien continúa en la memoria de los habitantes momposinos.

### **Figura 1**

*Fotografía Banda Armonía Sucre Mompox 1901*



*Nota: Fotografía recopilada por el Doctor José Antonio Muñoz Estor, en su trabajo de recuperación de la memoria visual de Mompox.*

Zapata Obregón (s.f.) manifiesta que Mompox fue y ha sido reconocida como una tierra de músicos e intérpretes, ya que desde los siglos XIX y principios del siglo XX, se inicia un trabajo importante en la recolección, observación y clasificación de la memoria musical de Mompox. Esta labor se vio coartada por la escasa bibliografía de la época y de la temática, además de la desaparición y el descuido de muchos archivos en los cuales la música se percibía como “una protagonista anónima de la historia de Mompox” (Zapata Obregón, p. 8). Santa Cruz de Mompox fue fundada en 1537 por Don Alonso de Heredia. En dicha época se le reconocía como el primer puerto fluvial, puesto que allí concurrían comerciantes de todo el país a causa de que estaba ubicado en la confluencia de los ríos Magdalena y Cauca.

Es importante mencionar, que esta ciudad fue pionera al declarar su independencia, es decir, que como propone por Uribe (2014), en esta tierra habitaban seres fuertes y de

pensamiento emancipado. A su vez, Zapata Obregón afirma que este lugar fue contemplado en épocas anteriores como un puerto fluvial al cual llegaron muchas embarcaciones (p. 9), y más adelante, fue habitada por población blanca que fue adoptando algunas costumbres de los españoles. No obstante, Peñas Galindo (2005) citado en De la Peña expone que la muerte del río disminuye el comercio y, es allí cuando Mompox pierde su razón de ser como sitio turístico y poderoso económicamente, lo cual lo lleva a ser deshabitado por algunos, y dejado a un lado casi ya desolado (p. 11).

## **Figura 2**

### *Fotografía Mompox vista desde el rio Magdalena 1960*



*Nota: Foto recopilada por el Doctor José Antonio Muñoz Estor, en su trabajo de recuperación de la memoria visual de Mompox.*

Con la influencia europea, en el año 1572 la música renacentista, la cual comienza a tener un uso más religioso, ya que era empleada para evangelizar, se menciona que eran usados “instrumentos autóctonos como marímbulas y güiros” (Zapata Obregón, p. 11). Cuando aún era comercial y próspera la ciudad, el autor afirma que se da incluso un auge de dominio de los comerciantes sobre los terratenientes, lo cual fue reseñado en el siglo XVIII. De esta manera, se da inicio también a una prohibición que se implementa por parte de la Iglesia en el año 1732, en donde se ilegalizan los ‘bundes’ por parte del Obispo Dr. Gregorio de Molledo y Cherque mediante el argumento de que eran bailes en los que se propendía por el pecado entre hombres y mujeres (ibíd., p. 15).

Según De la Peña (2014) fue debido a la presión eurocentrista que la música popular se vio rechazada y subyugada ante los nuevos géneros que arribaban a la ciudad. Fue el clero, junto con la aristocracia y las autoridades quienes, desplazaron a géneros como “el chandé” y “las cumbias” a lugares aislados donde habitaban las clases más bajas (p. 14). Por otra parte, De la Peña declara que, gracias a esto, Mompo se sumerge por completo en una influencia musical europea, destacándose géneros tales como: mazurca, vals, polka, contradanza, danza, los cuales comienzan a ser parte del patrimonio cultural de las clases media y alta, viéndose incluso inmiscuida la clase baja, pues empiezan a surgir academias y salones predilectos para dichos ritmos.

Por otro lado, De la Peña (2014) continúa explicando que esta nueva influencia europea tenía su origen en lo popular, de modo que, fue categorizando a quienes la escuchaban, puesto que los bailes estaban distribuidos de forma específica entre las clases sociales. Por ejemplo, los blancos pertenecientes a la élite, tenían acceso a valeses, mazurcas, redowas y polkas (las cuales

eran interpretadas por orquestas en sus propias casas). Por el contrario, este autor señala que los pardos debían acceder a salones donde podían escuchar y bailar estos tipos de música, al igual que los negros, quienes eran sometidos a bailes públicos en los cuales ejecutaban “el chandé” o bailes cantaos (p. 14). De lo expresado anteriormente, hay que agregar que si bien los ritmos de origen popular europeo fueron de gran influencia en la ciudad, solo perduraron hasta el siglo XX, por el contrario, “el chandé” se mantiene vivo en la actualidad (p. 15).

## **2.2 Biografía del Compositor Agustín “El Conde” Martínez**

Agustín “El Conde” Martínez nace el 2 de octubre de 1943, en la ciudad de Mompox, Bolívar. Allí, su padre lo inicia en la música a través del solfeo a comienzos del año 1948. Así mismo, se dice que su primer instrumento fue un violín que le fue obsequiado. A la edad de 11 años, comienza la invención de un método propio de aprendizaje de violín. Luego de un altercado con su padre, inicia el estudio del saxofón, instrumento que afirma que fue base para su vida artística profesional, además de esto, su padre, quien era una inspiración para él, tocaba este instrumento. Seguidamente, se conoce que hizo parte de la famosa orquesta de su padre “El tresillo” con quien realiza su primer concierto en el Teatro Colonial de Mompox (De la Peña Bolívar, p. 28-29).

El maestro Agustín “El Conde” Martínez viaja a Medellín en el año 1964, desde entonces comienza a tocar otros instrumentos como: clarinete, flauta, tiple, guitarra e instrumentos de percusión. Años más tarde, hace parte de la agrupación “La cátedra Colombia” en la cual el compositor se ve influenciado por Edwin Betancourt en la escritura de música es decir, composición de piezas musicales e inicia sus estudios de armonía musical en la Universidad de

Antioquia. Es allí donde realiza sus más conocidas obras “Callecitas de Cartagena”, “Mosaico de porros”, “El bobo de la yuca”. En 1974, junto a Humberto Pabón, graba su primer LP el cual fue un éxito en la ciudad de México e inicia a grabar con disqueras reconocidas.

Cabe agregar, que este compositor hacía arreglos musicales para orquestas famosas de la época. En algunas de éstas trabajó como director entre ellas, Joe Arroyo (La Verdad), Juan Piña, Gabriel Romero, Los Black Stars, Gustavo Quintero (Los Graduados), Rodolfo Aicardi (Los Hispanos), Pacho Galán, Los Tupamaros de Bogotá, Los Ocho de Colombia entre otras. A finales del año 78 fue invitado a hacer parte del “1er Festival de Cumbia de México” y seguidamente es nombrado director musical de la disquera Sonolux, con quien tiene el gusto de grabar su propio LP titulado “Soy Caribe”.

Es preciso mencionar que siendo “El Conde” Martínez director de la orquesta del Joe Arroyo ‘La verdad’, obtiene su primer “Congo de Oro”, en otras palabras, el distinguido premio del “Festival de Orquestas” que gana con el tema “El tumbatecho”, el cual es solo uno de sus éxitos junto a esta agrupación. Una vez termina su contrato con la disquera Sonolux, retoma el saxofón al lado de Aniceto Molina y trabaja con agrupaciones como ‘la Sonora Dinamita’ y emprende su gira por EEUU. Es justo señalar que en el exterior Agustín Martínez trabaja con orquestas como ‘Los Corraleros de Majagual’ y su propia orquesta: Grupo Caffè.

### **Figura 3**

*Fotografía Agustín El Conde y Grupo Caffè 1992*



*Nota: Tomada del álbum familiar del conde. Houston, Texas.*

**Figura 4**

***Fotografía Orquesta los Gigantes 1996***



*Nota: Tomada del álbum familiar del Conde. Parque Bolívar de Medellín.*

**Figura 5*****Fotografía El Conde y Orquesta Hotel Abacoa 1968***

*Nota: Tomada del álbum familiar del Conde, San Andrés Islas – Hotel Abacoa.*

En estos tiempos “El conde” Martínez se dedica a hacer arreglos para la población momposina, destacándose en la composición de himnos. Este compositor es y sigue siendo una inspiración para los jóvenes músicos de Mompox. Cabe mencionar que, en la actualidad se ha dedicado a la docencia trabajando con muchos jóvenes talentosos de los que señala “tengo la certeza de que muchos van a triunfar”, pues como expresa De la peña, “Lastimosamente, por dificultades y razones ajenas a su voluntad, nunca pudo obtener un título profesional que respaldara el amplio conocimiento que poseía” (p. 31).

## **2.3 Marco Conceptual**

### ***2.3.1 El Clarinete***

Primeramente, Barragán López destaca que este instrumento de viento es catalogado dentro de la sección de viento-madera. Así mismo, manifiesta que Johann Christoph Denner fue el padre del primer clarinete del siglo XVII. Dicho instrumento fue fabricado claramente a partir de versiones desmejoradas de la antigüedad. Además, señala que la descendencia de Denner continuó mejorando cada vez más en este instrumento hasta lograr en 1740 alargar el tubo, adaptar la llave que consigue el Mi 2 y mejorar a su vez la afinación. En otro documento, Vercher Grau expone que fueron apareciendo nuevas y mejoradas versiones de los clarinetes hasta incluso llegar a diseñarlos de tres llaves con una sonoridad alta, después se le agregaron otras dos llaves y por último, se consiguió obtener un clarinete que podía hacer hasta cuatro octavas completas (p.113).

### ***2.3.2 Adaptación Musical***

Según un texto llamado “Adaptación y arreglos musicales”, citado en Marín (2018) se afirma que la adaptación musical implica “la reestructuración de una obra la cual fue escrita para un formato original y posteriormente el arreglista o quien adapta las obras, es quien se encarga de reorganizar la estructura para un formato diferente al establecido anteriormente” (p.27). En este sentido, el concepto se da cuando hay un elemento particular, por ejemplo, una canción o melodía con un género establecido, la cual deja de ser llamativa después de muchos años por lo que se ve obligada a innovar, es allí precisamente donde se observa la necesidad de la adaptación.

### ***2.3.3 Música de Cámara***

Salas Merino (s.f.) la define como una música sin contenido extramusical, es decir, que no pretende expresar una o más ideas no musicales (p. 13). También manifiesta que presenta características peculiares como su carácter intimista, además, debe ser compuesta para un conjunto reducido de alrededor de nueve personas, igualmente, requiere de un contraste entre los aspectos, entre los más importantes. Esta música puede ser interpretada a través de distintas formas como dúo, trío, cuarteto, quinteto, etc., lo único que se resalta es que las composiciones no deben presentar rasgos semejantes debido a que este hecho es poco atractivo y no genera contraste alguno como lo define este género (Ibíd.)

### ***2.3.4 Montaje***

El montaje es un proceso que se realiza de manera física con los integrantes de la agrupación, en primer lugar, para sincronizar las notas y los ritmos que van haciendo simultáneamente todos los ejecutantes. En segundo lugar, es necesario efectuar el montaje puesto que abarca ese proceso de embellecimiento de las obras, en otras palabras, este es el momento en que se pulen y se liman las asperezas, los compases problema (dificultades técnicas que tenga la obra). En este momento, se hace preciso citar a Castillo (2019), quien en su texto de apoyo didáctico recomienda que “antes del montaje, haya un trabajo detallado por parte de cada intérprete, de las partes individuales, haciendo énfasis especialmente en la articulación, el fraseo, la dinámica y los pasajes que ofrecen dificultad para la digitación” (p. 15).

### ***2.3.5 Ritmos Abordados por el Compositor***

Conviene señalar de nuevo que la presencia de la cultura europea se vio inculcada con gran arraigo en Mompox, tanto así que se convierte en un patrimonio musical de la parte urbana de la ciudad en donde primaban ritmos europeos como la contradanza, el valse, la mazurca, la polka, las marchas religiosas, el pasillo, entre los más destacados. A continuación, se presentan algunos de ellos, sus características significativas y claramente, se pretende mostrar las que fueron más influyentes en la obra de Agustín “El conde” Martínez en relación con el trabajo de adaptación de ciertas de sus composiciones que más adelante son expuestas y analizadas.

**2.3.5.1 La Mazurca.** Esta llegó a Colombia en el siglo XIX, en donde se vio la cultura musical europea penetrante frente a la cultura popular o tradicional. Esta danza es originaria de Polonia y guarda el mismo compás que el valse, esto es,  $3/4$  pero con un tiempo un poco más lento, así pues, se encuentra que en los valeses polacos se percibe una crudeza que se evidencia en cada uno de los tres tiempos, no obstante, en el valse momposino sólo se comprende esta parte agresiva en el primero de los tiempos, es decir, en el tiempo que marca la entrada de los compases, se dice, incluso, “que ésta se hace en función de simular un valse dentro de la mazurca” (De la Peña, A (2014) p. 23). Es posible afirmar que de los ritmos que fueron traídos, era de mayor preferencia los pasillos y valeses.

**2.3.5.2 El Valse.** Fue uno de los ritmos más reconocidos en Mompox, pues como se ha mencionado, durante el siglo XIX y parte del siglo XX existió influencia mayormente europea en la parte musical de esta ciudad. Este ritmo tiene un compás de  $3/4$ , sin embargo, difiere del valse europeo en que éste no comienza con una introducción lenta sino que entra directamente a la melodía. El esquema rítmico que predominó en Mompox era ABAC, “donde A es la primera

parte, B la segunda y C es el trío” (Zapata, p. 22), después de esto, se puede repetir como se deseen las partes que la componen. El valse fue modificado a razón de los músicos momposinos quienes interpretaban algunas partitura que provenían del extranjero, las cuales estaban escritas para piano, ya que, como se señaló anteriormente, este era uno de los instrumentos que más reflejaba estatus social en Mompox.

De esta manera, los músicos debieron tomar las partituras originales y realizar una innovación en la interpretación para otro tipo de instrumentos como los vientos, pues como lo señala Zapata (1992) no sólo en estos aspectos tuvieron que intervenir los compositores, también fue necesario hacer ajustes de acuerdo con el ritmo que se marcaba en la región, “Los compositores momposinos tomaron algo de la estructura musical francesa, dándole un sabor provinciano neto...ya que con arreglos sencillos y melodía pegajosa, los pasos van siendo marchados en una forma coordinada al compás de ellas, presentándose cambios de tonalidades brillantes a opacas, lo cual resalta su peculiar atractivo” (p. 22). Cabe agregar que, en este ritmo se destacan figuras como el estacato, puesto que es un aspecto crucial en la composición.

**2.3.5.3 El Pasillo.** Esta danza y género musical fue traído de América del Norte, mas, es importante mencionar que en cada una de las regiones donde fue recogida, tuvo adaptaciones de diferente especie, por ejemplo, se tiene el pasillo ecuatoriano, el pasillo panameño; se dice que este género llegó a muchos territorios de Latinoamérica. En Colombia, este género fue de gran relevancia en la constitución del reino de Nueva Granada a pesar de la fuerte arremetida de la élite en contra de la interpretación de música de este tipo por parte de las clases menos favorecidas. Fue denominado “pasillo” por la contracción de “paso” y por su forma de interpretarla por los danzantes, quienes dan pequeños pasillos al momento de danzar.

Ciertamente, el pasillo colombiano tiene su nacimiento en los salones de baile que anteriormente se han mencionado, en donde se reunían a escuchar música de salón de los siglos XIX y XX. En la época de independencia, estos bailes de salón fueron significativos para la parte social e incluso llegaron a ser parte del bagaje cultural, musical y artístico sobretodo de las clases sociales altas en las que predominaban ritmos como la contradanza, el minué, la valenciana. En Colombia, el pasillo se interpreta con instrumentos como guitarra, bandola, tiple y requinto, este género hace parte de uno de los más importantes y reconocidos en el país.

En Mompox, el pasillo fue motivo de división de clases, ya que para diferenciarse de las danzas populares de la época, la élite se ideó un tipo de danza que fuera un poco más acelerada, innovadora y que no fuera accesible para las clases bajas ni por su vestuario, ni por su forma de interpretarla, sin embargo, Zapata señala que “a través de su paulatina evolución, por curiosidad o por imitación, pasó a los estratos populares haciéndose más lento y cadencioso, adoptando calderones” (p. 25), precisamente, es curioso que este tipo de pasillo fuera el que perdurara a través del tiempo en Mompox, al cual se le denominaba “vocal o músico-vocal”.

**2.3.5.4 El Porro.** A partir de la investigación de Leonardo Rincón Velandia en su monografía de grado titulada “Transcripción y descripción de nueve solos improvisados en el bombardino en tres porros palitaios del repertorio de las bandas pelayeras”, la cual fue realizada en el año 2016, en donde se explica que el porro es un aire musical perteneciente a Colombia y de los que más ha presentado una evolución, puesto que el porro se interpreta en la actualidad con diferentes grupos de gaitas, de orquestas tropicales y sinfónicas, además de bandas sinfónicas y pelayeras.

Por otra parte, se menciona que su nombre ‘porro’ se debe a un tambor monomenbranófono que tiene forma de cono. El porro ameniza con bailes y cantos mientras se va aplaudiendo y en ocasiones se improvisan los versos mediante una voz que hace de solista. El porro presenta dos tipos diferentes: uno es el que se describe con más ahínco en este trabajo, es decir, el porro “tapao”, el segundo se refiere al porro “palitiao”. Este ritmo es significativo en las composiciones de Agustín “El conde” Martínez pues era precisamente uno de los géneros que más llamaron su atención, tanto así que se decidió sacar una mezcla entre el porro y el rondó, lo denominó: Porrondó.

En otro momento, se define el porro como un género musicalailable que se enmarca en compases de 2/4 o también llamado compás binario. Como ya se mencionó, tradicionalmente se divide en porro palitiao y porro tapao. Se conoce que los porros palitaios son provenientes del Sinú, asimismo, se compone de cuatro partes: danza introductiva, diálogo, nexa preparatorio y recital de clarinetes o bozzá. Por otro lado, el porro tapao es oriundo de las Sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar y se le denomina de esa forma por cómo se golpea el bombo, esto es que se tapa con la mano el parche para dar un sonido diferente.

**2.3.5.5 El Rondó.** Es una forma musical que proviene del término “rondeau”, en la que se dispone un círculo o ronda y se danza alrededor de esta figura, así mismo, se basa en una constante repetición del tema. El rondó tiene sus orígenes en el barroco de los siglos XVII y principios del siglo XVIII. También se conoce que el esquema musical básico del rondó es A-B-A-C-A, en la que se observa las repeticiones de la parte A intermediada por otras dos partes diferentes.

## **2. Metodología**

La metodología propuesta para desarrollar este trabajo se basa en el montaje y ejecución a las adaptaciones del compositor Agustín “El Conde” Martínez. Cabe resaltar que las adaptaciones fueron realizadas en diferentes formatos que van desde del clarinete solo hasta quinteto. Lo anterior, con el propósito de mostrar la versatilidad con que se efectúan estas piezas. Además, su relevancia incide directamente en la ejecución de cada uno de los formatos. Por esta razón, se requiere de una contextualización previa de los sucesos históricos notables en relación con géneros, ritmos y saberes musicales que se desarrollan en la ciudad de origen del compositor. Así mismo, se realizará un análisis interpretativo y armónico en el que se mostrará la información detallada de las piezas.

Por otra parte, una vez se efectúa dicho análisis relativo a la parte musical, se elaboran los documentos de las adaptaciones a partir de las partituras físicas escritas por el mismo maestro, las cuales serán montadas en un programa denominado MuseScore 2. Este programa se empleará en el presente trabajo con el fin de digitalizar las partituras una vez se han entregado por el maestro Agustín “El Conde” Martínez quién las realiza por escrito.

### **3.1 Análisis Morfológico de las Obras Seleccionadas**

Título: Un Pasillo Para Quien

Ritmo: Pasillo

Tonalidad: CM

Compás:  $\frac{3}{4}$

Forma: A-B-A

Datos Históricos: En conversación sostenida con el compositor, tratando de indagar el porqué de este nombre “un pasillo para quien”, me contaba que durante varios días intentó encontrar la idea principal para una composición que llenara sus expectativas, pasaron días, noches, tratando de encontrar la idea, pero no se sentía a gusto con lo que le llegaba, y fue justamente en un sueño que le llegó la musa e inmediatamente despertó, tomó atenta nota de lo que en su sueño llegó y fue en este momento en que el compositor se preguntó : “bueno, ¿y un pasillo para quién?”. De allí se deriva este nombre haciendo referencia tal vez a Juana, Matilde, José o cualquier otra persona.

### Figura 6

#### *Motivo Principal de un Pasillo Para Quien*



*Nota: Tomado de partitura un pasillo para quien*

La principal característica de este tema es que en su primera parte resalta mucho la anacrusa, la primera parte del tema tiene el mismo motivo con unas leves variantes. Esta parte maneja las siguientes progresiones armónicas (IIIm7-IIIIm7- VII7-V7).

**Figura 7*****Característica principal de un Pasillo Para Quien***

*Nota: Tomado de partitura un pasillo para quien*

**Figura 8*****Variación del Motivo Principal de un Pasillo Para Quien***

*Nota: Tomado de partitura un pasillo para quien*

La segunda parte es un trío en modo mayor – IV (IVb7 – IIIM –Vim7- II7-V7).

**Figura 9*****Motivo de la Segunda Sección de un Pasillo Para Quien***

*Nota: Tomado de partitura un pasillo para quien*

La articulación característica es detaché o notas completas, negras con estacato, negras con puntillo y ligadas a una corchea con acento. También las dinámicas de piano a mezzoforte y decrescendos en el inicio y final de cada frase.

Título: Toma Seis

Ritmo: Danza

Tonalidad: Re menor

Compás: 6/4

Forma: Libre

Datos Históricos: En uno de esos viajes al país vecino de EE.UU. (Texas). El maestro Agustín, escuchó una composición que llevaba por nombre Take Five de Paul Desmond del álbum Time out, e interpretada por The Dave Brubeck Quartet, la cual llamó mucho su atención y por decirlo así fue motivo de inspiración para su nueva composición, y es así que en su mente se cuestionó el por qué si existía esta composición con este nombre; ¿por qué él no se daría a la tarea de componer una que llevara por nombre “Toma Seis”?

Este tema tiene características del folklor norteamericano (tipo jazz). Con la siguiente progresión (I- IV-V7-I)

Toma seis inicia con 8 compases repetitivos en los cuales el clarinete 1 y 3 llevan la melodía, la cual va en saltos por terceras, mientras los clarinetes 4 y 5 van dando profundidad sonora al tema, el segundo clarinete va respaldando la armonía con redondas.

### Figura 10

#### *Ejemplo de Juego de Voces de Toma Seis*

The musical score consists of five staves, each labeled on the left. The top two staves are for 'Clarinete en Sib' (Clarinets 1 and 3), and the bottom three are for 'Clarinete en Sib' (Clarinets 4 and 5) and 'Clarinete bajo' (Clarinet 2). The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 6/4. The first two staves play a melodic line of eighth notes in a stepwise pattern with a third interval. The third and fourth staves play a harmonic line of quarter notes. The fifth staff plays a bass line of quarter notes.

*Nota: Tomado de partitura Toma Seis.*

En el compás 9 se encuentra un contraste de la obra con el uso de campanas y el uso de A9 para generar efectos sonoros.

### Figura 11

*Ejemplo de Contraste en uso de Efecto Sonoro de A9 en Toma Seis*

The image shows a musical score for five clarinets. The top four staves are labeled 'Clarinete en Sib' and the bottom staff is labeled 'Clarinete bajo'. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The music consists of rhythmic patterns of eighth and quarter notes, with some accents and dynamic markings. The patterns are similar but vary in pitch and rhythm across the instruments, illustrating a contrast in sound effect.

*Nota: Tomado de partitura Toma Seis.*

**Figura 12**

*La Escala Hexatónica en Toma Seis*

The image shows five staves of musical notation for the Hexatonic Scale. Above the first staff is the text 'To Coda'. The scale is presented in five different clefs: soprano, alto, tenor, bass, and contrabass. The notes are half notes, and the scale consists of six notes: C, D, E, F, G, A. The key signature is one flat (B-flat major). Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

*Nota: Tomado de partitura Toma Seis.*

**Figura 13***Coda Cadencia Rota en Toma Seis.*

*Nota: Tomado de partitura Toma Seis.*

En este tema se interpretan las corcheas swing, basada en la influencia jazz, el clarinete 4to y 5to expresan acento al inicio de cada nota para darle carácter y base a las corcheas. En el compás 13 en la escala se expresa pesadez para marcar los contrastes. En el momento de la coda cada voz entra con carácter y cede para destacar la siguiente voz

Título: Porrondó

Ritmo: Porro Palitiao / Rondó

Tonalidad: Dm

Compás: 2/4 y 2/2

Forma: Rondó

Datos Históricos: En una de las entrevistas realizadas al compositor, narra que el tema Porrondó tiene unas características especiales. “El porro Colombiano en su versión porro palitiao, la banda comienza con una danza y en mi imaginación oyendo un rondó, se me ocurrió tomar un fragmento y colocarlo al principio de un porro, y para más lucimiento se lo arreglé a dos clarinetes, y como resultado. Aquí les presento en ritmo de porro: Porrondó”

Toda esta obra tiene la característica de repetir al terminar cada una de las partes. Los primeros 8 compases de este tema son rondó. Con juegos repetitivos entre las dos voces.

#### Figura 14

##### *Ejemplo de Juego de Voces Porrondó*

The image shows a musical score for two Clarinetes en Sib in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 85. The score consists of two staves. The top staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes and others containing quarter notes. The pattern is repeated across the four measures shown.

*Nota: Tomado de partitura Porrondó.*

Seguidamente de esta parte rondó vemos lo que entra a ser el porro palitiao expresado en 5 partes separadas cada una de ellas en 4 compases, en los que en cada uno destaca un momento característico del porro.

**Figura 15*****Ejemplo de las 5 Secciones de 4 Compases de Porrondó***

*Nota: Tomado de partitura Porrondó.*

En el último compás de la obra tenemos una cadencia plagal que manda al inicio del tema para enviar al fin

**Figura 16*****Cadencia Plagal Porrondó***

*Nota: Tomado de partitura Porrondó.*

En el final vemos una cadencia autentica imperfecta.

**Figura 17***Cadencia Autentica Imperfecta de Porrondó*

*Nota: Tomado de partitura Porrondó.*

Este tema en su primera sección se interpreta de forma completa, dando expresión a cada figura, es bastante académico. De la segunda sección a la quinta se interpreta dando sentido sincopado caribe, sonando las corcheas cortas y ágiles. Y en la última parte usa la misma expresión que se le da a la parte inicial del tema.

Título: Para Que Soñar

Ritmo: Estudio

Tonalidad: CM/Am

Compás: 4/4 y 2/4

Datos Históricos: Con el transcurrir de los años, el conde toma la iniciativa de volver a Mompox y dedicar un poco de su tiempo a los jóvenes que se iniciaban con gran expectativa en el mundo musical, de ahí surge la necesidad de componer este estudio para tres clarinetes, ya que en su momento contaba con tres estudiantes aventajados, y con los cuales visionó sacar adelante

este estudio, en el cual cada uno de sus movimientos cumplía la función de resaltar las destrezas de dichos estudiantes a través del clarinete. Y cómo todo inició como un sueño, lleva por título “para que soñar”.

Este tema es un estudio para clarinetes en forma de contrapunto. El primer movimiento está en CM, y cada voz es independiente. El primer clarinete tiene la función melódica, el clarinete segundo cumple una función de acompañamiento y el tercer clarinete ejecuta el bajo.

1 Movimiento (I-VIISemiDis-III7-VIm7-IVMAJ7-V7-I)

2 Movimiento (I M- VIm-IVMA-IIIm7- IM)

3 Movimiento (I -V7-I)

4 Movimiento (Im-V7-VII7-I7-IVM-IVm7-V7-IIIM)

El segundo movimiento es un trio de clarinetes, las voces se unifican en ritmo

### Figura 18

#### *Ejemplo del Juego de Voces de Para Que Soñar*

The image displays a musical score for three clarinets, consisting of three staves. The top staff features a first ending bracket labeled '1.' over the final two measures. The music is written in a common time signature (C) and includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one flat.

*Nota: Tomado de partitura Para Que Soñar.*

El tercer movimiento tiene aire de foxtrot y hace un cambio a compás de 2/4 y se desarrolla en tonalidad de Am.

### Figura 19

*Ejemplo del Juego de Voces de la Tercera Parte en Para Que Soñar*



*Nota: Tomado de partitura Para Que Soñar.*

El cuarto movimiento conserva la tonalidad y compas del movimiento anterior, en esta parte resalta un contrapunto interesante entre las tres voces.

### Figura 20

*Ejemplo del Juego de Voces de la Cuarta Parte en Para Que Soñar*



*Nota: Tomado de partitura Para Que Soñar.*

La interpretación de este tema es bastante académica, es bastante precisa, agarrada de la mano de lo que está estrictamente escrito en la partitura. Requiere mucha precisión en la ejecución.

Título: MariaGé

Ritmo: Pasillo

Tonalidad: Am/A

Compás:  $\frac{3}{4}$

Forma: A-B-A

Datos Históricos: Como su arte era componer y se acercaba el onomástico de su esposa “María Genoveva”, el Conde pensó en darle una gran sorpresa e ideó la creación de un pasillo al

cual le dedicó mucho empeño y dedicación para hacerlo visible el día de su cumpleaños, es por esto que lleva por título MariaGé.

Consta de dos partes, la primera parte en modo menor (La m) con la siguiente progresión (IVm7-VII7- IIIIm7- IIm7-V7-Im) y la segunda parte en modo mayor (La M), con la progresión (IM-Ib-IIIm7- V7-IMVII#semidisminuido- III#7-VI#7-IIIm7-V7-I).

En los primeros 6 compases encontramos movimiento en bloque con una anticipación del 4o clarinete en el compás número 4.

### Figura 21

#### *Ejemplo del Movimiento de Voces de MariaGé*

*Nota: Tomado de partitura MariaGé.*

Durante los compases 7 y 8 se genera un puente para transformar la estructura del ensamble, llevando a un solista en este caso el primer clarinete mientras las demás voces van generando un background armónico

**Figura 22***Ejemplo de Background*

*Nota: Tomado de partitura MariaGé.*

Para llegar a una cadencia autentica perfecta. En el compás 15.

**Figura 23***Ejemplo Cadencia Autentica Perfecta*

*Nota: Tomado de partitura MariaGé.*

La interpretación para esta sección consiste en tocar las negras con puntillo acentuadas y con su duración exacta, mientras que las corcheas suenan más libres simulando un pizzicato de cuerdas.

### Figura 24

#### *Ejemplo Interpretativo de MariaGé.*



*Nota: Tomado de partitura MariaGé.*

## 3.2 Recursos

A continuación se describen algunos recursos necesarios para la realización de este proyecto,

### 3.2.1 Recurso Físico

Para el desarrollo de este proyecto se hace necesario la implementación de algunos recursos, dentro de los cuales podremos mencionar la utilización de Clarinetes para la interpretación de las composiciones musicales, los atriles para facilitar el estudio y la lectura de cada partitura, una sala de estudio con acústica e implementos para la grabación, como son cámaras fotográficas y de filmación y micrófono conectado a una interfaz.

### ***3.2.2 Recurso Humano***

En este proyecto que tiene como uno de sus objetivos mostrar o llevar a escena la interpretación de algunas composiciones del maestro Agustín el Conde Martínez, se hace necesaria la implementación de algún recurso humano como son:

Cinco clarinetistas

Un Camarógrafo.

Un Fotógrafo.

### ***3.2.3 Recursos Materiales***

Como recursos materiales citaremos las partituras escritas por el maestro Agustín el Conde Martínez, como son:

Un pasillo para quien.

Porrondó

MariaGé

Para que soñar

Toma seis

### ***3.2.4 Recursos Tecnológicos***

La utilización de software fue necesaria para el desarrollo de este proyecto dentro de los que se pueden mencionar:

MuseScore 2

Qbasic

Plugins

Computador portátil con tarjeta de audio.

## **3. Sistematización Pedagógica**

La realización de un montaje musical lleva consigo múltiples condiciones que se deben cumplir para obtener resultados favorables y en el mejor de los casos óptimos. Dichas condiciones se enmarcan en diferentes ámbitos entre los que se cuentan: el técnico, el musical, el social y el cultural entre otros. Refiriéndonos al ámbito musical bien vale decir que el principal componente pedagógico está representado en el desarrollo de las individualidades en cada uno de los integrantes del grupo, teniendo en cuenta elementos técnicos e interpretativos como la calidad en la ejecución, la buena sonoridad, la capacidad de articular los sonidos, la afinación y la comunicación visual e intuitiva.

Con relación a la calidad en la ejecución es recomendable realizar estudios técnicos específicos, dependiendo de lo que se quiera reforzar. Bien sea sincronización dedos lengua, tomando como base la ejecución de escalas en intervalos desde terceras hasta octavas, usando el

metrónomo y tocando con lo que técnicamente tenga cada intérprete en su cabeza y sus manos, sin sobrepasar la línea de sus capacidades individuales. Es importante decir que cada persona tiene un ritmo personal de tocar y este ritmo personal debe ser proporcional al tiempo de práctica.

Es recomendable abordar los pasajes técnicos de manera consciente y constante, diseñando estrategias tales como; uso del metrónomo gradualmente hasta llegar a los tempos requeridos, variar los esquemas rítmicos para dinamizar la práctica entendiendo que se hacen los mismos sonidos pero se varían los esquemas jugando con el incremento del tempo hasta lograr mecanizar de una manera óptima. En otras palabras se trata de tocar un mismo pasaje de diferentes formas hasta poder tocarlo como está escrito y asumiendo la escritura original, como una alternativa más.

Con relación a la sonoridad es necesario decir que se deben usar cañas que permitan tener un desempeño acorde a las capacidades de cada instrumentista y comprobando a la vez cual es la que mejor funciona sin que cueste trabajo producir los sonidos y sus diferentes articulaciones. Con relación al ensamble es muy importante decir que se debe realizar un trabajo técnico grupal de escalas, arpeggios, acordes, y todo lo que pueda favorecer el buen desempeño y resultado musical del grupo.

Con relación a la afinación es recomendable realizar ejercicios de acordes con todos los integrantes del grupo y utilizar correctivos mediante el manejo de llaves. Por último, se recomienda tener en cuenta el contexto histórico, que para este caso cuenta con el apoyo del compositor, lo que permite hacer una mejor aproximación a la esencia de cada una de las adaptaciones.

#### **4. Conclusiones**

Una vez finalizado este trabajo, se pueden tener en cuenta varios aspectos a manera de conclusiones. La primera es que el hecho de realizar este tipo de proyectos, permite hacer un reconocimiento desde el ámbito académico a esos compositores que han hecho aportes importantes al desarrollo musical de sus pueblos.

Como segunda conclusión, vale decir que el realizar estos montajes mantiene latente el espíritu del desarrollo musical y aviva el deseo de fortalecer nuestra propia identidad como habitantes de la comunidad del municipio de Mompo.

Así mismo, es preciso concluir que el hecho de ofrecer un repertorio renovado, estimula la práctica de los grupos de cámara en todos los ámbitos, lo que contribuye a consolidar nuestro arraigo cultural y musical. De la misma manera, es importante concluir que este trabajo, se convierte en un referente para futuros proyectos no solo musicales sino históricos y sociales.

### Referencias Bibliográficas

Archila, A. (2019). “Música de cámara: adaptación y montaje de cuatro piezas americanas para quinteto de bronce”. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

Barragán López, C. El clarinete moderno. Revisado el 13 de enero de 2021. Disponible en:

<https://www.atelierdecelia.com/el-clarinete-moderno-blog-1-50-19/>

De la peña Bolívar, A. (2014). Vida y obra del maestro Agustín “El conde” Martínez. Proyecto de

grado en Música. Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Cartagena de

Indias.

Deyongh Salzedo, J. (12 de octubre de 2014) “Mompo, una extensa partitura”. Disponible en:

<https://revistas.elheraldo.co/latitud/mompox-una-extensa-partitura-132264>

Folclor de Colombia (21 de febrero de 2019). Disponible en:

<https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/ritmos.html>

Garnica, V. (2017) “Recopilación y montaje de las cinco obras más representativas del compositor

Jesús Oriello Santiago a través de un recital para clarinete en diferentes formatos”.

Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

Marín, S. (2018). “Adaptación y ejecución de seis obras musicales del repertorio universal colombiano por un cuarteto de trompetas y percusión”. Universidad Industrial de Santander,

Bucaramanga.

Rincón, A. (2018). “El clarinete en la música de cámara contemporánea a través de repertorio de compositoras latinoamericanas”. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

Rincón Velandia, L. (2016) Transcripción y descripción de nueve solos improvisados en el bombardino en tres porros palitaios del repertorio de las bandas pelayeras.. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de artes. Bogotá D.C.

Salas Merino, V. (s.f.) “La historia de la música de cámara y sus combinaciones”. Editorial Visión

Libros. Madrid, España.

Uscátegui, L. & Carrillo, J. (2018). “Arreglo y adaptación de seis obras del maestro Crisanto Rangel para ensamble de cellos dentro del contexto de la música andina colombiana”.

Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.

Uribe, F. (2014) Documental: “Mompo: aprenderes y saberes a ritmo de la paciencia”. Disponible

en: <https://telemedellin.tv/documentales/mompox-aprenderes-y-saberes-al-ritmo-de-la-paciencia/>

VercherGrau, J. (s.f.) El clarinete y su entorno en la historia. Editorial Anacrusa S.L.

Zapata Obregón, J. (S. f.) “Mompox: música, autores y notas. Una visión histórica y social”.

Anexos

Figura

¿ un pasillo para quién ?

Agustin \* el conde \* Martinez

8

9

17

25

32

42

1. || 2. D.S. || 3. |

1. || 2. D.S. al Fine

Figura

# Para Que soñar

Agustin " El Conde" Martinez

$\text{♩} = 80$

Clarinete en Sib

Clarinete en Sib

Clarinete en Sib

4

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

8

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

This musical score is for three Clarinet in B-flat (Cl. Sib) parts. It consists of 20 measures, divided into four systems of five measures each. The first system (measures 13-17) begins with a first ending bracket over measures 13-14, a repeat sign, and a 'Fine' marking above measure 17. The second system (measures 18-22) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The third system (measures 23-27) includes a double bar line with repeat dots at the start of measure 23, followed by a melodic line with slurs. The fourth system (measures 28-32) continues the melodic and rhythmic development. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

40

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

1. 2. D.C. al Fine

The image shows a musical score for three Clarinet in B-flat (Cl. Sib) staves. The score begins at measure 40. The top staff features a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a first ending bracket and a second ending bracket. The middle and bottom staves provide accompaniment. The piece concludes with the instruction 'D.C. al Fine'.

Figura

# María G

Agustin "el conde" Martinez

$\text{♩} = 70$

Clarinete en Sib



Cl. Sib



Cl. Sib



19

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

This system contains four staves of music for Clarinet in B-flat. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of measures 19 through 24. The top staff (Cl. Sib) features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half-note rest in measure 20. The second staff (Cl. Sib) has a similar melodic line with some rests. The third staff (Cl. Sib) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff (Cl. Sib) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes.

25

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

This system contains four staves of music for Clarinet in B-flat. The key signature has two sharps. The music consists of measures 25 through 30. The top staff (Cl. Sib) has a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (Cl. Sib) has a melodic line with eighth notes. The third staff (Cl. Sib) has a melodic line with eighth notes. The bottom staff (Cl. Sib) has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

33

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

This system contains four staves of music for Clarinet in B-flat. The key signature has two sharps. The music consists of measures 33 through 38. The top staff (Cl. Sib) has a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (Cl. Sib) has a melodic line with eighth notes. The third staff (Cl. Sib) has a melodic line with eighth notes. The bottom staff (Cl. Sib) has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

40

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

This block contains the musical notation for measures 40 through 45. It consists of four staves, each labeled 'Cl. Sib'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The first staff begins with a fermata over a whole note.

46

D.C. al Fine

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

This block contains the musical notation for measures 46 through 49. It consists of four staves, each labeled 'Cl. Sib'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. Measures 47 and 48 feature large slurs that encompass multiple notes across the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in each staff, with the instruction 'D.C. al Fine' written above the top staff.

# PORRONDÓ

AGUSTÍN "EL CONDE" MARTINEZ

Figura

*♩ = 80*

Clarinete en Sib

Clarinete en Sib

5

*♩ = 80*

Cl. Sib

Cl. Sib

10

Cl. Sib

Cl. Sib

15

Cl. Sib

Cl. Sib

20

Cl. Sib

Cl. Sib

27  $\text{♩} = 80$

Cl. Sib

Cl. Sib

32

Cl. Sib

Cl. Sib

37

Cl. Sib

Cl. Sib

42

Cl. Sib

Cl. Sib

47

Cl. Sib

Cl. Sib

52

Cl. Sib

Cl. Sib

D.C. al Fine

The image shows a musical score for two Clarinet in B-flat (Cl. Sib) parts, measures 52-55. The top staff features a melodic line with slurs and accents, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with 'D.C. al Fine'.

Figura

# TOMA SEIS

AGUSTIN "EL CONDE" MARTINEZ

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'Clarinete en Sib' and contains a melodic line with eighth notes. The second staff is also labeled 'Clarinete en Sib' and contains a bass line with quarter notes. The third staff is labeled 'Clarinete en Sib' and contains a melodic line with eighth notes. The fourth staff is labeled 'Clarinete en Sib' and contains a bass line with quarter notes. The fifth staff is labeled 'Clarinete bajo' and contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'Cl. Sib' and contains a melodic line with eighth notes, starting with a triplet of three eighth notes. The second staff is labeled 'Cl. Sib' and contains a bass line with quarter notes. The third staff is labeled 'Cl. Sib' and contains a melodic line with eighth notes, starting with a triplet of three eighth notes. The fourth staff is labeled 'Cl. Sib' and contains a bass line with quarter notes. The fifth staff is labeled 'Cl. B.' and contains a bass line with quarter notes. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4.

5

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. B.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 5 and 6. It features five staves. The top staff (Cl. Sib) has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes. The second staff (Cl. Sib) has a treble clef and contains a simple harmonic line with quarter notes. The third staff (Cl. Sib) has a treble clef and contains a complex melodic line similar to the top staff. The fourth staff (Cl. Sib) has a treble clef and contains a simple harmonic line with quarter notes. The fifth staff (Cl. B.) has a treble clef and contains a simple harmonic line with quarter notes. The measure numbers 5 and 6 are indicated at the beginning of the first staff.

7

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. Sib

Cl. B.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 7 through 10. It features five staves. The top staff (Cl. Sib) has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes. The second staff (Cl. Sib) has a treble clef and contains a simple harmonic line with quarter notes. The third staff (Cl. Sib) has a treble clef and contains a complex melodic line similar to the top staff. The fourth staff (Cl. Sib) has a treble clef and contains a simple harmonic line with quarter notes. The fifth staff (Cl. B.) has a treble clef and contains a simple harmonic line with quarter notes. The measure number 7 is indicated at the beginning of the first staff. A double bar line with repeat dots appears after measure 8 in all staves.

41 To Coda D.C.  $\Phi$

The image displays a musical score for five instruments: four Clarinet in Sib (Cl. Sib) and one Clarinet in B (Cl. B). The score is arranged in five staves. Above the first staff, the text "41 To Coda D.C." is written, followed by a circled Phi symbol ( $\Phi$ ). The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests. The instruments are labeled on the left side of each staff: Cl. Sib, Cl. Sib, Cl. Sib, Cl. Sib, and Cl. B. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

**Figura 30**

*Calle de la Albarrada, Mompós, Colombia año 1968*



*Nota: fotos recopiladas por el Doctor José Antonio Muñoz Estor, en su trabajo de recuperación de la memoria visual de Mompox*

**Figura 31**

*Fotografía de Mompós (actual).*



*Nota: Tomadas por Luis Alfredo Domínguez. Mompox 2020*



*Nota: Tomadas por Luis Alfredo Domínguez. Mompox 2021*



*El maestro Agustín Conde Martínez y la autora de esta investigación. (Santa Bárbara - febrero 2021- Mompox- Bolívar)*