

CLÁSICOS DEL PIANO AL RITMO DE LA SALSA

ANDERSON GOYES RINCON

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

COLOMBIA CREATIVA

SAN JUAN DE PASTO

2019

CLÁSICOS DEL PIANO AL RITMO DE LA SALSA

ANDERSON GOYES RINCON

Recital creativo presentado como requisito para optar por el título de  
Licenciado en Música

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

COLOMBIA CREATIVA

SAN JUAN DE PASTO

2019

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son de responsabilidad exclusiva del autor”

“Artículo 1 del Acuerdo No. 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo  
Directivo de la Universidad de Nariño”

NOTAS DE ACEPTACION

---

---

---

---

Asesor

---

Presidente del Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, mayo de 2019

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Dios, por permitirme llegar a este momento tan especial en mi vida. Por los triunfos, las derrotas y todos los instantes que me han enseñado a entender que el trabajo con esfuerzo produce satisfacción personal.

A mis padres, por haber puesto tanto empeño en mi formación personal, muchos de mis logros se los debo a ellos entre los que incluyo este por el que estoy optando, ya que siempre alentaron la motivaron de trabajar por un ideal.

A mis hermanos, por estar siempre a mi lado brindándome su apoyo.

A mi esposa, por su amor desinteresado, apoyo incondicional y estar al pendiente velando por mis intereses.

A mi hija, porque ella es el motor que me inspira día a día, y por ella he culminado esta etapa, para darle un buen ejemplo y para que ella se sienta orgullosa de mí.

A mis compañeros de estudio, ya que gracias al equipo que formamos logramos llegar hasta el final del camino.

A mis profesores, gracias por su tiempo y dedicación; sin su ayuda esta meta hoy no hubiera sido posible, por todo lo aprendido y lo vivido, fueron experiencias que me dejan con muchas herramientas para continuar mi proceso académico.

## RESUMEN

El presente documento muestra un trabajo de arreglos musicales en donde obras de la música académica serán adaptadas al ritmo de salsa, de la misma forma, se realizará un recital con el objeto de integrar esta música en el campo de este género popular (salsa), pretendiendo demostrar, que un músico tiene una visión y una versatilidad amplias a la hora de hacer arreglos donde se involucrarán instrumentos de percusión (conga –bongo- timbal), y viento (trompetas – trombones) para darle un nuevo concepto a este tipo de música académica.

Cada uno de los arreglos será presentado a través de un análisis musical, el cual ayudará a entender el proceso desarrollado en la elaboración de este trabajo.

Se presenta un análisis armónico, melódico, rítmico y compositivo del:

Prelude No 1. Johann Sebastian Bach.

Estudio Op. 25, No. 2. Fryderyk Chopin.

Asturias (Leyenda). Isaac Albéniz.

Vals Op 64 No. 1. Frédéric Chopin.

Fantasia Impromptu. Frédéric Chopin

## ABSTRAC

This document sample a work of composition and musical arrangements where works of classical music will be adapted to the rhythm of salsa, in the same way will be a recital is to integrate classical music into the field of popular music for our case sauce and demonstrate that a musician has a wide vision , agility and versatility to make arrangements of this music is involved where instruments of percussion (conga - bongo - drum), wind (trumpets - trombones) to give you a new concept to this type of music.

Each of the compositions and arrangements will be presented through a musical analysis, which will help to see the different ways of composition and however. We present an analysis harmonic, melodic, rhythmic and compositional

Prelude No 1. Johann Sebastian Bach,

Studio Op. 25, no. 2. Frédéric Chopin,

Asturias (legend). Isaac Albéniz

Waltz Op 64 No 1. Frédéric Chopin.

Fantasia Impromptu. Frédéric Chopin

## TABLA DE CONTENIDO

|        |                                   |    |
|--------|-----------------------------------|----|
| 1.     | PROBLEMA.....                     | 16 |
| 2.     | JUSTIFICACION.....                | 16 |
| 3.     | OBJETIVOS.....                    | 17 |
| 3.1.   | OBJETIVO GENERAL.....             | 17 |
| 3.2.   | OBJETIVOS ESPECIFICOS.....        | 17 |
| 4.     | MARCO REFERENCIAL.....            | 18 |
| 4.1.   | MARCO DE ANTECEDENTES.....        | 18 |
| 4.2.   | MARCO TEORICO CONCEPTUAL.....     | 22 |
| 4.2.1. | Autor.....                        | 22 |
| 4.2.2. | Arreglo.....                      | 22 |
| 4.2.3. | Registro De Los Instrumentos..... | 24 |
| 4.2.4. | Orquesta Popular.....             | 28 |
| 4.2.5. | Obra Musical.....                 | 29 |
| 4.2.6. | Ensamble.....                     | 29 |
| 4.2.7. | Concierto.....                    | 30 |
| 4.2.8. | La Salsa.....                     | 31 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.2.9. La Historia De La Salsa.....                 | 31  |
| 4.3.    MÚSICA ACADÉMICA.....                       | 36  |
| 4.3.1. Periodos De La Música.....                   | 36  |
| 4.4.    COMPOSITORES.....                           | 38  |
| 5.    OBRAS A INTERPRETAR.....                      | 42  |
| 6.    ANALISIS MUSICAL.....                         | 46  |
| 6.1.    Prelude No 1. Johann Sebastian Bach.....    | 46  |
| 6.2.    Estudio Op. 25, No. 2. Fryderyk Chopin..... | 53  |
| 6.3.    Asturias (Leyenda). Isaac Albéniz.....      | 57  |
| 6.4.    Vals Op 64 No. 1. Fryderyk Chopin.....      | 66  |
| 7.    CONCLUSIONES.....                             | 81  |
| 8.    RECOMENDACIONES.....                          | 82  |
| 9.    BIBLIOGRAFIA.....                             | 83  |
| 10.   ANEXOS.....                                   | 84  |
| 11.   ARREGLOS DEL PROYECTO.....                    | 105 |

## LISTA DE FIGURAS

|   | Págs. |
|---|-------|
| Figura 1. Tesitura del Trombón.....   | 25    |
| Figura 2. Tesitura del Piano.....   | 25    |
| Figura 3. Tipos de Clave.....   | 26    |
| Figura 4. Cuatro primeros compases del Preludio.....  | 27    |
| Figura 5. Estructura cromática ascendente de los preludios y fugas<br>Del clavesin bien temperado. .... | 32    |
| Figura 6. Motivo Principal.....   | 42    |
| Figura 7. Arpegio Simétrico Ascendente.....   | 46    |
| Figura 8. Cadencia autentica perfecta.....  | 47    |
| Figura 9. Cadencia hacia la tónica.....   | 48    |
| Figura 10. Cadencia hacia el V Grado.....   | 48    |
| Figura 11. Cadencia hacia el II grado con cadencia Autentica perfecta.....                              | 49    |
| Figura 12. Cadencia final hacia la tónica.....  | 49    |
| Figura 13. Combinación de tresillos de corchea y negra.....   | 50    |
| Figura 14. Transito tonal.....  | 52    |

|   |    |
|---|----|
| Figura 15. Funciones armónicas parte C.....                       | 53 |
| Figura 16. Exposición de tema y cadencia final.....               | 54 |
| Figura 17. Motivo principal ostinato, parte masculina.....        | 56 |
| Figura 18. Uso de la octava en el ostinato y climax.....          | 57 |
| Figura 19. Sustitución de la doble dominante por tritono.....     | 59 |
| Figura 20. Decrecendo dinámico y fin de la parte A.....           | 60 |
| Figura 21. Parte B, sección femenina, Rubato.....                 | 61 |
| Figura 22. Introducción, Cadencia Frigia.....                     | 62 |
| Figura 23. Textura Homofonica.....                                | 63 |
| Figura 24. Motivo pregunta y respuesta y final parte B.....       | 63 |
| Figura 25. Coda y Resolución Retardada hacia la tónica.....       | 64 |
| Figura 26. Motivo principal.....                                  | 65 |
| Figura 27. Pasaje Escalístico Cíclico.....                        | 65 |
| Figura 28. Tresillo de Corchea en la melodía.....                 | 67 |
| Figura 29. Combinación blanca con Negra y Anacrusa.....           | 68 |
| Figura 30. Irregularidad rítmica de negra 4 contra 3.....         | 69 |
| Figura 31. Variación melódica con apoyatura sobre el V grado..... | 71 |
| Figura 32. Variación melódica por grados conjuntos.....           | 71 |
| Figura 33. Transición con trino sobre el V grado.....             | 72 |

|  |    |
|--|----|
| Figura 34. Coda sección conclusiva con descenso final.....         | 72 |
| Figura 35. Transición Con Trino Sobre El V Grado.....              | 73 |
| Figura 36. Coda Sección Conclusiva Con Descenso Final.....         | 74 |
| Figura 37. Polirritmia mano derecha y mano izquierda.....          | 75 |
| Figura 38. Motivo Principal.....                                   | 76 |
| Figura 39. Melodía con acentos y retardos.....                     | 77 |
| Figura 40. Retardo melódico cromático descendente.....             | 77 |
| Figura 41. Melodía en octavas de la mano izquierda.....            | 78 |
| Figura 42. Motivo principal mano derecha parte B.....              | 79 |
| Figura 43. Conclusión de parte B y resolución hacia parte A.....   | 80 |
| Figura 44. Coda, melodía mano izquierda y tercera de picardía..... | 80 |

| <b>ANEXOS</b>   | <b>PAG.</b> |
|---|-------------|
| <b>ANEXO 1</b>  |             |
| Partitura Prelude No 1. Johann Sebastian Bach. Arreglo y<br>Adaptación para orquesta latina. Anderson Goyes Rincón    | 85          |
| <b>ANEXO 2</b>  |             |
| Partitura Estudio Op. 25, No. 2. Fryderyk Chopin. Arreglo y<br>Adaptación para orquesta latina. Anderson Goyes Rincón | 87          |
| <b>ANEXO 3</b>  |             |
| Partitura Asturias (Leyenda). Isaac Albéniz. Arreglo y<br>Adaptación para orquesta latina. Anderson Goyes Rincón.     | 91          |
| <b>ANEXO 4</b>  |             |
| Partitura Vals Op 64 No. 1. Fryderyk Chopin. Arreglo y<br>Adaptación para orquesta latina. Anderson Goyes Rincón.     | 100         |

## INTRODUCCION

La Universidad de Nariño, ofrece a través de Colombia Creativa la posibilidad de profesionalizar músicos que han formado por fuera de la academia, validando sus conocimientos y abriendo nuevas posibilidades de desarrollo profesional. Dentro de este contexto surge la idea de realizar este proyecto donde son tomadas algunas composiciones de la música académica escritas originalmente para piano, para ser arregladas, modificadas e interpretadas en ritmo de salsa.

El término “Música Clásica” muchas veces es entendido en el argot popular como música de periodos antiguos de la historia, interpretados generalmente con instrumentos pertenecientes al formato de orquesta; aunque en realidad el término se refiere más exactamente al repertorio musical del periodo histórico del clasicismo, sin embargo, aunque existen varias referencias populares para esta categoría, vamos a optar por utilizar simplemente el término “Música Clásica” para referirnos a todos los géneros y formatos asociados a la música académica, pues en el presente trabajo se integra la música moderna y popular como lo es la salsa, con elementos de las obras para piano escritas originalmente y que serán presentadas a través de un formato de orquesta de baile latina, mostrando una propuesta de articulación entre los dos conceptos “clásica y salsa”.

Este proyecto busca generar un impacto ya que estas obras son ampliamente conocidas en su composición original, se espera que el recital tenga una buena aceptación y que los arreglos realizados contribuyan a que la “música clásica” tenga una mayor difusión entre los oyentes que

desconocen total o parcialmente este tipo de expresión artística y se incluyan dentro de los géneros populares.

## CLÁSICOS DE PIANO AL SON DE LA SALSA

### 1. PROBLEMA:

¿Cómo interpretar repertorio de los diferentes periodos de la música académica escritas originalmente para piano en ritmo de salsa?

### 2. JUSTIFICACIÓN

La investigación que se plantea en este documento y los arreglos instrumentales que se producirán, serán aptos para ser interpretados en concierto, tomando como referencia, las composiciones de Frederick Chopin, Muzio Clementi, Johann Sebastián Bach e Isaac Albeniz, revistiendo de importancia en primer lugar al proyecto como tal, por otra parte servirá como precedente a las personas del entorno musical a quienes en lo concerniente, puedan hacer uso de este material para ser empleados en proyectos similares, ya que se obtendrán arreglos musicales atractivos y/o adaptables a distintos géneros musicales, estimulando el interés y la fascinación por la “música clásica” especialmente para las generaciones jóvenes que desconocen total o parcialmente este género. De lo anterior se derivan beneficios en la producción y difusión, si los arreglos trascienden, y se llevan a la industria y el mercado musical.

Por otra parte, el proyecto tiene un impacto social, pues contribuye a enriquecer el acervo de la cultura a través de una propuesta creativa musical ya que con los nuevos arreglos se incrementa la diversidad musical y se logra una fusión de estilos musicales entre la cultura occidental con la latina.

En cuanto a la utilidad e implicaciones prácticas de la investigación, los productos o arreglos obtenidos, favorecen el acercamiento de los sectores populares al conocimiento de la música académica denominada también como música culta, y propician la difusión de uno de los géneros que marcan la identidad musical latina como es la salsa en los países de Occidente, otorgándole a esta un carácter más universal, así mismo, se logra una aproximación entre dos géneros musicales, que tradicionalmente se encuentran distanciados. En este sentido la “música clásica” o académica se rescata y/o actualiza al introducir en la cultura popular composiciones que estaban olvidadas o limitadas a una población específica y/o erudita, mientras que el género de la salsa pretende y procura de alguna manera, tener un mayor reconocimiento en espacios que antes estaban cerrados para este tipo de música, sirviendo como tema de estudio en las áreas académicas gramaticales, históricas e instrumentales o complementarias.

Desde el punto de vista de su valor teórico, la investigación en su proceso aborda los conocimientos teórico musicales, prácticos y creativos que se pueden utilizar en un arreglo musical, los cuales proporcionan elementos conceptuales y metodológicos a otros compositores y arreglistas, así como a futuras líneas de investigación que pueden aplicarse o desarrollarse con otros géneros musicales, contribuyendo a hacer más universal el conocimiento, la difusión y la práctica musical.

### 3. OBJETIVOS

a. **OBJETIVO GENERAL** interpretar repertorio de los diferentes periodos de la música académica para piano a través de un formato latino (conga, timbal, bongo, trompetas, trombones, piano y bajo) en ritmo de salsa

b. **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

i. Definir y analizar las composiciones originales de la música académica para piano dispuestas en este documento y que servirán de cimiento en cada uno de los arreglos.

ii. Elaborar los arreglos de cada composición en el formato de orquesta de baile latina para su interpretación, ensayos y ensamble.

iii. Realizar el montaje y puesta en escena de las obras, con el fin de presentar el recital creativo con cada uno de los arreglos con la intervención de músicos intérpretes del género de salsa.

## 4. MARCO REFERENCIAL

### 4.1. MARCO DE ANTECEDENTES

Para la realización del presente trabajo, es necesario destacar aspectos importantes encontrados en estudios realizados por otros investigadores como ARTEAGA, Montenegro José Vicente<sup>1</sup>, donde se concluye que la música tradicional nariñense puede y debe ser tratada desde un ámbito académico; esto contempla el manejo rítmico, melódico y armónico visto desde una perspectiva clásica, es decir, con recursos propios de la música culta de occidente, pero sin dejar de lado los componentes esenciales presentes en estas composiciones.

La adaptación musical para instrumentos melódico – armónicos de viento, obedece a una disposición de orden puramente integral ya que el papel melódico de la trompeta realiza un contraste significativo con relación a la labor armónica o de acompañamiento que el trombón y la tuba hacen, dándole a este tipo de música carácter, matices y colores propios del tratamiento musical académico sin dejar de lado la estética única del Folklore local.

DIAZ REY, Mario Alonso<sup>2</sup>, hace su principal aporte en el conjunto de obras compuestas por él, las cuales demuestran realmente la capacidad creadora de un músico, reflejan además la manera en que percibe la realidad. La dedicación y esfuerzo realizado para lograr la culminación de un trabajo de grado serio y responsable muestra la importancia de la guitarra eléctrica como instrumento principal, innovador en la fusión de la música académica con géneros como el

---

<sup>1</sup> Recital creativo: arreglos y adaptaciones de música tradicional andina nariñense, para quinteto de bronces. Universidad de Nariño. 2010. Pasto

<sup>2</sup> Recital Creativo: La Guitarra Eléctrica Icono Cultural Del Siglo XX. Universidad de Nariño año 2006 Pasto

Power–Metal, Blues, Heavy-Metal; que, como dice el autor, en un principio, como es normal, hubo dificultades para lograr adaptar el registro de un instrumento como es el piano a la guitarra eléctrica y conseguir que estos tuvieran la naturalidad y fluidez necesaria.

LOPEZ, Casanova Daniel Andrés.<sup>3</sup> Logra conocer elementos muy importantes de la composición y arreglos para cuarteto de saxofones, el concepto histórico de este instrumento, sus aspectos técnicos, sus principales intérpretes y los principales compositores para este formato. Se destaca la importancia para todo músico profesional o en proceso, el conocer el arte de la composición y de la interpretación musical, ya que esto favorece para la implementación y adquisición de un concepto que complemente la práctica musical y al hacerlo, ayuda a comprender el objetivo principal de la música. El realizar un análisis musical del repertorio mejoró significativamente la práctica compositiva e interpretativa ya que se crearon bases teóricas importantes para entender con mayor facilidad la estructura de las obras y darle la organización adecuada al formato de saxofones.

A nivel internacional se toma como referencia al compositor y arreglista JONER, Sverre Indris, de quien se extrae parte de su reseña biográfica, ya que ha realizado varias adaptaciones musicales que pueden servir de referencia a este trabajo. Joner nació en Oslo y fue criado en Bergen, graduado de la Universidad de Oslo y del Conservatorio de Cervantes en La Habana, Cuba. Es particularmente conocido por popularizar la música latinoamericana en Noruega, ha compuesto música en estos estilos latinos y también ha adaptado y arreglado muchas piezas de música clásica europea, de compositores como, Wolfgang Amadeus Mozart "Eine kleine Nachtmusik", Ludwig van Beethoven, "Quinta Sinfonía" y Johann Strauss II "El Danubio Azul".

---

<sup>3</sup> Recital Creativo: Cuarteto de Saxofones. Universidad de Nariño año 2012 Pasto

Las adaptaciones de Joner a menudo emplean elementos de la música salsa como el son, y se presentan como parte de los grupos de música Hovedoen Social Club y La Descarga. Otros grupos (Huizenga) en los que se realiza y ha fundado incluyen Salzumba y Electrocutango.<sup>4</sup>

Joner ha actuado con numerosas orquestas sinfónicas, entre ellas las de Noruega y Alemania (Bremen, Dresde y Berlín), así como la Orquesta Sinfónica de la BBC y ha compuesto y arreglado música para el teatro y el cine.

También es tomado como referencia internacional el trabajo realizado por Richie Ray & Bobby Cruz, quienes son un dúo musical estadounidense formado por Ricardo "Richie" Ray y Roberto "Bobby" Cruz. El dúo se formó en 1963 y saltó a la fama a mediados de la década de 1960, siendo uno de los más famosos intérpretes de la "salsa brava". Este dúo es conocido por ayudar a establecer la popularidad de la música salsa en los años 1960 y 1970, también son notables por fusionar elementos de la música clásica y el rock con la música latina tradicional. Entre sus mayores éxitos fueron "Jala Jala", "Agúzate", "El Sonido bestial" y "Bomba Camará"; también son famosos por sus canciones de Navidad "Seis chorreo", "Bomba en Navidad", y "Bella es la Navidad".

Fueron populares desde 1965 hasta 1974 en toda América Latina y Estados Unidos, especialmente en los países del Caribe. En 1974, tras una conversión al cristianismo y la inclusión de temas religiosos en la letra de la canción, la popularidad del dúo cayó. El grupo se

---

<sup>4</sup> Huizenga, Thomas. "Strange Arrangements: Beethoven With A Salsa Beat", NPR.org, 27 Octubre 2010.

separó en la década de 1990, en 1999, se reunieron y han estado de gira y realizando producciones de nuevos álbumes desde entonces<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> El Pais.com.co. Diciembre 13, 2013. Autor: Luis Guillermo Restrepo Satizábal.

## 4.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

4.2.1. Autor. En la investigación tomada como referencia se define como “el que hace”, puede entenderse igual que “compositor”, sin embargo, en muchas ocasiones, también se dice del que tiene la idea básica, especialmente la melodía y deja el resto del trabajo a otros, es el caso de Charles Chaplin, que fue autor de la música de muchas de sus películas, aunque no sabía de música, cantaba o silbaba melodías a un ayudante que las arreglaba y las escribía.

Es el que sabe escribir composiciones musicales según las normas artísticas, donde básicamente organiza una serie de sonidos teniendo como base los parámetros de la teoría. El autor o compositor dramático, es aquel que compone óperas, el compositor sinfónico es aquel que compone música sinfónica.

El compositor es aquel que inventa música trabajando los sonidos de forma imaginativa con el fin de poder crear su propia música, es quien tiene la capacidad de hablar a través de los sonidos, el hablar podría decirse que es el equivalente a improvisar en música y escribir sería el equivalente a componer. El compositor es quien construye la música, elabora un producto musical que luego puede ser interpretado en distintas ocasiones por otras personas. Esto se debe a que la música es una forma artística efímera que necesita ser fijada de alguna manera, es por eso que el compositor, aunque a veces utiliza la improvisación, la mayoría de las veces deja un registro escrito de sus composiciones.

4.2.2. Arreglo: Implica la transformación de una idea musical, se aplica especialmente a transformar una obra para ser interpretada por otros instrumentos o voces diferentes a las originales, también un “arreglo” simplifica una obra difícil para poder ser interpretada por

aficionados o con fines pedagógicos y viceversa, se arregla una obra simple dándole una mayor densidad o desarrollo. Franz Liszt realizó magníficos arreglos de las nueve sinfonías de Beethoven para piano solo, muchas bandas de música tocan arreglos de música popular y es costumbre habitual hacer popurrís “arreglando” operas, ballets o bandas sonoras de películas. La adaptación de una composición para un medio diferente de aquel para el que fue compuesta originalmente, generalmente se hace con la intención de conservar la esencia de la sustancia musical.

Los términos transcribir y transcripción se utilizan a veces imparcialmente al igual que arreglar y arreglo, el primero, sin embargo, suele implicar una mayor fidelidad al original. La transcripción significa también la traducción de obras escritas en formas primitivas de notación musical a la notación que se utiliza en la actualidad. Un arreglo es en general algo que queda fijado por escrito cual menos conservado esencialmente sin modificaciones de una interpretación a otra, sin que haya lugar a la improvisación.<sup>6</sup>

Dentro del “arreglo” deben tenerse en cuenta aspectos como:

- La armonización de una melodía, es decir, crear el acompañamiento sonoro con las técnicas de la armonía. Se encuentra mucho en la música coral adaptando canciones populares o ligeras (que son una sola voz) para ser interpretadas a las cuatro voces de un coro. La mayor parte de la música ligera y popular actual debe ser armonizada para los grupos o bandas que las interpretan.

---

<sup>6</sup> AUTORES, varios. Diccionario Harvard de la Musica, Alianza editorial. P. 84.

- La instrumentación, se refiere a la combinación de instrumentos utilizados para aderezar, acompañar o completar una canción o pieza, teniendo en cuenta el sonido de cada instrumento individual; los Músicos deben ser capaces de discernir los instrumentos que están participando en cualquier momento dado. Cantautores y compositores pueden aumentar considerablemente sus opciones creativas si cuentan con un vocabulario mental más completo de diferentes sonidos de instrumentos a su disposición.

4.2.3. Registro de los instrumentos: El término registro normalmente distingue los distintos grupos de sonidos de alturas determinadas que se consiguen usando las distintas disposiciones de la columna de aire, y también los registros más altos que se consiguen soplando más fuerte en los instrumentos de viento madera y viento metal. A menudo, el timbre de los distintos registros de un mismo instrumento de viento es marcadamente diferente. El registro en el que se toca un instrumento, o en el que está escrita la obra musical, afecta la calidad del timbre, el compositor aprovecha esta cualidad del registro en las distintas formas musicales, utilizando los registros más agudos para el clímax de la obra.

Los registros que se tendrán en cuenta en este Recital Creativo son los siguientes

- a. Trompeta. La tesitura básica de la trompeta tiene una extensión de dos octavas y media, desde Fa sostenido 3 por debajo del do central del piano hasta Do 5. Aunque en la actualidad el registro aumenta hasta un fa -sol por encima de esta nota aumentando el registro a tres octavas. Cuando sobrepasa esta nota, la trompeta tiende a emitir un sonido distorsionado, que es muy difícil de dominar. Por lo tanto, existe la recomendación a los compositores que al momento de escribir para estos instrumentos, no pasen los límites arriba mencionados. Esta recomendación es frecuentemente ignorada. Muchos

trompetistas se dedican a sobrepasar este régimen (los llamados «agudistas»), y superan con creces estos límites, incluso pudiendo aumentar este registro en más de una octava, y juegan con los tonos agudos o supra-altos, aproximadamente, hasta el tercer do por encima del central; entre ellos se puede mencionar a Arturo Sandoval, instrumentista que llega hasta sol de la tercera octava.



Figura 1. Tesitura de la Trompeta

- b. El trombón. Es uno de los instrumentos de viento metal. Al igual que la trompeta, dispone de una boquilla para hacer sonar el instrumento, pero en este caso, en vez de pistones nos encontramos con una vara corredera, aunque también existen trombones de pistones nos encontramos con una vara corredera, aunque también existen trombones de pistones.

El efecto más característico de este instrumento es el glisando.

Además del trombón tenor, también se utiliza el trombón bajo, el trombón soprano o el trombón contrabajo.



Figura 2. Tesitura del Trombón

- c. **Bajo Eléctrico.** En documentos revisados de Roberts Jim se encontró que el bajo eléctrico —al igual que el contrabajo— suena una octava más grave que las notas representadas en notación musical. Como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico necesita ser conectado a un amplificador para emitir sonidos. Un bajo eléctrico estándar dispone de cuatro cuerdas afinadas en mí, la, re y sol, esto es, en intervalos de cuarta ascendente. Esta afinación es equivalente a la del contrabajo, y corresponde asimismo a la afinación de las cuatro cuerdas más graves de la guitarra, solo que una octava más grave en el caso del bajo eléctrico. Un bajo de cuatro cuerdas y 21 trastes cuenta, por tanto, con un rango tonal que va desde  $Mi_1$  hasta  $Mi_4$ , es decir, un registro de tres octavas.



Figura 3. Tesitura del bajo eléctrico

- d. **El Piano.** Prácticamente todos los pianos modernos tienen 88 teclas, 36 negras y 52 blancas. El número de teclas en los teclados se ha incrementado con el tiempo. Los pianos modernos tienen un registro de siete octavas y una tercera menor; es decir, desde  $la_{-2}$  hasta  $do_7$ . Sin embargo, muchos pianos tienen un registro de siete octavas (85

teclas); es decir, desde la<sup>2</sup> hasta la<sup>6</sup> y algunos fabricantes amplían su registro hacia alguno de los dos extremos, el agudo o el grave.<sup>7</sup>

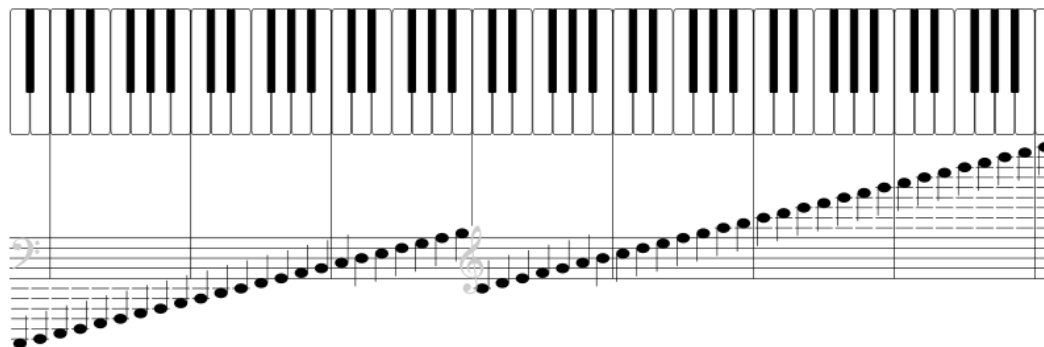


Figura 4. Tesitura del Piano

- e. Percusión: Un instrumento de percusión es un tipo de instrumento musical cuyo sonido se origina al ser golpeado o agitado, es, quizá, la forma más antigua de instrumento musical, se distingue por la variedad de timbres que es capaz de producir y por su facilidad de adaptación con otros instrumentos musicales; cabe destacar que puede obtenerse una gran variedad de sonidos según las baquetas o mazos que se usan para golpear algunos de los instrumentos de percusión.

Un instrumento de percusión puede ser usado para crear patrones de ritmos (batería, tam-tam entre otros) o bien para emitir notas musicales (xilófono), suele acompañar a otros

<sup>7</sup> Piron, Constantin (1949). L'Art du Piano. París, Francia: Fayard. p. 318.

con el fin de crear y mantener el ritmo. Unos de los instrumentos de percusión más famosos son el tambor y la batería (tambor en inglés "drum").

Los instrumentos de percusión pueden clasificarse en dos categorías según la afinación:

- De altura definida (afinados): Los que producen notas identificables, es decir, aquellos cuya altura de sonido está determinada.

Algunos son: el timbal sinfónico, el vibráfono, la campana, la campana tubular, los tambores metálicos de Trinidad o la Lira, que es como un xilófono pero con láminas de metal.

- De altura indefinida (no afinados): Los que producen notas no identificables, es decir, producen notas de una altura indeterminada.

Entre ellos están: el bombo, la caja, el cajón, la cabasa, las castañuelas, las claves, el cencerro, el címbalo, el güiro, la matraca, la zambomba, el vibraslap, la quijada, la batería, la tuntaina o las maracas.

4.2.4. Orquesta de baile: Se diferencia de "Orquesta clásica", referida a las filarmónicas, sinfónicas y orquestas de cámara. La orquesta de baile estaría asociada a las agrupaciones de corte popular encargadas de amenizar eventos sociales, como las de salsa, merengue, tropical e incluso, big bands de jazz.

4.2.5. Obra Musical: Es una composición que obedece a parámetros pre-establecidos o incluso novedosos, los cuales cumplen ciertas características estéticas y de estructura que la hacen merecedora de este título.

4.2.6 Ensamble: Se refiere a dos o más personas que a través de la voz o de instrumentos, transmiten una interpretación propia de obras musicales pertenecientes a diferentes géneros y estilos. Todas las piezas tienen un ensamble, salvo las mono instrumentales y los cantos a capela, o sea, un solo instrumento o una sola voz; lo interesante del asunto es, cuando se mezclan en un solo “ensamble”, instrumentos de diferentes tipos; (de ahí la genialidad de la música de orquesta).

El ensamble musical se puede definir, como un grupo de instrumentos tocados simultáneamente en función de una obra, este tipo de agrupaciones surgen de la necesidad de expansión y evolución que tiene la música, y de una de sus características principales es: “la música es un arte colectivo”.

A diferencia de otras manifestaciones artísticas como la literatura y la pintura, la música tiene la característica principal de necesitar no solo de un ser creador en principio, como lo es el compositor, sino también, del intérprete, quien tiene la responsabilidad de transmitir la obra musical a un tercer actor que es el público; además, esta obra estará en el escenario unos pocos minutos, a diferencia de la pintura, el público no puede devolverse o quedarse contemplado algún detalle, cada segundo en la música cuenta y da paso al siguiente, cada frase que termina da comienzo a otra que nos dirige a un punto clímax de la obra, para buscar al fin llegar a un desenlace propuesto en el discurso musical, y todo esto sucede en interacción entre los músicos y el público.

El ensamble musical demuestra esta cualidad colectiva de la música en su máxima expresión, ya que sobre él recae la responsabilidad de transmitir el discurso musical, ya no como intérprete solista sino como grupo, esta característica de trabajo en equipo es la que convierte al ensamble en una de las estrategias más eficaces en el aprendizaje de la música, ya que los integrantes de este, sea orquesta sinfónica, cuarteto de cuerdas, coros, grupos de jazz, o de rock, sea cual sea el tipo de música, al integrar el grupo adquieren una serie de responsabilidades, las cuales fomentan la disciplina y el estudio independiente ya que el medio se vuelve más exigente y es su deber cumplir con los requerimientos del grupo.

4.2.7. Concierto: Hace alusión a la forma de composición donde interviene un instrumento solista y la orquesta sinfónica; dentro del concierto existe un momento, llamado cadenza o cadencia, al final de algunos movimientos, donde el solista toca sin acompañamiento, exponiendo su técnica; en los periodos Clásico y Romántico, esta parte frecuentemente no era escrita en la partitura, siendo improvisada o escrita por el instrumentista de acuerdo a sus gustos y capacidades. Muchas de estas cadenzas fueron publicadas y aún hoy diferentes interpretaciones del mismo concierto pueden incluir cadenzas escritas por diferentes compositores.

También, el concierto hace referencia hoy en día a la presentación que hace la orquesta al público, es decir, la orquesta sinfónica presenta su “concierto”, conformado por una selección de obras que serán presentadas en un teatro.

4.2.8. Salsa: La música cubana volvió a nacer en el extranjero bajo el nombre de “salsa”, fue muchos años después de que los inmortales cantautores Ignacio Piñeiro y Benny Moré gritaran a vivo pulmón la palabra ¡Salsa!, que ésta misma quedó inmortalizada en el lenguaje mundial, tanto así, que hoy cuando alguien escucha el retumbar de unos tambores y el “quisquilleo” de unas maracas junto con el estruendo armonioso de una trompeta o de unas claves y un saxofón al ritmo caribeño y tropical, dice: ¡eso es salsa! y que mejor definición que la misma que nos aporta la señora Celia Cruz, al afirmar que la palabra “salsa”, es un término que reúne una variedad de ritmos en uno solo. Luego de algunos años, hacia finales de la década de los 60, podíamos ya decir con claridad que esos ritmos tienen también su nombre propio y son: el guaguancó, el bugalú, el chachachá, el danzón, la timba, el son, el son cubano, el son montuno, la descarga (improvisación instrumental), el mambo y el bolero (los más reconocidos).

“La fusión de los ritmos se convirtió en el escenario salsero por naturaleza, que todo buen bailarín quería probar. Así que al bailarín se le reconocía en las tablas, pero no bailando rock & roll, sino salsa”.<sup>8</sup> Es en este caso el baile, uno de los asuntos que le competen a esta investigación, desde la perspectiva social que conviene. “Algunos tipos de música están indisolublemente vinculados al baile, que es pues, entre otras cosas, una forma de expresar con el cuerpo, la relación entre el tiempo y el espacio”.<sup>9</sup>

4.2.9. La Historia de la Salsa: La salsa como tal, es un género que surge en New York pero que tiene una base muy bien fundamentada en los ritmos afrocubanos, estos son una cantidad innumerable que con el pasar del tiempo se formaron a partir de la música africana. Partiendo de la historia, en la época de la conquista los esclavos llegaban a todo el continente, pero en cuba

---

<sup>8</sup> ARTEAGA, José. *La salsa, un estado de ánimo*. Acento Editorial. 2000. Barcelona, página 26

<sup>9</sup> QUINTERO RIVERA, Ángel G. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical. Siglo XXI*.

fue donde con el sonido de los tambores africanos y en conjunción con los ritmos que practicaban los habitantes de la isla empieza a surgir la música afrocubana.

El ritmo puede tocarse abiertamente o ser implícito. Los músicos competentes en la Salsa deben desarrollar un “sentido de la clave” similar a lo que Richard Waterman califica como “sentido del metrónomo”, donde un pulso subjetivo es sentido por los participantes, el que puede no escucharse abiertamente, y funciona como un principio de ordenación.<sup>10</sup>



Figura No 5. Tipos de clave

El termino salsa como tal se ha venido utilizando desde el año 1970, desde el cual a través de la publicidad y el mercadeo se escogió para llamar así dicha fuerza innovadora musical que venía surgiendo en New York en los barrios latinos de dicha urbe. Desde un poco antes de este acontecimiento, se encuentra que este movimiento que surge es a través de los músicos, que en dicha época estaban inconformes con la agresividad, la violencia, la miseria que reflejaban dichos entornos sociales en los que vivían, allí surge un gran músico reconocido mundialmente, Eddy Palmieri, quien hizo sus estudios en “Le Comte Conservatory of Music” con Margaret Bonds, pero antes de ingresar a prepararse profesionalmente ya había demostrado su gusto y pasión por el jazz; Palmieri comienza el nacimiento de nuevos matices, queriendo innovar debido a la influencia de ser parte del barrio y de la calle, de donde adquirió mucha de su

<sup>10</sup> La clave: Las Raíces de la Salsa [http://www.herencialatina.com/La\\_Clave/la\\_clave.htm](http://www.herencialatina.com/La_Clave/la_clave.htm) (15/05/2014)

inspiración y fue la piedra angular que lo llevo a salirse de la moda implementada en ese momento a la cual obedecía ritmos como el son cubano, la música típica, las charangas, big band, y el latin jazz.

En 1975 ya existe la salsa como tal y está en auge, para ese entonces, se creó una casa disquera llamada Fania All Stars quienes vieron la necesidad de dar a conocer la música que se estaba realizando en el momento, además, se enfatizaron en el mercantilismo, y prácticamente se monopolizó la industria musical salsera en esta época, puesto que existían variedad de orquestas que surgieron con el apogeo del momento, pero la productora FANIA definía quien grabaría sus LP's.

Cada provincia en Cuba posee su propio ritmo o variación de la música africana, es así como aparece:

- **Son Montuno.** Al llegar el son a La Habana y a otras provincias de alrededor como Matanzas, se fue enriqueciendo con el trabajo de los sextetos y septetos, por músicos y también por la gente pobre que vivía en los solares. Otro elemento muy importante en el desarrollo del son lo constituyó la aparición de las compañías discográficas. Con el tiempo el son montuno desarrolló un "momento" de la canción que Arsenio denominó como "diablo". El diablo dentro de la canción viene a ser como una explosión, como otra parte intensa, la banda se destaca haciendo improvisaciones y convirtiendo al "diablo" en la parte más álgida del tema musical, en algo análogo a las improvisaciones colectivas del dixieland.

El son montuno y en especial el "diablo" se caracterizan por su complejidad y originalidad, estos elementos cubanos influenciarían más tarde otros ritmos fuera de Cuba como el jazz.

El son montuno pasó a ser una fuerte influencia a lo interno de la música popular cubana, abarcando mambo, chachachá, guaracha, rumba, guajira, el songo y la timba, además de estar vinculado al surgimiento del jazz afrocubano y a la formación de la cultura e identidad cubanas en el exterior, en ciudades como New York y Miami.

- **Guaracha.** Género de canción, normalmente humorística y de doble sentido, con frecuentes alusiones pícaras y ritmo de son. Surgió con cuartetos diferentes que en muchos casos se improvisaban haciendo referencia a sucesos en forma satírica intercalando un estribillo. La fórmula pura de inspiración y coro fue desapareciendo y la GUARACHA moderna posee un desarrollo inicial de un tema para luego entrar en la fórmula tradicional de coro con inspiraciones. El acompañamiento recae en la guitarra y el tres, adoptando un aire y un ritmo que recurre al tradicional ritmo de tango de Cuba

Es a mediados del siglo XIX cuando se observa la presencia de la guaracha dentro del teatro bufo habanero. Forma musical deudora de la tonadilla escénica hispánica, aunque permeada por la rumba antillana, fue desde sus inicios portavoz del espíritu festivo y satírico del cubano. Estuvo unida a la catarsis criolla, incluso en la plasmación de sus ideales independentistas, ya que el pueblo la utilizaba para criticar, en tono burlón, a gobernantes coloniales y a situaciones derivadas del régimen opresor peninsular. El 13 de enero de 1869, en el teatro Villanueva, en La Habana, se canta una guaracha que parece contener los elementos de ataque solapado: Ya cayó, en alusión a la guerra liberadora que se desarrollaba en tierras orientales.

Las guarachas se acompañaban de guitarras, junto a sonajeros como el güiro y las maracas.

Luego se le incorpora el tres. Las voces de los guaracheros reiteraban el estribillo, donde el coro

daba cobertura temática a las coplas entonadas por un solista. Crítica de costumbres, el gracejo cubano halló en ellas marco ideal para su inspiración humorística.

- **Guaguancó.** Por lo general con textos anónimos, es interpretado con tres tumbadoras y por un tipo de caja de madera percutida con palillos. A los percusionistas se les agrega un coro que responde a un solista. Los bailarines presentan una coreografía en la que el hombre persigue a la mujer con movimientos sumamente eróticos. Ella, aunque en un primer momento lo rechaza, al final lo consiente. Este acto, que representa la "conquista" del hombre a la mujer, recibe el nombre del "Vacunao".

El guaguancó es un ritmo que se originó en Cuba, más precisamente en La Habana, coincidiendo con la abolición de la esclavitud en la isla en 1886. El guaguancó es una de las formas de la rumba y contiene una fusión de varios rituales profanos afro-cubanos. Las otras dos variedades importantes de la rumba son el Yambú y la Columbia.

- **El Son Cubano.** El son cubano es un género que nace a partir de la mezcla cultural entre los conquistadores y los esclavos africanos. Fue adoptado como música en los barrios, especialmente en los solares. Los solares eran casas enormes o mansiones abandonadas, originalmente ocupadas por españoles que vivían ahí antes de la independencia de la isla. Después pasaron a ser ocupados por afro-cubanos, en su mayoría indigentes originarios del Congo o de otras partes del oeste de África. Estos solares eran ocupados por varias familias que vivían en la casa en contacto permanente. El son evolucionó dando origen a otros géneros como el son montuno, el mambo y la salsa, aunque aún es interpretado por agrupaciones de corte tradicional en Cuba, Perú, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Estados Unidos, República Dominicana y Canarias.

### 4.3. Música Académica

El término música académica es un amplio, a veces, impreciso término que se refiere a la música producida, o arraigada en las tradiciones del arte europeo u occidental, eclesiástico y la música de concierto, abarcando un amplio período que va desde aproximadamente el año 1000 hasta el presente. La norma central de esta tradición, de acuerdo a una escuela de pensamiento, se desarrolló entre 1550 y 1825, centrándose en lo que se conoce como el período de la práctica común.

Este término (música clásica) no apareció hasta inicios del siglo XIX, en un intento por convertir en canon las obras maestras del periodo histórico entre J. S. Bach y Beethoven como una era musical, paralela a la Edad de Oro de la escultura, la arquitectura y el arte de la antigüedad clásica (de la que ninguna obra musical realmente significativa ha sobrevivido). La referencia más antigua a la "música clásica" registrada en el "Oxford English Dictionary" es de 1836.

Desde esa fecha el término se ha transformado hasta convertirse, en el habla cotidiana, como lo opuesto a la música popular. Música académica, música artística, música de arte, música de concierto, música clásica occidental, música docta, música erudita, música orquestal y música seria, son términos a veces usados como sinónimos de música clásica o académica.

#### 4.3.1. Periodos de la Música Académica

- **Música de la Antigüedad.** La música anterior al año 476, aproximadamente en la época de la caída del Imperio Romano. A ella pertenecen la música de la Antigua Grecia y

la música de la Antigua Roma. Con el ascenso de la Iglesia Católica como religión oficial, la música religiosa adquiere un papel principal.

- **Música Medieval.** Anterior a 1450. El canto monofónico, también llamado canto llano o canto gregoriano predominó hasta el año 1100. La Música polifónica (a varias voces) se desarrolló a partir del canto monofónico desde finales de la Edad Media y hasta el Renacimiento.
- **Música Renacentista.** Entre 1450 y 1600, se caracteriza por un mayor uso de instrumentos, incluye múltiples líneas melódicas y el uso de los primeros instrumentos graves o bajos.
- **Música Barroca.** Entre 1600 y 1750. Surge el uso de tonalidades más complejas, en lugar de la modalidad y el contrapunto. Se popularizan los instrumentos de teclado (el clavicémbalo y el órgano).
- **Música Romántica.** Entre 1815 y 1910. Período en que se codificó la práctica, se expandió el rol de la música en la vida cultural y se crearon instituciones para la enseñanza, ejecución y conservación de las obras musicales.
- **Música Post-romántica o Moderna:** Entre 1905 y 1985. Período que representó una crisis en los valores de la música clásica y su rol dentro de la vida intelectual, y la extensión de la teoría y la técnica. Algunos teóricos, como Arnold Schoenberg en su

ensayo Brahms el progresivo, insiste en que el Modernismo representa una progresión lógica de las tendencias en la composición del siglo XIX.

- **Música del siglo XX** Usado normalmente para describir la amplia variedad de estilos posteriores al romanticismo empleados hasta el año 2000, incluyendo a los estilos post-romántico, moderno y post-moderno.
- **Música contemporánea.** El término es utilizado a veces para describir la música compuesta en los últimos años del siglo XX hasta el presente. Concretamente significa la música del tiempo presente.

#### 4.4. Compositores

Las obras sobre las cuales se basan los arreglos de este trabajo son autoría de los compositores que se relacionan a continuación:

- **Johann Sebastián Bach** (Eisenach, actual Alemania, 1685-Leipzig, 1750) Compositor alemán. Considerado por muchos como el más grande compositor de todos los tiempos, Johann Sebastián Bach nació en el seno de una dinastía de músicos e intérpretes que desempeñó un papel determinante en la música alemana durante cerca de dos siglos y cuya primera mención documentada se remonta a 1561. Hijo de Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach y director de la música de dicha ciudad, la música rodeó a Johann Sebastián Bach desde el principio de sus días. A la muerte de su padre en 1695, se hizo cargo de él su hermano mayor, Johann Christoph, organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Bajo su dirección, el

pequeño Bach se familiarizó rápidamente con los instrumentos de teclado, el órgano y el clave, de los que sería un consumado intérprete durante toda su vida.

A partir de estos años, los primeros del siglo XVIII, Bach estaba ya preparado para iniciar su carrera como compositor e intérprete. Una carrera que puede dividirse en varias etapas, según las ciudades en las que el músico ejerció: Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Köthen (1717-1723) y Leipzig (1723-1750).

- **Muzio Clementi** nació en Roma en 1752, fue el primero de siete hijos de Nicolò Clementi, (un platero altamente respetado y romano por herencia) y de Magdalena Kaiser de nacionalidad suiza. Su talento musical empezó a manifestarse a temprana edad; a los siete años comenzó su instrucción musical y sus progresos fueron tan notables que a los trece años ganó un lugar como organista de la iglesia. En 1766, Sir Peter Beckford (1740–1811), un acaudalado inglés primo del excéntrico William Beckford, mostró interés en el talento musical del muchacho y trató de convencer a Nicolò para llevarlo a su mansión de Blandford Forum en Dorset, Inglaterra; donde Beckford acordó proveer pagos trimestrales para solventar la educación musical de Clementi. A cambio de esta educación, Clementi se encargaba de los eventos musicales en la Mansión. Clementi pasó los siguientes siete años dedicándose enteramente al estudio y práctica del clavicordio. Sus composiciones de este período inicial, sin embargo, fueron pocas y casi todas se han perdido<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Enciclopedia Bibliografía en línea, Biografías y Vidas, 2004-2015, pag. 105.

- **Frederick Chopin** Nació el 1 de marzo de 1810 en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia, en una bonita casa burguesa que pertenecía al Conde Skarbek. El padre del músico polaco, Nicolas Chopin, de origen francés, era su administrador y se casó con la dama de compañía de la Condessa, Tekla Justyna Krzyzanowska. Fue el segundo de los cuatro hijos del matrimonio. Dio sus primeros conciertos el año 1829, en la ciudad de Viena. El 1 de noviembre de 1830, apenas un mes antes de la insurrección polaca, deja Varsovia, nunca más volverá a su patria. A partir de 1831 vivió en París, donde trabajó como profesor, pianista y compositor. Entre su círculo de amistades se encuentran Liszt, Berlioz, Rossini, Bellini o Mendelssohn. Prácticamente todas sus composiciones son para piano. Aunque expatriado, siempre fue leal a Polonia, un país desgarrado por las guerras; sus mazurcas reflejan los ritmos y melodías del folclore polaco. Su música se caracteriza por las dulces y originales melodías, las refinadas armonías, los ritmos delicados y la belleza poética. Chopin elevó la mazurca (escribió 60) y la polonesa (13) a la categoría de música de concierto. Las fuentes del compositor fueron su propia vida y la trágica historia de su país. Influyó notablemente sobre otros compositores, como el pianista y compositor Franz Liszt y el compositor francés Claude Debussy. Sus obras publicadas incluyen 55 mazurcas, 27 estudios, 24 preludios, 19 nocturnos, 13 polonesas y 3 sonatas para piano. Entre otras composiciones destacan los Conciertos de juventud, en Mi menor y Fa menor opus 11 y opus 21, respectivamente, así como una sonata para violonchelo y piano y 17 canciones. Frédéric Chopin falleció en el número 12 de la Place Vendôme de París, el 17 de octubre de 1849, víctima de la tuberculosis. Fue enterrado en el cementerio parisiense de Père-Lachaise. Acatando el deseo de Chopin, su corazón reposa en Varsovia, en la Iglesia de la Santa Cruz. A 165 años de la muerte del pianista, expertos médicos anunciaron que tras el estudio de su corazón, corroboraron que su deceso fue provocado por la tuberculosis. De acuerdo con

información difundida el corazón es mucho más amplio de lo normal, lo que sugiere otra enfermedad pulmonar, además de la tuberculosis<sup>12</sup>.

- **Isaac Albéniz.** Nació el 29 de mayo de 1860 en Camprodon, Girona. Recibió de su hermana las primeras lecciones de piano. Su primer concierto público tuvo lugar cuando tan sólo tenía 4 años, mismo año en el que fue presentado en el teatro Romea (Barcelona). A los ocho años se traslada con su familia a Madrid, asistiendo a las clases de Mendizábal en el Conservatorio.

Entre 1875 y 1878 asistió al Conservatorio de Bruselas y, algún tiempo después se mudó a Budapest, donde conocería al compositor y pianista húngaro Franz Liszt (1878) y al compositor nacionalista español Felipe Pedrell (1883). En 1891 se instala en Londres y en 1893 fija en París su residencia; amigo de D'Indy, Chausson, Fauré, Dukas, Debussy y Ravel.

Su obra maestra son las cuatro suites para piano Iberia (1906-1908), composición virtuosa y musicalmente compleja, compuesta en Niza durante algo más de dos años. También hay que destacar las piezas para piano Rapsodia española y Suite española, las óperas El Ópalo mágico (1893) y Pepita Jiménez (1896). Además fue autor de zarzuela y de lieder. Isaac Albéniz falleció el 18 de mayo de 1909 en Cambo-les-Bains (Francia).

---

<sup>12</sup> (Ibidem) Enciclopedia Bibliografía en línea, Biografías y Vidas, 2004-2015. Pag. 105

## 5. OBRAS A INTERPRETAR

Las obras relacionadas a continuación fueron designadas por el profesor del área de piano y sobre estas se realizarán los arreglos para llevar a cabo el recital creativo.

- **Prelude No 1.** El Preludio y fuga en do mayor, BWV 846, es una composición de teclado escrita por Johann Sebastián Bach. Es el primer preludio y fuga en el primer libro de “El clave bien temperado”, una serie de 48 preludios y fugas del compositor. En una versión alternativa del preludio, BWV 846A, que se encuentra en el Pequeño libro de Wilhelm Friedman Bach. El preludio es de 35 compases de duración y consiste principalmente de acordes rotos.

A continuación se presentan dos de los primeros compases del preludio:

Allegro. (♩ = 112.)

*p* *legato.*

Figura No. 6. Compases del Preludio

El preludio continúa así con diferentes variaciones armónicas, y el cambio de clave. El preludio concluye con un acorde perfecto de Do mayor. En algunas ediciones anteriores del preludio se encuentra una barra extra entre las barras 22 y 23 conocida como la "medida Schwencke", una medida aparentemente añadida por Christian Friedrich Gottlieb Schwencke en un intento de corregir lo que supuestamente consideró una progresión "defectuosa", a pesar de que esta especie de progresión era estándar en la música de Bach.

La voz de contralto se une a la soprano al final de la pieza, que señala el comienzo de la respuesta en la función dominante (sol mayor). La respuesta se repite en la voz de tenor y bajo paralelamente cuando se unen. La pieza entonces modula a través de diversos acordes relacionados con el tema que se repite en cada una de las tres voces. La pieza finalmente termina de nuevo con el motivo inicial. La pieza finalmente concluye con un pedal de tónica, produciendo un cambio de diseño de variación resultando en un Do mayor.

- **Estudio Op. 25, No. 2.** El Estudio Op. 25 N.º. 2 en Fa menor es un estudio para piano solo compuesto por Fryderyk Chopin en el año 1836. Está basado, principalmente, en la polirritmia, con tresillos de corcheas en la mano derecha junto a tresillos de negras en la mano izquierda como acompañamiento. Sin embargo, eso no supone una gran dificultad, pues se da una negra cada dos corcheas y no van contrapeadas. La verdadera dificultad reside en la velocidad con la que debe interpretarse, que provoca que una buena digitación sea imprescindible.

También es conocido bajo el título de "Les abeilles", que en francés quiere decir "Las abejas". Cuando se toca siempre legatoy con su rápido tempo presto, como se indica al principio de la partitura, sí da la sensación de ser abejas zumbando.

Su duración es menor a dos minutos, en general.

- **Asturias (Leyenda).** Asturias es una composición musical escrita por el compositor español Isaac Albéniz. Fue escrita originalmente para piano en la tonalidad de sol menor. Fue publicada por primera vez en Barcelona, por Juan Bautista Pujol en 1892 como preludeo de una serie de tres movimientos titulado Chants d'Espagne. En 1911 fue publicada con el subtítulo de Leyenda.

Asturias fue compuesta en la década de 1890, época en la que Albéniz residía en Londres. A pesar de su nombre, el tema no tiene ninguna relación con la tradición musical de Asturias, estando más bien relacionada con el flamenco andaluz. A su publicación por Pujol en Barcelona en 1892, Albéniz la concibió como un preludeo a la colección Chants d'Espagne. Años más tarde se convertiría en el quinto movimiento de la Suite española Op. 47, publicada después de la muerte de Albéniz con el actual título y subtítulo de Leyenda en 1911 por la editora alemana Hofmeister.

- **Vals Op 64 No. 1.** El vals del minuto es una pieza para piano en Re bemol mayor (D $\flat$ ), compuesta por Frédéric Chopin, Op. 64, No. 1. Este vals fue publicado al mismo tiempo que los vales en do sostenido menor y en la bemol mayor, entre 1846 y 1847.

Muchos creen que recibió este nombre debido a que se supone que sólo se tarda un minuto en interpretarlo (aunque en realidad suele interpretarse en aproximadamente un minuto y cuarenta segundos), pero ya se aclaró que fue Herbert Weinstock el que dijo que el "Vals del minuto" (Minute Waltz) tuvo ese nombre, no porque minute fuera "minuto", sino que significaba "pequeño".

Chopin creó esta y muchas de sus obras maestras en Nohant, un lugar que reavivaba los recuerdos de su tierra natal. Se dice que Sand sugirió a Chopin que compusiera una canción sobre el simpático cachorrillo. Si bien no puede demostrarse que fuera cierto, sigue siendo una historia divertida asociada con la pieza. Sin embargo, a juzgar por el tiempo que Chopin pasó en Nohant y la naturaleza de su relación con Sand durante este período, es fácil imaginar que el compositor pasó más tiempo solo que con la escritora y su familia.

En ese sentido, esta pieza deja entrever la soledad de Chopin en sus últimos días en Nohant. Y puede que, después de todo, la historia fuese algo más que mera ficción.

## 6. ANALISIS MUSICAL

- **Preludio en Do Mayor BWV 846 - “El Clavecín bien Temperado” J.S. Bach**

El Clavecín bien Temperado u originalmente llamado “*Wohltemperirte Klavier*” es un compendio de 48 preludios y fugas, estructurado en dos partes iguales compuestas de 24 preludios y fugas. Se encuentran organizados de manera cromática ascendente partiendo desde la tonalidad de Do mayor y siguiendo con el respectivo directo menor de cada tonalidad. La estructura quedaría de la siguiente manera:

|     |     |     |     |     |      |     |     |     |     |    |    |
|-----|-----|-----|-----|-----|------|-----|-----|-----|-----|----|----|
| 1   | 2   | 3   | 4   | 5   | 6    | 7   | 8   | 9   | 10  | 11 | 12 |
| Do  | do  | Do# | do# | Re  | re   | Mib | mib | Mi  | mi  | Fa | fa |
|     |     |     |     |     |      |     | re# |     |     |    |    |
| 13  | 14  | 15  | 16  | 17  | 18   | 19  | 20  | 21  | 22  | 23 | 24 |
| Fa# | fa# | Sol | sol | Lab | sol# | La  | la  | Sib | sib | Si | si |

Figura No 7. Estructura Cromática Ascendente De Los 48 Preludios y Fugas Del Clavesin Bien Temperado

El preludio es formalmente estructurado de manera totalmente libre, teniendo en cuenta que sus orígenes se remontan a la época en que el instrumentista improvisaba unos arpeggios en el teclado a manera de introducción para dar paso a la obra principal, en este caso, la fuga. Por supuesto que, para la época de Bach, los preludios del “Clavecín bien Temperado” superan considerablemente lo que cualquier ejecutante pudiese elaborar desde su propia espontaneidad.

En este primer preludio se puede apreciar claramente la presencia de un motivo ritmo-melódico característico que se repite incesantemente durante toda la pieza (motivo principal). No es un motivo relevante por su originalidad sino por la continuidad tan particular que genera a la obra su omnipresencia.

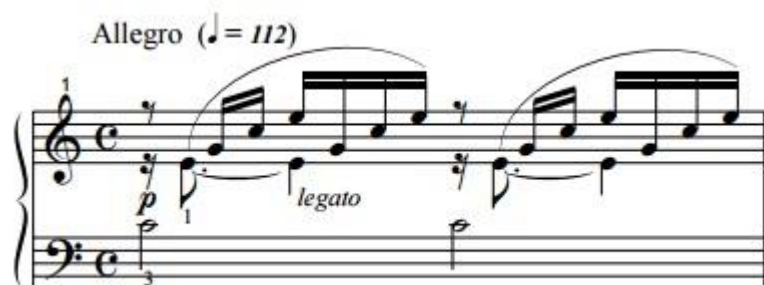


Figura No 8. Motivo Principal

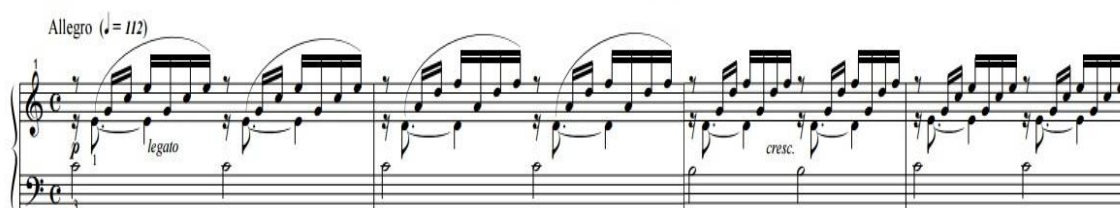
El diseño de este arpeggio es bastante particular teniendo en cuenta que sus dos primeras notas se mantienen suspendidas a manera de pedal, con la intención de proporcionar mayor peso al bajo del arpeggio y además evitar que el sonido se termine rápidamente debido a las características de sonido del Clavecín. Las notas que continúan el arpeggio están diseñadas para dar una sensación de que el preludio se encuentra escrito a varias voces y la reiteración de las tres últimas notas para terminar el motivo otorga un sentido de dirección y continuidad al momento de pensar en el fraseo incesante que presenta la obra. Por otra parte esta reiteración de las tres últimas notas muestra un objetivo muy claro de Bach que sería el de evitar la monotonía que se presentaría si hubiese construido el motivo con la simetría que representa el constante ascenso y descenso del arpeggio:



Figura No 9. Arpeggio Simétrico Ascendente y Descendente

Teniendo en cuenta que la estructura no hace referencia a una forma específica como las que surgieron a partir del periodo Clásico, lo más conveniente es dividirlo en cadencias para comprender el discurso armónico y además establecer puntos de referencia que nos muestren una organización coherente de las ideas musicales y del flujo del discurso musical en general.

Este primer fragmento (compases 1 al 4) presenta una cadencia auténtica perfecta conformada por cuatro acordes: I – ii2 – V6/5 – I, con un pedal de tónica en el bajo que se mantiene entre el primer y segundo compás, convirtiendo el segundo acorde en un ii7, cuya séptima agregada funciona principalmente como una ornamentación melódica. La séptima del tercer acorde es un retardo del acorde anterior teniendo en cuenta que se mantiene en la misma voz y por último regresa a la tónica con el mismo diseño melódico inicial. Esta primera cadencia tiene la función



de establecer la tonalidad principal Do mayor.

Figura No 10. Cadencia Auténtica Perfecta

En los compases (5 al 8) nuevamente se encuentra una cadencia que refuerza la tónica, pero ahora más contundente que la anterior. Inicia con el sexto grado (relativo menor), seguido por una dominante de la dominante que impulsa más el regreso a la tónica a través del V – I de los compases 7 y 8. La tónica del compás 8 es un acorde con séptima en el bajo que otorga un color diferente debido a que la disonancia del retardo en el Bajo hace que este acorde no sea concluyente y requiera de un pronto movimiento armónico.



Figura No. 11. Cadencia hacia la Tónica

Desde el compás (9 a 11) la tercera cadencia es una tonalización hacia el 5to grado, donde los acordes de subdominante y dominante presentes ahora, están en estado fundamental, a diferencia de las cadencias anteriores donde las inversiones de los acordes daban mayor movimiento al discurso armónico. Esto hace la progresión mucho más clara y afirmativa. El quinto grado de la tonalidad axial queda claramente reforzado y establecido por el movimiento convincente por quintas del bajo LA – RE – SOL.



Figura No. 12. Cadencia hacia el V Grado

En la sección de los compases (12 al 19) se presenta una cadencia que inicia con una débil tonalización hacia el segundo grado de la tonalidad axial. Es una cadencia más débil que las anteriores porque utiliza un acorde de séptima disminuida en segunda inversión ( $C\#^{\circ}7$ ) para resolver hacia un acorde menor en primera inversión (Dm). Después se repite el mismo diseño armónico utilizando un acorde de séptima disminuida como dominante secundaria para conducir hacia un acorde de tónica en primera inversión, lo cual demuestra que el flujo musical continúa. Este movimiento de secuencia descendente se dirige hacia la subdominante en el compás 16, donde se presenta un acorde de IV2 con la séptima en el bajo, con el objetivo de llegar hacia el segundo grado de la tonalidad axial con un movimiento melódico en el bajo MI – RE. A partir del compás 17 se presenta una cadencia auténtica perfecta con acordes en estado fundamental que vuelve a afianzar la tonalidad axial. En esta última parte de esta cadencia el bajo vuelve a presentar un movimiento de quintas RE – SOL – DO que afirma el punto de llegada de manera conclusiva porque los acordes no presentan ningún tipo de ornamentación o retardo.

Figura No. 13. Cadencia hacia el II Grado Con Cadencia Autentica Perfecta

A partir del compás 20 hasta el 36 inicia la última cadencia y es mucho más extensa que las anteriores porque pretende estabilizar de una vez por todas la tonalidad axial y dar una sensación definitiva de conclusión al discurso musical.

Los dos primeros compases consisten en un tránsito tonal hacia el 4to grado, evidente por la presentación de ambos acordes (C7 – Fmaj7) en estado fundamental. Sin embargo, como el IV está acompañado por una séptima en la voz superior tiene una clara implicación de movimiento en lugar de estabilidad o reposo. El siguiente acorde de séptima disminuida (F#°7) se resuelve en el directo menor de la tonalidad axial (Cm) ornamentado con una séptima mayor en el compás 23. El siguiente compás presenta nuevamente una séptima disminuida (D°7) que prepara, de manera más enfática, un pedal sobre la dominante que dura ocho compases. El pedal de dominante que va desde el compás 25 al 32 presenta la siguiente progresión sobre el V grado:

**V7 – V6/4 – V7 (4sus) – V7 – VII2/V – V6/4 – V7 (4sus) – V7**

Los cuatro últimos compases comienzan con una dominante de IV que se mantiene sobre un pedal de Tónica y continua hacia un V7 sobre el mismo pedal, concluyendo definitivamente en un acorde de Tónica en estado fundamental y con disposición cerrada del acorde.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. The notation is in G major and 3/4 time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a bass line. The score includes various performance markings: *dimin.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *calando* (ritardando). The final measure features a cadence with a fermata over the tonic chord.

Figura No. 14. Cadencia Final hacia la Tónica.

A pesar de utilizar algunas dominantes secundarias, el preludio no modula en ningún momento, debido a que no establece ninguna tonalidad aparte de Do mayor. A pesar de que no existe ninguna modulación aparecen todas las notas de la escala cromática, lo cual indica que la elaboración de estas piezas del “Buen Temperamento” permite la utilización de todas las notas cromáticas sin problemas

- **Estudio Op. 25, No. 2.** El segundo conjunto de estudios de Chopin fue compuesto entre 1832 y 1836 y se publicó en 1837. Estaba dedicado a la amante de Liszt, Marie d'Agoult. Para este trabajo se hace uso del estudio Op. 25 No. 2, esta es una obra para piano virtuosa que necesita desarrollo técnico, Se basa en la polirítmia y fue pensada para trabajar sobre los tresillos tanto de negra como de corchea, está escrita en compas partido distribuido en dos tresillos de negra en el bajo de la mano izquierda y cuatro tresillos de corchea en la melodía de la mano derecha haciendo un contraste entre estas. Op. 25 No. 2 está escrito en tonalidad axial de Fa menor, contiene tres partes A B C.

**Parte A:** periodo distribuido en los ocho primeros compases en tonalidad axial de Fa menor (Fm, tónica), iniciando en Do mayor con séptima (C7, dominante) para resolver en Fa menor (Fm, tónica) consecuente de Sol disminuido (Gdis, sustituto de dominante) resolviendo a Fa menor (primera inversión) precedido de Si bemol menor (Bbm, subdominante) llegando así a un acorde cadencial (Fm/c) resolviendo en Do mayor con séptima (C7, dominante) y culminar en Fa menor (Fm, tónica)

The image shows the musical score for Chopin's Etude Op. 25, No. 2. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Presto.  $\text{♩} = 112.$  *sempre legatissimo*' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked '*sempre legato*' and includes 'ced.' and '\*' markings under the bass line. The score is in F minor, 3/4 time, and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura No. 15. Combinación de Tresillos de Corchea y de Negra

Figura No. 16. Transito Tonal

**Parte B:** el segundo periodo distribuido en (11 compases) retoma los primeros dos de la parte (A) y hace un tránsito tonal pasando por Mi bemol mayor con séptima para resolver en la relativa mayor La bemol (Ab, relativa mayor, tónica), consecuente de Re bemol mayor con sexta (Db6, subdominante), pasando a Mi bemol mayor (Eb, dominante) compas 14 y Mi bemol mayor con séptima (Eb7, dominante) resolviendo a La bemol mayor (Ab, tónica), y para finalizar este periodo se hace un préstamo tonal empleando un Si bemol disminuido (Bbdis) para luego llegar a un Mi bemol mayor (Eb, dominante) resolviendo a La bemol mayor repitiendo dos veces para reforzar el fin del periodo (compases 16 y 17) y culminando en Do mayor con séptima (que a su vez es dominante de Fa menor) haciendo una cadencia melódica para volver a repetir parte (A) y (B).

**Parte C:** esta parte está compuesta por un periodo de 12 compases distribuidos en ocho compases del nuevo tema. Habiendo repetido (A) y (B), en el compás 10 de (B) nuevamente hace un tránsito tonal que llega a Si bemol menor (Bbm, nueva tónica), antecedido por Mi bemol menor (Eb, subdominante) llegando a Fa mayor con séptima (F7, dominante) y resolviendo a Si bemol menor (Bbm, tónica), en esta parte se hace uso de las siguientes funciones armónicas ii dis (Cdis), V (F) y im (Bbm) repitiéndose en el siguiente compas (39 y 40), luego hace otro tránsito tonal empleando la escala de Re disminuida, pasando por Fa menor (Fm, primera inversión) que sirve como llegada a Re semi disminuido (Dm7b5, II grado de do mayor), pasando por Sol mayor con séptima (G7, V grado de do mayor) llegando a Do mayor con séptima (C7, I grado que a su vez se convierte en V grado) resolviendo en Fa menor (Fm, tónica I grado), consecuente de un acorde cadencial sustituido por el VI grado (Db/c) resolviendo en Do mayor con séptima (C7, dominante) lo que sirve de resolución de Fa menor. Para finalizar esta parte (C), emplea un acorde cadencial sustituido y en contraste con la dominante, hacen una cadencia napolitana como refuerzo para la conclusión final en Do mayor empleando una pequeña cadenza (figura 3) para re exponer nuevamente el primer tema (parte A) y llegando a la coda compuesta por ocho compases en tonalidad de Fa menor (Fm, tónica) y dominante en este caso sustituida por el segundo grado Sol disminuido (Gdis) pasando por un acorde cadencial y retardando la resolución del acorde cadencial a través de Re bemol (Db) Do menor 7 (Cm7, dominante menor), Si bemol menor (Bbm, subdominante) llegando a Do mayor con séptima (C7, dominante) resolviendo el acorde cadencial hacia Fa menor tonalidad axial (Fm, tónica).

The image displays a musical score for 'Funciones Armónicas Parte C', consisting of four systems of piano accompaniment. Each system features a grand staff with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions are interspersed throughout the score: 'poco a poco cresc.' in the first system, 'cresc.' in the second, 'f' in the third, and 'smorz.' in the fourth. Pedal markings ('Ped.') and asterisks (\*) are used to indicate specific performance techniques. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score concludes with a final cadence marked by a double bar line and a fermata.

Figura No. 17. Funciones Armónicas Parte C.

Figura No. 18. Exposición de Tema y Cadencia Final

- Asturias (Leyenda).** Es una composición musical escrita por el compositor español Isaac Albéniz (1860-1909). Fue escrita originalmente para piano en la tonalidad de sol menor natural (Gm, tónica), es la quinta de las ocho piezas para piano que forman la Suite Española Op. 47. con el subtítulo de Leyenda, a lo largo de la obra está presente la escala andaluza en el modo re frigio

Los rasgos del modo frigio resaltan con la presencia del giro modal frigio (mi $\flat$ -re) y, por ampliación, con el tetracordo frigio sol-fa-mi $\flat$ -re. Este diseño melódico armoniza la última nota con el acorde de Re mayor (D, dominante) que en la obra funciona como dominante y como tónica,

La estructura general de Asturias es ternaria (ABA con coda). La tercera sección es idéntica a la primera (*da capo* escrito) con una coda final que representa una síntesis de los materiales de B y A.

Parte (A): distribuida en los primeros 16 compases, esta parte es allegro, en tonalidad axial de Sol menor (Gm, tónica), es una parte masculina compuesta por elementos fuertes, tanto rítmicos como melódicos, en esta sección empieza un crescendo dinámico que llegara hasta el compás 40, (clímax de la sección) y se presenta un elemento importante en el cuerpo de la obra que es un ostinato en segunda y cuarta corchea en la mano derecha, haciendo que la melodía se mueva por debajo de este con la mano izquierda.

La melodía está construida sobre la escala menor natural, tiene notas cordales y las que no lo son, sirven de acercamiento diatónico para llegar a la nota cordal y eso hace que sea evidente la armonía tonal, sobre la tónica menor (Gm) y la dominante (D) haciendo que sea de carácter motivico.

El tema se presenta en el primer y segundo compas, hace una pequeña variación en tercero y cuarto para repetir nuevamente este motivo en el siguiente sistema haciendo una cadencia frigia al final de este para llegar a la dominante construida sobre los mismos elementos rítmicos y melódicos dentro de la escala menor natural.

Edited by C.B. Roepper

I. ALBENIZ

Allegro (♩ = 132)

Piano

*p*

*marcato il canto*

The image displays the first system of a musical score for piano. It consists of four measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The dynamic is 'piano' (p). The instruction 'marcato il canto' is written below the bass staff. The music features a rhythmic ostinato pattern in both hands, with the right hand playing eighth notes and the left hand playing a similar pattern in octaves.

Figura No. 19. Motivo Principal, Ostinato, Parte Masulina

Parte (A-b): distribuida en 16 compases repite lo mismo que la parte (A), emplea la octava en el ostinato para generar un color más brillante, se vuelve más tencionante y la rítmica se resalta más, hace uso del acorde de Re mayor (D, dominante) en la mano derecha y el bajo en la mano izquierda en octavas dentro del primer tiempo de los primeros compases, generando así más tención que se resuelve en la tónica.

Figura No. 20. Uso De la Octava en el Ostinato y Climax

En el compás 37 aparece el uso de la sustitución de la doble dominante por el tritono con bajo en la séptima (Eb7, sustituto de A mayor) resolviendo en la dominante (D) en el compás 41, generando una cadencia frigia entre estas dos funciones.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of two staves each. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score illustrates a modulation technique where a double dominant chord is replaced by a tritone chord. The notation includes various dynamics such as *mf* and *ff*, and includes slurs and accents. The bass line is particularly active, with many notes marked with accents.

Figura No. 21. Sustitución de la Doble Dominante por Tritono

A partir del compás 45 inicia un decrescendo dinámico que culmina en el compás 62 donde termina esta sección (A-b), quitando los elementos de color como son la octava y el uso del acorde en el primer tiempo, y a partir del compás 53 hasta el 58 nuevamente se hace uso de la cadencia frigia entre la dominante (D) y el VI grado (Eb) construido sobre el bajo re (nota pedal). Se hace una resolución retardada con notas de acercamiento cromático, escalístico y cordal, (mib, do#, re) y termina en un acorde de dominante en arpeggio (D).

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble clef staff with a dynamic marking of *mf* and a series of eighth notes. The second system consists of two bass clef staves with a dynamic marking of *p* and a series of eighth notes. The third system also consists of two bass clef staves with a dynamic marking of *p* and includes slurs and a fermata over the final notes.

Figura No. 22. Decrecendo Dinámico y Fin de la Parte A

Parte (B):

Esta sección es femenina cantábil, lento, no hay crecimiento dinámico, existen elementos de rubato, con textura homofónica, en tonalidad de Sol menor, aunque en este caso Re mayor es la tónica (D, tónica). El primer periodo que va desde el compás 63 a 78 y está construido sobre pregunta respuesta, dos compases de pregunta con melodía (compas 63 y 64), y dos compases de respuesta con acorde (compas 65 y 66).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Più lento (♩=80)' and 'a tempo'. It includes dynamics like 'pp', 'p', and 'rit.'. The second system continues the piece with similar markings.

Figura No. 23. Parte B, Sección Femenina, Rubato

Continúa con una introducción que va desde el compás 79 hasta el compás 86. En el compás 83 hace uso del giro frigio (sol, fa, mib, que concluye en el compás 87 con re), en este compás se presenta una elisión concluyendo el modo frigio dando inicio al tema.

The image shows a single system of musical notation for piano. It is marked 'a tempo' and 'rit.'. Dynamics include 'pp' and 'p subito'.

Figura No. 24. Introducción, Cadencia Frigia, Elisión

El tema inicia en el compás 87 (elisión) hasta el compás 111, con el acorde de (D, tónica) y (Eb, sustituto de A mayor por tritono), presenta una pregunta y respuesta desde el compás 87 hasta el compás 91. En el compás 92 a 94 presenta una melodía homofónica en dirección cromática

llegando nuevamente a pregunta y respuesta, pero esta vez haciendo un tránsito tonal pasando por Re mayor, La bemol mayor, sol mayor y resolviendo a Do menor (Cm, subdominante) culminando esta sección con una melodía de textura homofonica que da paso al motivo pregunta – respuesta presentado al inicio del tema.

The musical score consists of five systems of piano music. Each system contains a treble and bass clef staff. The first system starts with 'a tempo sostenuto' and 'meno p', followed by 'rit.' and 'a tempo' with 'f'. The second system begins with 'stretto' and 'rit.', then 'a tempo' with 'pp'. The third system has 'a tempo' and 'rit.', with 'mf' and 'p' dynamics. The fourth system features 'una corda' and 'tre corde' markings, with 'pp' and 'p' dynamics. The fifth system includes 'rit.', 'a tempo', 'rit.', 'a tempo', and 'rit.' markings, with 'piu p' and 'meno p' dynamics.

Figura No. 25. Textura Homofonica

En el compás 112 retoma el diseño de la parte (A) tres compases, concluyendo en la repetición de los ocho primeros compases de la parte (B).

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melody with notes and rests, marked with 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' (return to tempo). The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include 'più p' (pianissimo) and 'meno p' (pianissimo). The second system is a piano accompaniment with a treble and bass clef staff, marked 'a tempo' and 'pp' (pianissimo), featuring a dense texture of sixteenth notes. The third system shows a treble and bass clef staff with a melody and accompaniment, marked 'a tempo' and 'rit.', with dynamics 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

Figura 26. Motivo Pregunta y Respuesta, y Final De La Parte B

En el compás 123 se re-expone nuevamente toda la parte (A, da capo) llegando al compás 185 donde presenta una Coda final que contiene elementos tanto de (A y B) compases 185 a 192 elementos de parte (B) y compases 193 a 196 elementos de parte (A), finalizando en la tonalidad axial Sol menor (Gm, tónica).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble and bass clef staff, marked 'Lento' (slow) and 'p' (piano). It features a melody with long note values and a 'rall.' (rallentando) marking at the end. The second system is a piano accompaniment with a treble and bass clef staff, marked 'Tempo I' (return to tempo) and 'p' (piano), featuring a dense texture of sixteenth notes. It ends with a 'rit.' (ritardando) marking.

Figura 27. Coda y Resolución Retardada Hacia la Tónica

- **Vals Op. 64 No. 1 - Frederich Chopin.** Esta pieza compuesta en 1847 forma parte de un conjunto de tres Valses compuestos por Chopin hacia la década de 1840. Chopin compuso en total 20 Valses de los cuales ocho fueron publicados antes de su muerte y este conjunto de piezas Op. 64 hicieron parte de las últimas publicaciones musicales de este compositor durante su vida:

### **Valses Op. 64**

- **No.1:** Re bemol Mayor
- **No.2:** Do sostenido menor
- **No.3:** La bemol Mayor

La edición realizada en Paris (1848) fue dedicada a la Condesa *Delphine Potocka*, a quien Chopin conoció en 1830 en alguno de sus habituales “retratos de gente”, que consistían en improvisar una pieza musical que retratase características de la personalidad o vida de las personas.

Este vals fue denominado por su editor como “*Minute Waltz*”, no precisamente porque se deba ejecutar exactamente en un minuto, sino porque se quería hacer referencia a lo diminuto y sencillo de esta pieza. Otro sobrenombre que recibió la pieza después de su creación fue “*Le valse du petit chien*” o Vals del pequeño perrito, supuestamente en alusión a la mascota de Solange Sand, con quien rompería su relación más adelante. Este vals vendría a ser una imitación de la sensación incesante del perrito persiguiendo su cola.

Esta pieza se encuentra elaborada en una forma ternaria simple A – B – A, donde B se considera como una sección contrastante de carácter rítmicamente más lento que A. Al final de B y antes de regresar nuevamente a la sección A se presenta una breve transición de 4 compases (70 a 73)

y al final de la repetición de A se presenta una prolongación de la cadencia o sección conclusiva (compases 110-125) que reitera de manera literal el material melódico de la segunda estructura periódica de la sección A.

Compuesto en tonalidad axial Re bemol mayor (Db) con rítmica en 3/4 (molto vivace – leggiero). El motivo principal de esta pieza está constituido por cuatro notas presentadas de manera reiterativa desde la introducción. Está conformado por dos notas ornamentales (sib – sol) y dos notas cordales pertenecientes al V grado de Re bemol Mayor (Lab - Do), lo cual introduce la obra con una persistente sensación de dominante se resuelve con el posterior desarrollo melódico presentado a partir del Compás 5. Esta breve introducción suena muy similar a un trino largo por la sensación cíclica del diseño melódico.

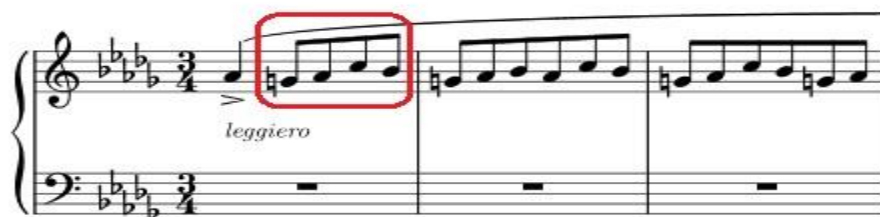


Figura 28. Motivo Principal

**Parte (A):** inicia a partir del compás (5 al 36) dividido en dos temas (tema 1a del compás 5 al 20 y tema 1b del compás 21 al 36)

**Tema 1a** La melodía comienza con una reiteración del motivo principal durante tres compases, después de lo cual inicia un notable ascenso a través de un pasaje escalístico sobre la tonalidad axial hacia la nota más aguda del arco melódico (sib). A partir de este Sib del compás 9 se

presenta un diseño melódico cíclico que desciende y retoma hacia esta nota durante los cuatro siguientes compases.

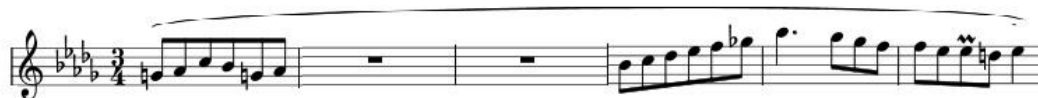


Figura 29. Pasaje Escalístico Cíclico

A partir del compás 13 se reitera casi que literalmente la presentación del tema 1, modificándose solo en el final (compas 20) para conectar con la siguiente parte de esta sección.

A nivel del ritmo, la inclusión de una negra con puntillo (compases 9 -12) que interrumpe el constante diseño de corcheas permite impulsar a la dominante además de enfatizar la llegada al punto más alto de la melodía.

No se presenta ninguna indicación dinámica escrita pero el ascenso melódico está claramente enfatizado por la presencia de reguladores, gracias a lo cual es posible deducir que la dinámica está directamente relacionada con la dirección melódica y el fraseo que pretendía el compositor para esta primera parte de la pieza.

El discurso armónico presenta una simetría bastante simple con cambios de acorde cada 4 compases:

Compases 5 – 8: **I**    Compases 9 – 12: **V7**    Compases 13 – 16: **I**    Compases 17 -20: **V7**

El bajo de los acordes del acompañamiento no se mantiene siempre sobre la fundamental: En el caso de la tónica, se alterna el bajo entre fundamental y primera inversión; y para el caso de la dominante, el bajo se mueve entre la nota fundamental y el quinto grado del acorde de V.

Literalmente se podría describir la progresión armónica (reiterada) de este primer tema de la siguiente manera:

**I – I<sub>6</sub> – I – I<sub>6</sub> – V<sub>7</sub> – V<sub>4/3</sub> – V<sub>7</sub> – V<sub>4/3</sub>**

### Tema 1b:

The image shows a musical score for 'Tema 1b'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The melody in the treble clef is written in eighth notes, with a trill (marked with a '3' and a red box) on the note G4 in the first and third measures. The bass line in the bass clef consists of chords and single notes, including a bass line that alternates between the fundamental and first inversion of the tonic chord (G2 and G3) and the fifth and seventh degrees of the dominant chord (D3 and F#3).

Figura 30. Tresillo de Coreche en la Melodía

El siguiente diseño temático de esta primera sección incluye una nueva figura de tresillo de corcheas dentro del movimiento perpetuo de las corcheas, con el objetivo de enfatizar el ascenso escalonado de la melodía que se efectúa en patrones de dos compases. Este patrón melódico de dos compases asciende de manera secuencial y continúa con un gran descenso por grados conjuntos a manera de escala que se extiende a dos octavas y retoma el inicio con un breve

ascenso que alterna saltos y grados conjuntos. A partir del compás 29 se repite lo anterior con el movimiento secuencial ascendente de cuatro compases, modificando notablemente el acompañamiento con un bajo en pedales de blanca con puntillo que detiene en cierta medida el movimiento rítmico anterior y además lo aligera teniendo en cuenta que ahora se encuentra escrito en un registro más agudo, preparando la llegada al punto culminante de esta primera sección que se encuentra en la nota más aguda (Fa) del final del compás 32. Posteriormente se presenta una escala descendente que se fragmenta en el compás 35 para definir el regreso hacia la tónica en el compás 36.

El discurso musical busca un ascenso hacia la culminación también a través de la armonía. Los patrones secuenciales del inicio (que por su naturaleza de secuencia implican movimiento direccional del discurso musical) se encuentran armonizados sobre dominantes secundarias de la siguiente manera (Compas 21-24): **V de VI – VI – V7 – I**. A continuación, en los cuatro siguientes compases (25 -28) se efectúa una cadencia autentica perfecta, cerrando esta estructura periódica de 8 compases: **II – V6/4 – V7 - I**. En la reiteración de este periodo el bajo presenta un movimiento melódico por grados conjuntos, lo cual incentiva el movimiento y el ascenso al clímax de la sección.

### **Parte B:**

Esta sección central distribuida en los compases (38 a 69), presenta un primer contraste que es relevante para el análisis y es el intercambio del movimiento incesante de corcheas de la parte (A) por el predominio de una combinación de blanca con negra en la melodía que provee a la melodía un carácter más cercano a la danza. El carácter de esta sección además es

contrastante con respecto a la anterior sección debido a la indicación de *sostenuto* que el compositor coloca a partir del compás 38.



Figura 31. Combinación Blanca con Negra y Anacrusa

La melodía ahora tiene un comienzo de tipo anacrúsico y se organiza en dos periodos paralelos con frases de ocho compases, más extensos que los de la sección anterior.

El acompañamiento persiste en la misma figuración y diseño que se presenta anteriormente en la parte (A).

En el compás 45 se encuentra una irregularidad rítmica que se destaca dentro de todo el movimiento melódico: la superposición rítmica 4 contra 3 entre la melodía y el acompañamiento:



Figura 32. Irregularidad Rítmica de Negra 4 Contra 3

La repetición del periodo a partir del compás 54 presenta una ligera variación melódica y ornamental agregándole a la blanca una pequeña apoyatura descendente, siempre ubicada sobre el quinto grado de la tonalidad axial.



Figura 33. Variación Melódica Con Apoyatura Sobre el V Grado

El final de la primera frase en la repetición del periodo (compases 60-61) presenta una variación melódica con respecto al periodo anterior, haciendo un descenso por grados conjuntos y cambiando la irregularidad rítmica por un ritmo regular, pero sin alterar la progresión armónica ni las notas cordales presentes en la melodía:



Figura 34. Variación Melódica Por Grados Conjuntos

La progresión armónica de esta sección inicia con una gran extensión de la tónica V7 - I - V7 - I en la primera frase (compases 37-45), con un ritmo armónico que cambia cada dos compases.

La segunda frase del primer periodo presenta una breve tonalización hacia el III a través de una dominante secundaria.

La primera frase del segundo periodo (compases 54-61) repite literalmente la progresión armónica de la primera frase del periodo anterior, pero a partir del compás 62, la segunda frase del periodo cambia, utilizando dominantes secundarias para llegar al VI mayor y luego agregando un V7 del V y un V(b5) del V para finalmente llegar a la dominante y dejar abierto el final de esta sección central para dar paso a la reiteración de la parte (A).

Posteriormente se presenta una breve transición de 4 compases (compas 70-73) con un trino sobre el quinto grado de la tonalidad axial que prepara la nueva entrada del Tema principal de la parte (A):



Figura 35. Transición Con Trino Sobre El V Grado

### Parte (A) y Coda:

La parte (A) vuelve a aparecer de manera literal, conservando el mismo diseño melódico y también la progresión armónica. El compositor hace una prolongación de la

cadencia a manera de Codetta, utilizando el segundo periodo de la parte (A) (compases 110-125). En esta última sección conclusiva se presenta el más grande ascenso melódico, debido al extenso salto que da la melodía hacia el Fa sobre agudo del compás 121, desde donde inicia el descenso final para cerrar la obra exactamente sobre la tónica (Reb).

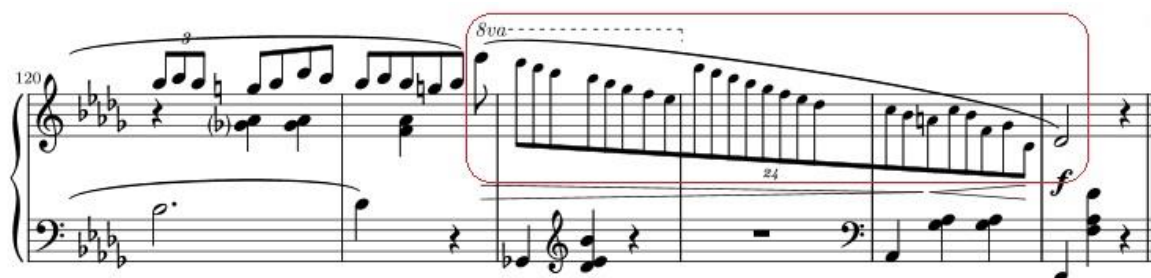


Figura 36. Coda Sección Conclusiva Con Descenso Final

**La Fantasía Impromptu op. póst. 66**, en Do sostenido menor, fue compuesta por Frédéric Chopin en 1835 dedicada a su amigo cercano Julián Montana. Es una composición para piano solista y una de las más conocidas de Chopin, se especula que Chopin no quería publicarla porque la obra se asemejaba mucho al tercer movimiento de la sonata para piano No 14 “Claro de Luna” de Beethoven y así evitar cierto tipo de críticas, Sin embargo fue publicada por Julián Montana seis años después de la muerte de Chopin como su opus 66, y por esta razón es una obra póstuma. De hecho, Chopin solicitó específicamente que ninguna de sus obras inéditas se publique después de su muerte.

Esta obra, es de alto nivel técnico y dificulta bastante a los intérpretes, porque tiene una poliritmia que, mientras la mano derecha toca semicorcheas, la izquierda toca tresillos

simultáneamente y manteniendo el (tempo), lo que da un 4 contra 3, que para algunos se hace difícil de lograr al principio del estudio (compas 5).

*Fantaisie-Improptu*  
Op. 66, posthume (1835)

Frédéric CHOPIN  
(1810-1849)

Allegro agitato  $\text{♩} = 84$

Figura 37. Polirritmia mano derecha y mano izquierda

Tanto la “Fantasía Improptu” de Chopin como la sonata “Claro de Luna” de Beethoven, están en tonalidad de Do sostenido menor. Ambos tienen una sección intermedia en Db mayor (la sección B en el improptu, y el segundo movimiento en la sonata). Ambos tienen (tempos) similares, la de Beethoven está marcada como "presto agitato", y la de Chopin está marcada como "allegro agitato". (Presto = muy rápido, allegro = rápido).

Entonces, ahora que hemos hablado de la inspiración musical de Chopin para su improvisación, comencemos a analizar sus características musicales.

Este improptu tiene forma ternaria o tripartita (ABA) más coda, y así permite que el compositor haga juegos con contrastes armónicos, rítmicos y melódicos. La primera parte (A),

tiene un carácter virtuoso ejecutada a gran velocidad en ritmo de 2/2 (compas partido), esta sección tiene una sensación muy tormentosa e inquieta, "agitada", como lo sugiere la marca de tempo al principio.

Lo que pasa con la polirritmia en esta sección es que, no es demasiado difícil tocar ambas manos por separado, pero es muy difícil tocarlas al mismo tiempo, ya que son ritmos diferentes con tintes desgarradores, dentro de un motivo principal en tonalidad axial de C#m el cual se expone en los compases 5 y 6 y el cual será desarrollado durante toda la parte (A) para luego llegar a una progresión cadencial (ii – V7 – i) compases 7 a 9.

Figura 38. Motivo Principal

A partir de este fragmento el motivo principal será re-expuesto tocado en arpeggios, retardos melódicos y acentos, que indican que deben ser interpretados más fuertes que las notas circundantes esenciales para evidenciar la melodía que se desarrollan dentro de la relativa (Mi mayor), tornándose en un tema con un carácter emotivo (feliz), (F#m – B7 – E) compases 14 a 16.

Figura 39. Melodía con acentos y retardos.

Después de este diseño melódico el cual desemboca en una progresión armónica (D#o – D#m – Cdis – D#o – D#m – B7 – G#7) afectada por un retardo melódico cromático descendente en la mano derecha, concluye en la tención dominante G#7 la cual resuelve al motivo principal C#m y también a la repetición de toda la primera parte expuesta hasta el momento. Compases 21 al 24.

Figura 40. Retardo melódico cromático descendente.

La parte (A) culmina en una gran escala cromática descendente y una melodía de octava en la mano izquierda que cada vez se vuelve más profunda dando la sensación de que las cosas se ven muy sombrías, como caer en el vacío, (compases 36 al 40) pero que sirve como puente el cual nos llevan a la sección B, que será mucho más soleada.

Figura 41. Melodía en octavas de la mano izquierda.

La segunda parte (parte B), compases 41 al 82, por el contrario, es más pausada con rica melodía y en tonalidad de Db mayor, aquí aparece el romanticismo del compositor, comienza con una marca de tempo (largo = lento) seguido de un tempo (Moderato Cantabile = moderado en estilo de canto) a ritmo 4/4.

La melodía de la mano derecha marca el motivo principal de esta sección, y que se ira repitiendo con algunas pequeñas variaciones (compas 43 al 50), es una melodía que realmente canta sobre una cadencia perfecta I – V – I que luego se apoya del VI lo cual produce una melodía que concluye en una semicadencia I – II7 – V – ii – V.

41 *Largo* *pesante*

45

49 *riten. . . . a tempo*

*Moderato cantabile* ♩ = 88 *sotto voce*

Figura 42. Motivo principal mano derecha parte B.

A partir del tercer pulso del compás 58, hasta los dos primeros pulsos del compás 63 aparece una variación melódica que expresa el sentimiento emotivo de la obra, puesto que el V grado (La Bemol) se convierte en nueva tónica I grado (elisión) haciendo uso del 4to grado menor (Dbm) y de su escala menor natural produciendo una tensión que se resuelve en el compás 63 a través de una modulación del 4to grado mayor (Gb). a (Db).

Esta secuencia dorada y de ensueño continúa y se repite durante un par de minutos antes de volver a la sección A tormentosa. No hay una acumulación dramática de la transición, más bien, el encantador sonido principal se disipa como si nunca hubiera estado allí, como si fuera el sueño, para volver a una realidad oscura a través del 5to grado (La bemol) compas 82.



Figura 43. Conclusión de parte B y resolución hacia parte A.

Y eso nos lleva a la sección final (parte A). Esto está marcado como (Presto), por lo que es más rápido y más agitado que la sección original (A) (aunque en algunas versiones está marcado como "allegro" como el principio). Cada vez que se repite una parte, es necesario darle un toque especial para que sea diferente.

**LA CODA** por otra parte explota con un fortísimo donde se funde lentamente los arpeggios de semicorchea de la mano derecha con los arpeggios de corchea de la mano izquierda en tonalidad axial de C#m y se evidencia como el momento climático principal de la obra (compas 83 al 100), las funciones armónicas se presentan como una cadencia perfecta  $i - V7 - i$ , sobre la nota pedal (Do #). En el (compas 93 al 99) la mano izquierda re-expone el motivo de la melodía principal de la (parte B) aunque con una profundidad sonora que produce una verdadera paz. Los últimos tres compases concluyen con una cadencia perfecta ( $V - i$ ), que finalizan con una tercera de Picardía (una sustitución de la tercera menor que termina en una tónica mayor C#).



Figura 44. Coda, melodía mano izquierda y tercera de picardía

## 8. CONCLUSIONES

- Con la realización de este proyecto se logra conocer y profundizar en aspectos importantes en cuanto a composición y arreglos de una orquesta de salsa en donde sobresale el piano y se logra un ensamble acorde con la puesta en escena que se pretende realizar.
- El proyecto requiere de un alto nivel interpretativo debido a que la complejidad de las obras no es alterada en ningún momento puesto que conserva la dificultad técnica inmersa en este tipo de obras, logrando que no solo sirva de estudio pianístico, sino que es a su vez de gran exigencia para los diferentes instrumentos que participan.
- Los arreglos presentados y adaptados en este proyecto demuestran la destreza con la que se fusionan ritmos inusuales o simplemente se toma ese carácter general de la música académica para crear obras importantes y fascinantes que por estar influenciadas por la música popular las hacen más aceptables.
- Este proyecto servirá como referente para las nuevas generaciones de músicos que buscan su propia identidad y requieren de más herramientas para enfrentar un mundo cada vez más competitivo.

## 9. RECOMENDACIONES

- Difundir los diferentes arreglos y adaptaciones mediante presentaciones en público que permita a futuro la realización de más creaciones de música académica donde el eje principal sea la música clásica o académica.
- Se recomienda investigar a fondo cada uno de los aspectos necesarios para realizar una composición y adaptación ya que es de esta forma donde se tendrán bases suficientes que favorecen la práctica musical.
- Es de vital importancia empaparse de información relacionada con los dos géneros fusionados en este proyecto como lo son la salsa y la música académica para así lograr una mejor comprensión y ejecución de los mismos.

## 10. BIBLIOGRAFIA

Huizenga, Thomas. "Strange Arrangements: Beethoven With A Salsa Beat", NPR.org, 27

Octubre 2010

El Pais.com.co. Diciembre 13, 2013. Autor: Luis Guillermo Restrepo Satizábal.

AUTORES, varios. Diccionario Harvard de la Musica, Alianza editorial. P. 84.

Piron, Constantin (1949). L'Art du Piano. París, Francia: Fayard. p. 318.

ARTEAGA, José. La salsa, un estado de ánimo. Acento Editorial. 2000. Barcelona, página 26

QUINTERO RIVERA, Ángel G. Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical. Siglo XXI.

Salsa Sabor y Control – Sociología de la música tropical - Siglo XXI Editores, México 1999.

Premio de Musicología Casa de las Américas - La Habana 1998.

Enciclopedia Bibliografía en línea, Biografías y Vidas, 2004-2015, pag. 105.

# ANEXOS

## ANEXO 1.

Prelude in C major  
BWV 846

Allegro (♩ = 112) J. S. Bach

The musical score for the Prelude in C major, BWV 846, is presented in six systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The piece is in C major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score includes various dynamics: 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'pp' (pianissimo), and 'dimin.' (diminuendo). The piece features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.



## ANEXO 2

## Etüde f-moll

Frédéric Chopin (1810 - 1849)

Opus 25 Nr. 2

14. **Presto** (♩ = 112)

*p molto legato*

The musical score is presented in a single system with two staves. The first measure is marked '14.' and 'p molto legato'. The tempo is 'Presto' with a metronome marking of 112 quarter notes per minute. The key signature is F minor (two flats). The score contains 14 measures of music, featuring intricate rhythmic patterns and articulations.

2

System 1 (measures 17-19): Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 17: Treble has eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 18: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 19: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Dynamics: *crac.* above measure 18, *dim.* above measure 19.

System 2 (measures 20-22): Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 20: Treble has eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 21: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 22: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes.

System 3 (measures 23-25): Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 23: Treble has eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 24: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 25: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes.

System 4 (measures 26-28): Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 26: Treble has eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 27: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 28: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes.

System 5 (measures 29-31): Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 29: Treble has eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 30: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 31: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes.

System 6 (measures 32-34): Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Measure 32: Treble has eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 33: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Measure 34: Treble continues eighth-note runs; bass has quarter notes. Dynamics: *p* below measure 34.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical markings such as dynamics (*poco*, *cresc.*, *p*, *sforz.*, *piano*), articulation (accents), and fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

System 1 (Measures 26-28): *poco*, *poco*, *cresc.*

System 2 (Measures 29-31): *cresc.*, *acc.*, *acc.*, *do*

System 3 (Measures 32-34): *p*, *sforz.*

System 4 (Measures 35-37): *p*, *sforz.*

System 5 (Measures 38-40): *piano*

System 6 (Measures 41-43): *piano*

4

84

85

86

87

88

89

90

91

92

*poco rit.*

*a tempo*

*poco rff*

*dim.*

*pp*

## ANEXO 3.

## SUITE ESPAGNOLE

27

## Nº V. ASTURIAS. (LEYENDA)

F. ALBENIZ.

Edition revizada y digitalizada por JUAN SALVAT.

ALLEGRO MA NON TROPPO

*PIANO*

*pp*

Incremento di otavo

*pp*

*pp*

*pp*

UNION MUSICAL ESPAÑOLA.  
Barcelona, Madrid, Bilbao, Santander.

Copyright 1918  
4210

Tous droits d'auteurs et de reproduction  
réservés pour tous pays.

*pp*

24

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The word *cruc.* is written below the bass staff at the beginning and end of the system.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *ff* and *trappo* in the bass staff. There are also some markings that appear to be *2a* with a star symbol.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings *ff* and *trappo* in the bass staff. The word *trappo* is also written at the end of the system.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *ff* and *trappo* in the bass staff.

Fifth system of musical notation. It includes dynamic markings *ff* and *trappo* in the bass staff. The number 0310 is written at the bottom center of the page.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *fff* and a fermata over the first measure. The bass clef part has a dynamic marking of *ff*. Both parts have a tempo marking of *♩ = 120*.

Second system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking of *ff*. The bass clef part has a dynamic marking of *dim. sempre* and a tempo marking of *♩ = 120*.

Third system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking of *dim.* and a tempo marking of *pp*. The bass clef part has a dynamic marking of *pp*.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking of *pp*. The bass clef part has a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *♩ = 120*.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking of *pp*. The bass clef part has a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *♩ = 120*.

30

musica de longamente ma dolce *mf* *poco cresc.* *mf*

*f dim.* *mf* *f*

*dim. a ritard. molto*

*rit. molto*

arco

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano accompaniment. The first system is in bass clef and features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The second system is in treble clef and includes the instruction "musica de longamente ma dolce" followed by *mf* and "poco cresc." leading to another *mf* marking. The third system is in bass clef and shows a dynamic shift from *f dim.* to *mf* and back to *f*. The fourth system is in treble clef and is marked "dim. a ritard. molto". The fifth system is in bass clef and marked "rit. molto". The page concludes with the word "arco" centered below the staff.

muscato marcato *dim. e rall.*

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a series of chords, followed by a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff features a rhythmic accompaniment with slurs and a fermata. The tempo marking *dim. e rall.* is placed above the final measure.

*molto marcato* *a tempo*

This system contains the next two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata. The tempo marking *a tempo* is placed above the second measure.

*rit.*

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata. The tempo marking *rit.* is placed above the final measure.

*spicc.* *rit.*

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata. The tempo marking *rit.* is placed above the final measure.

*cresc.* *dim.* *marcato*

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata. The tempo marking *marcato* is placed above the final measure.

*a tempo* *rall.*

*pp* *molto rall. morendo*

TEMPO I. *pp* *morendo il canto*

*f*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking of *cresc.* is located at the bottom left of the system.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings of *mf* at the beginning and *cresc.* at the end of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a change in the bass line with a *mf* dynamic marking and the instruction *scappia*. The system concludes with a *rit.* marking.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It includes a *rit.* marking at the beginning and a *raggiere cresc.* marking at the end. The page number 6310 is centered below the system.

24

*fff*

*fff*

*fff*

*ff*

*mf*

*dim.*

*pp*

*dim. sempre*

8

8

8

8

1310

pp

*molto ritard.*  
*lento*

*rall.*

## QUASI ANDANTE

ppp

## ANEXO 4.

0.04 (12 Aug 2004)

1

A Madama la Comtesse DELPHINE POTOCKA

### Valse

'Minute Waltz'

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

Op. 64, No. 1

Molto Vivace

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The first system begins with the tempo marking 'Molto Vivace' and the dynamic marking 'leggero'. The melody in the right hand is characterized by a light, flowing eighth-note pattern. The bass line provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

0.04 (12 Aug 2004)

3

System 1: Treble clef, bass clef. Treble staff: quarter notes with stems up, tied across measures. Bass staff: quarter notes with stems down, tied across measures. Rhythmic notation: ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \*

System 2: Treble clef, bass clef. Treble staff: quarter notes with stems up, tied across measures. Bass staff: quarter notes with stems down, tied across measures. Rhythmic notation: ♩a \* ♩a \* ♩a \*

System 3: Treble clef, bass clef. Treble staff: eighth notes with stems up, tied across measures. Bass staff: quarter notes with stems down, tied across measures. Rhythmic notation: ♩a \*

System 4: Treble clef, bass clef. Treble staff: eighth notes with stems up, tied across measures. Bass staff: quarter notes with stems down, tied across measures. Rhythmic notation: ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \*

System 5: Treble clef, bass clef. Treble staff: eighth notes with stems up, tied across measures. Bass staff: quarter notes with stems down, tied across measures. Rhythmic notation: \* ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \* ♩a \*

0 04 (12 Aug 2004)

4



System 1: Musical score for piano, measures 1-6. The right hand features a complex melodic line with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A series of rhythmic markings (♩♩) with asterisks is positioned below the bass staff.



System 2: Musical score for piano, measures 7-12. The right hand continues with a melodic line, including a triplet in measure 12. The left hand accompaniment includes rests and chords. Rhythmic markings (♩♩) with asterisks are present below the bass staff.



System 3: Musical score for piano, measures 13-18. The right hand features a melodic line with a triplet in measure 14. The left hand accompaniment includes rests and chords. Rhythmic markings (♩♩) with asterisks are present below the bass staff.



System 4: Musical score for piano, measures 19-24. The right hand continues with a melodic line, including a triplet in measure 20. The left hand accompaniment includes rests and chords. A dynamic marking of *pp* is present in measure 20. Rhythmic markings (♩♩) with asterisks are present below the bass staff.



System 5: Musical score for piano, measures 25-30. The right hand features a melodic line with a triplet in measure 26. The left hand accompaniment includes rests and chords. Rhythmic markings (♩♩) with asterisks are present below the bass staff.

0.01 (12 Aug 2004) 5

129 *p*

*Sust*

21

21

21

*f*

ARREGLOS  
DEL  
PROYECTO

## **PRELUDE No. 1. - Johan Sebastián Bach**

El Preludio y fuga en Do mayor, es una composición para teclado perteneciente al libro “El clave bien temperado”, el motivo ritmo-melódico característico de esta pieza es el arpeggio ascendente con la repetición de las tres últimas notas tocadas con corcheas en la mano derecha y blancas combinadas con negras en la mano izquierda que se prolongan a modo de notas pedales con la intención de proporcionar mayor peso al bajo del arpeggio y siendo este el motivo principal el cual estará omnipresente durante toda la obra.

Para incorporar el ritmo de salsa se elabora una introducción haciendo una cadencia cromática en Do menor (compases 1 al 7) y terminando el motivo con una cadencia autentica la cual resuelve a Do mayor a través de una tercera de picardía (Fm, G7#9, C). durante el discurso de la obra las trompetas apoyan el diseño melódico de la mano derecha del piano mientras que los trombones armonizan las secciones fundamentados en la armonía original de la pieza, aunque este preludio está escrito en compas 4/4 solo para efectos de la salsa que se toca en compas 2/2 (compas partido) debido a que tiene una forma binaria por el orden jerárquico indicado por el patrón de clave 2x3, fue necesario duplicar los valores de las figuras y también subir la velocidad para lograr que la marcha de la salsa tenga un desarrollo natural. También hubo la necesidad de elaborar un intermedio (Mambo) (compas 73 al 89) tomando elementos del arpeggio principal con el propósito de prolongar la duración de la pieza y así poder re-exponerla con ataques rítmicos y armónicos muy comunes en el género de la salsa. La coda (compas 154 al 159) tiene un motivo grandioso puesto que las trompetas y los trombones anuncian el fin de la interpretación y lo que permite que se sustente nuevamente la introducción con el fin de terminar con el motivo inicial.



2 PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 2

2

♯ Tor. 1 *mp*

♯ Tor. 2 *mp*

♯ Tor. 3 *mp*

Ten. 1 *mp*

Ten. 2 *mp*

PNO. *mp*

E. G. *mp*  
MARCHA 2x3  
TEMA

D. BUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

3



4 PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 4

Tr. 1  
Tr. 2  
Tr. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
PNO.  
E.B.  
D. EUIA  
PERC. 1  
PERC. 2  
PERC. 3  
PERC. 4

Am D7 G7 Edim

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 5

5

Score for Prelude N.1, page 5. The score includes parts for Eb Trombones 1-3, Tenors 1-2, Piano, Euphonium, and Percussion 1-4. The music is in D major and 4/4 time. It features a crescendo from piano (*p*) to poco a poco. The Euphonium part includes chord changes from Dm to Ddim, then C, and finally F. The percussion parts are marked with a double slash (//) indicating a specific rhythmic pattern.

6

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 6

Score for Prelude N.1, page 6, featuring the following parts:

- 3x Eb Trp. 1, 2, 3:** Trumpet parts with dynamics *mp* and *mf*. Part 1 includes a circled first ending.
- 2x Ten. 1, 2:** Tenor parts with dynamics *mp* and *mf*.
- PNO.:** Piano part with a steady eighth-note accompaniment and dynamics *mp* and *mf*.
- E.B.:** Euphonium part with chords *Dm*, *G7*, *C*, and *C7*, and dynamics *mp* and *mf*.
- D. EUBA:** Double Euphonium part.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four Percussion parts, each with rests indicated by a double slash symbol.





PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 9

9

65

10

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 10

MAMBO

Tpr. 1  
 Tpr. 2  
 Tpr. 3  
 Ten. 1  
 Ten. 2  
 PNO.  
 E.B.  
 D.BUIA  
 PERC. 1  
 PERC. 2  
 PERC. 3  
 PERC. 4

C G/B Am G F Dm G7sus4 G7

BRILLO 2x3

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 11

11

④ BONES

BRASS

1

Tr. 1

Tr. 2

Tr. 3

Ten. 1

Ten. 2

PNO.

E.B.

D.BUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

PLAY 2x3

2

C G7 Am G7 C G7 Am G7

12

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 12

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, it is labeled 'PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 12' and '12'. The score includes the following parts:

- Brass:** Three Trumpets (1, 2, 3) and two Tenors (1, 2). The brass parts feature melodic lines with dynamics of *mf* and *mp*.
- Piano (PNO.):** Features a complex rhythmic accompaniment with chords and arpeggios, marked with *mf* and *mp*.
- Electric Bass (E.B.):** Provides harmonic support with chords G7, C, Dm, G7, and C, marked with *mf* and *mp*.
- Drum Set (D.BUM):** Includes a bell, camp & tom, and a marcha 2x3 pattern.
- Percussion (PERC. 1-4):** Four individual percussion parts with various rhythmic patterns.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The percussion parts are marked with 'X' for hits and 'o' for cymbal effects. The electric bass part includes chord symbols: G7, C, Dm, G7, and C.

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 13

13

Score for Prelude N.1, page 13. The score includes parts for Eb Trombones 1, 2, and 3; Tenors 1 and 2; Piano; Euphonium; and four Percussion parts. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics range from *mf* to *mp*. The score is divided into four measures, each with a specific chord: Am, D7, G, and C.

Chord progression: Am, D7, G, C.

Instrument parts: Eb Tr. 1, Eb Tr. 2, Eb Tr. 3, Ten. 1, Ten. 2, PNO., E.B., D. EUIA, PERC. 1, PERC. 2, PERC. 3, PERC. 4.

14

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 14

Score for Prelude N.1, page 14, featuring Eb Trombones 1, 2, and 3; Tenors 1 and 2; Piano; Euphonium; and four Percussion parts. The score includes dynamic markings (p, cresc. poco a poco, mp, mf) and harmonic markings (Am, D7, G, Ed|mp).





PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 17

Score for Prelude N.1, page 17. The score includes parts for Eb Trombones 1, 2, and 3; Tenors 1 and 2; Piano; Euphonium; and four Percussion parts. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The euphonium part includes chords: F, F#dim, Cm/G, and Ddim/Ab. The percussion parts are marked with a double slash and a vertical line, indicating they are not to be played.

Score for Prelude N.1, page 18. The score includes parts for Eb Trombones 1, 2, and 3; Tenors 1 and 2; Piano; Euphonium; and four Percussion parts. The music is in G major and 4/4 time. It features a 'cresc.' section followed by a 'mf' section. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The euphonium part has a bass line with chords G, C/G, G7sus4, and G7. Percussion parts 1-4 have rhythmic patterns marked with 'q' and 'ff'.

PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 19

19

Score for Prelude N.1, page 19. The score includes parts for Eb Trombones 1, 2, and 3; Tenors 1 and 2; Piano; Euphonium; and four Percussion parts. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Eb Trombones and Tenors play a melodic line with slurs and accents, starting with a half rest. The Piano plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Euphonium part includes dynamic markings like 'f' and 'Cdim/G', and a fingering '67 454'. The Percussion parts are marked with 'r' and '//' symbols.



PRELUDE N.1 - SCORE - PAG. 21

21

30

## **ESTUDIO Op. 25 No. 2. - Frederic Chopin**

Es una obra virtuosa que necesita desarrollo técnico ya que se basa en la polirítmia. Está escrita en compas partido utilizando tresillos de negra en el bajo de la mano izquierda y corcheas en la melodía de la mano derecha en tonalidad de Fa menor.

Para incorporar el ritmo de salsa se elabora una introducción haciendo una cadencia napolitana (Fm, Gb) en clave 2x3 en la tonalidad axial (compas 1 al 19). La referencia principal fueron los tresillos de negra de la mano izquierda que sirven como (Tumbao) para el Bajo eléctrico, y teniendo en cuenta el patrón rítmico de la conga se optó por ajustar la melodía de la mano derecha con este patrón resultando en corcheas y ya no en tresillos (como el motivo original), teniendo la necesidad de duplicar algunas notas de paso para no afectar la continuidad de la melodía y también teniendo en cuenta la velocidad ya que la obra original se toca sobre un tempo un “presto” y la salsa sobre un tempo moderato.

Los Brass (trompetas y trombones) fueron concebidos como un acompañamiento rítmico, melódico y armónico basados en las progresiones de la obra, aunque con el propósito de mostrar las capacidades compositivas y creativas a la hora de hacer este tipo de arreglos para este formato en particular. De la misma forma se elaboró un intermedio (Mambo) (compases 90 al 100) en clave 3x2 tomando elementos del motivo principal de la obra desarrollado por las trompetas y armonizado por los trombones con la intención de hacer un “da capo” donde los instrumentos de viento toman protagonismo duplicando la melodía principal del piano junto con su base armónica a fin de sustentar un clímax que se desarrolla hasta el final de la obra con tintes grandiosos.

## ESTUDIO OP 25 N.2

SCORE

FRÉDÉRIC CHOPIN  
ARR. ANDERSON GOYES

$\text{♩} = 100$

The score is arranged for the following instruments:

- TROMPETA 1
- TROMPETA 2
- TROMPETA 3
- TROMBON 1
- TROMBON 2
- PIANO
- BASS
- DRUMS GUIA
- PERCUSSION 1
- PERCUSSION 2
- PERCUSSION 3
- PERCUSSION 4

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) for the brass and piano parts.

Drum and Percussion parts include:

- DRUMS GUIA: *mp* SOLO CLAVE 2x3
- PERCUSSION 3: MASACOTE & CLAVE



ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

3

The musical score for page 3 of ESTUDIO Op 25 N.2 includes the following parts and details:

- B♭ Trp. 1, 2, 3:** Three staves for B♭ Trumpets. The first staff has a circled '3' above the final measure.
- Ten. 1, 2:** Two staves for Tenors.
- PNO.:** Piano part with treble and bass clefs. Chord symbols *Fm* and *G♭* are placed above the staff.
- E.B.:** Euphonium part with chord symbols *Fm* and *G♭* above the staff.
- D. GUIA:** Drum Guide staff with a *PLAY 2x3* instruction.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four percussion staves. Percussion 1 and 2 have a '2' above the first measure. Percussion 3 and 4 have a '3' above the first measure.



ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

5

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

B♭ Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

PNO.

E.B.

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

Chord markings: *Gdim*, *C7*, *Fm*, *Bbm*

6 ESTUDIO Op. 25 N.2 - SCORE

B♭ Trp. 1 *cresc. poco*  
 B♭ Trp. 2 *cresc. poco*  
 B♭ Trp. 3 *cresc. poco*  
 Ten. 1 *cresc. poco*  
 Ten. 2 *cresc. poco*  
 PNO. *cresc. poco*  
 E♭. *cresc. poco*  
 Fm C7 Fm  
 D. GUIA  
 PERC. 1 *g*  
 PERC. 2 *g*  
 PERC. 3 *g*  
 PERC. 4 *g*



8 ESTUDIO OP 25 N.2 - SCORE

B♭ TRP. 1  
B♭ TRP. 2  
B♭ TRP. 3  
TEN. 1  
TEN. 2  
PNO.  
E♭.  
D. GUIA  
PERC. 1  
PERC. 2  
PERC. 3  
PERC. 4



10

ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

B♭ TRP. 1

B♭ TRP. 2

B♭ TRP. 3

TEN. 1

TEN. 2

PNO.

E.B.

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

Chords:  $D^{\flat}m/A^{\flat}$ ,  $A^{\flat}$ ,  $C^9$ ,  $A^{\flat}$

Performance markings: CORTE, APOYOS



12

ESTUDIO OP 25 N.2 - SCORE

B♭ TRP. 1 *mf*

B♭ TRP. 2 *mf*

B♭ TRP. 3 *mf*

TEN. 1 *mf* *dolce*

TEN. 2 *mf*

PNO. *mf*

E.B. *mf* F7 B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

ESTUDIO OP 25 N.2 - SCORE

13

⑩

*dulce*

*dulce*

PNO.

E.B. Fm/A<sup>b</sup> Ddim G7 C7 Fm D<sup>b</sup>

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

78

14

ESTUDIO OP 25 N.2 - SCORE

B $\flat$  TRP. 1 *mf* *cresc.* *f*

B $\flat$  TRP. 2 *mf* *cresc.* *f*

B $\flat$  TRP. 3 *mf* *cresc.* *f*

TEN. 1 *mf* *cresc.* *f*

TEN. 2 *mf* *cresc.* *f*

PNO. *mf* *cresc.* *f*

E.B. *mf* *cresc.* *f*  
C7 Fm D $\flat$  C7  
CONGA 3x2 & MARCHA

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

ESTUDIO OP 25 N.2 - SCORE

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes the following parts:

- B♭ TRP. 1, 2, 3:** Three staves for B-flat Trumpets, each with a treble clef and a key signature of two flats.
- TEN. 1, 2:** Two staves for Tenors, each with a bass clef and a key signature of two flats.
- PNO.:** Piano part with grand staff notation (treble and bass clefs).
- E.B.:** Euphonium part with a bass clef and a key signature of two flats. Chord symbols  $D^b/F$ ,  $C7$ ,  $D^b/F$ , and  $C9$  are written above the staff.
- D. GUIA:** Drum Guide part with a single staff.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four percussion staves with various rhythmic notations, including x's for cymbals and vertical lines for other percussion.

The score is in 3/2 time. A section labeled "MARCHA 3x2" begins in the fourth measure. The page number "15" is located at the bottom left corner.

16

ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

MAMBO

B♭ TRP. 1 *mf*

B♭ TRP. 2 *mf*

B♭ TRP. 3 *mf*

TEN. 1 *mf*

TEN. 2 *mf*

PNO. *m*

E.B. *mf* C7 Fm C7 Fm

D. GUIA BRILLO 3x2 PLAY 3x2

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

PUENTE

B♭ Trp. 1 *f* *mf*

B♭ Trp. 2 *f* *mf*

B♭ Trp. 3 *f* *mf*

Ten. 1 *f* *mf*

Ten. 2 *f* *mf*

PNO. *mf*

E.B. *f* *mf*

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

PLAY 3 x 2

PLAY 3 x 2

18 ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

The score is for a 6-measure phrase in B-flat major. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Trp. 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line with slurs and accents.
- B♭ Trp. 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line with slurs and accents.
- B♭ Trp. 3:** Starts with a rest, then plays a melodic line with slurs and accents.
- Ten. 1:** Plays a bass line with slurs and accents.
- Ten. 2:** Plays a bass line with slurs and accents.
- PNO.:** Plays a piano accompaniment with slurs and accents.
- E.B.:** Shows chord changes: *Gdim*, *C7*, *Fm*, and *B♭m*.
- D. GUIA:** Shows rests for all four staves.
- PERC. 1-4:** Shows rhythmic patterns with slurs and accents.

185



20 ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

B♭ TRP. 1 *mf*  
 B♭ TRP. 2 *mf*  
 B♭ TRP. 3 *mf*  
 TEN. 1 *mf*  
 TEN. 2 *mf*  
 PNO. *mf*  
 E.B. *mf*  
 D. GUIA  
 PERC. 1  
 PERC. 2  
 PERC. 3  
 PERC. 4

Chords: C<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup>, Gdim, C<sup>7</sup>

117

ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

21

The musical score for page 21 of ESTUDIO Op 25 N.2 includes the following parts and markings:

- Brass:** B♭ Trp. 1, B♭ Trp. 2, B♭ Trp. 3. Dynamics: *f*, *mp*, *mf*.
- Woodwinds:** Ten. 1, Ten. 2. Dynamics: *f*, *mp*, *mf*.
- Piano:** PNO. Dynamics: *f*, *mp*, *mf*.
- Electric Bass:** E.B. Chord changes: *Fm*, *B♭m*, *Fm*, *D♭*. Dynamics: *f*, *mp*, *mf*.
- Other:** D. GUIA (empty staff), PERC. 1-4 (empty staves with percussion symbols).

22 ESTUDIO Op 25 N.2 - SCORE

139

**VALS OP. 64 No. 1 - Frederic Chopin.**

La obra original está compuesta en tonalidad de Re bemol mayor en compás de  $\frac{3}{4}$  sobre un tempo “prestísimo” sin embargo; a nivel práctico de la salsa el arreglo se escribe en compás partido en clave 2x3 en tempo “moderato” lo que obliga a completar el compás prolongando algunas notas o repitiendo otras.

La melodía principal siempre será expuesta por el piano, aunque en la segunda parte (compases 41 al 56); es la trompeta la protagonista encargada de cantar la melodía seguida por el piano con tintes románticos y dulces igual que las dinámicas de la obra original. Como preámbulo a la obra se toman elementos de la segunda parte para elaborar una composición que servirá de introducción para dar inicio a la obra. Por otra parte, el intermedio (Mambo compás 75 al 95) modula a Si bemol menor presentando una propuesta “Creativa” con tintes afrocaribeños correspondientes a la salsa en clave 2x3. Durante el desarrollo de la obra los instrumentos de viento participan como acompañantes armónicos haciendo uso de patrones rítmicos alusivos a la salsa y se finaliza con un retardando de toda la orquesta.

## VALS OP 64 N.1

THE "MINUTE" WALTZ

SCORE

FRÉDÉRIC CHOPIN  
ARR. ANDERSON GOYES

$\text{♩} = 100$

TROMPETA 1

TROMPETA 2

TROMPETA 3

TROMBON 1

TROMBON 2

PIANO

BASS

DRUMS QUIA

PERCUSSION 1

PERCUSSION 2

PERCUSSION 3

PERCUSSION 4

MARCHA 3x2

PLAY 2x3

Fm G<sup>b</sup> A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> F7 B<sup>b</sup>m

Fm G<sup>b</sup> A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> F7 B<sup>b</sup>m

VALS Op 64 N.1 - SCORE

The score is for a waltz in 3/4 time, key of B-flat major. It features the following parts:

- Brass:** Three B-flat Trumpets (1, 2, 3) and two Tenors (1, 2).
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Cb.).
- Piano (PNO.):** Right and left hand parts with chordal accompaniment.
- Electric Bass (E.B.):** Chordal accompaniment with notes A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>, Fm, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>.
- Drum Kit (PERC.):** Four parts (PERC. 1-4) with a 'MARCHA 2x3' section.
- Other:** D. GUIA (Director's Guide) and a conductor's part.

The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The percussion parts feature a 'MARCHA 2x3' section with a 2x3 time signature.

VALS Op 64 N.1 - SCORE

3

B♭ Trp. 1 *mp*

B♭ Trp. 2 *mp*

B♭ Trp. 3 *mp*

Ten. 1 *mp*

Ten. 2 *mp*

PNO. *mp*

E♭. *mp*

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

MARCHA 2x3

VALS OP 64 N.1 - SCORE

**B $\flat$  TR. 1** *mf*

**B $\flat$  TR. 2** *mf*

**B $\flat$  TR. 3** *mf*

**TEN. 1** *mf*

**TEN. 2** *mf*

**PNO.** *mf*

**E.B.** *mf*

**D. GUIA** *PLAY 2x3*

**PERC. 1**

**PERC. 2**

**PERC. 3**

**PERC. 4**

**E $\flat$ m** **A $\flat$**  **E $\flat$ m** **A $\flat$**  **E $\flat$ m** **A $\flat$**

1. 2.

17



6 VALS OP 64 N.1 - SCORE

The score is for the piece "Vals Op 64 N.1" and is page 157 of a 160-page score. It features the following parts and markings:

- Trumpets:** B♭ Trp. 1, 2, and 3. Dynamics: *mp*, *cresc.*, *mf*. A circled 4 is above the first staff.
- Tenors:** Ten. 1 and Ten. 2. Dynamics: *mp*, *cresc.*, *mf*.
- Piano (PNO.):** Dynamics: *mp*, *cresc.*, *mf*.
- Euphonium (E.B.):** Dynamics: *mp*, *cresc.*, *mf*. Chord symbols: F7/A, B♭m, A♭, D♭, E♭m/G♭.
- Percussion (PERC.):** Four parts. Part 1: "PLAY 2x3" and "MARCHA 2x3". Part 2: "X" marks. Part 3: "X" marks. Part 4: "X" marks.

The key signature changes from B♭ major to B♭ major (no change in this snippet, but the chord symbols indicate a shift to B♭ major). The score includes various dynamics and performance instructions.

VALS OP 64 N.1 - SCORE

7

The musical score for page 7 of 'VALS OP 64 N.1' includes the following parts and details:

- B♭ TRP. 1:** Melodic line with a circled '5' above the final measure.
- B♭ TRP. 2:** Melodic line.
- B♭ TRP. 3:** Melodic line.
- TEN. 1:** Melodic line.
- TEN. 2:** Melodic line.
- PNO.:** Piano accompaniment with treble and bass staves.
- E.B.:** E♭ Bass line with chord markings:  $A^{\flat}7$ ,  $B^{\flat}$ ,  $A^{\flat}7$ ,  $D^{\flat}$ ,  $A^{\flat}7$ .
- D. BUIA:** Double Bass line with the word 'MASACOTE' written above it.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four percussion staves with various rhythmic notations, including '2' above the first two staves.

The score is marked with a page number '7' at the bottom left.



VALS OP 64 N.1 - SCORE

9

The musical score for page 9 of 'VALS OP 64 N.1' features the following parts and markings:

- B♭ TRP. 1, 2, 3:** Trumpet parts with dynamics *cresc. poco a poco*, *mp*, and *mf*.
- TEN. 1, 2:** Tenor parts with dynamics *cresc. poco a poco*, *mp*, and *mf*.
- PNO.:** Piano part with dynamics *cresc. poco a poco*, *mp*, and *mf*. Chord symbols include  $A^b$ ,  $D^b$ ,  $D^b/B$ ,  $Fm/C$ , and  $C7$ .
- E.B.:** E♭ Bass part with dynamics *cresc. poco a poco*, *mp*, and *mf*. Chord symbols include  $A^b$ ,  $D^b$ ,  $D^b/B$ ,  $Fm/C$ , and  $C7$ .
- D. GUIA:** Empty staff.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four percussion parts, each with a single note marked with a double slash (//) in each measure.

10

VALS OP 64 N.1 - SCORE

B♭ TRP. 1

B♭ TRP. 2

B♭ TRP. 3

TEN. 1

TEN. 2

PNO.

E.B.

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

*f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Adim Fm/A♭ D♭/F B♭m7 A♭7 D♭

MARCHA 2x3

VALS OP 64 N.1 - SCORE

11

The musical score for page 11 of 'VALS OP 64 N.1' includes the following parts:

- B♭ TRP. 1, 2, 3:** Three staves for B-flat Trumpets, all containing whole rests.
- TEN. 1, 2:** Two staves for Tenors, all containing whole rests.
- PNO.:** Piano part with a melodic line in the right hand and chords in the left hand.
- E♭.:** E-flat Bass part with chords labeled  $A^b$ ,  $D^b$ , and  $A^b$ .
- D. QUIA:** A staff with whole rests.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four percussion staves, each with a double bar line and a fermata symbol.

12

## VALS OP 64 N.1 - SCORE

12

VALS OP 64 N.1 - SCORE

③

*Poco rit.*

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

B♭ TPT. 3

TEN. 1

TEN. 2

PNO.

E.B.

D. GUIDA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

67

The score is for a waltz in 3/4 time, marked 'Poco rit.'. It features a dynamic crescendo from mezzo-forte (mf) to forte (f). The instrumentation includes three B♭ trumpets, two tenors, piano, electric bass, and four percussionists. The electric bass part includes the following chord markings:  $D^9/B$ ,  $B^b m$ ,  $E^b$ ,  $E^b m$ ,  $A^b 7$ ,  $G/A$ ,  $G^7/B^b$ , and  $A^b 5$ . The percussion parts include snare, tom, and cymbal patterns.

VALS Op 64 N.1 - SCORE

*a tempo* 9 MAMEO

B♭ TPT. 1 *mf*

B♭ TPT. 2 *mf*

B♭ TPT. 3 *mf*

TEN. 1 *mf*

TEN. 2 *mf*

PNO. *mf* F7 B♭m A♭ D♭

E♭. *mf* F7 B♭m A♭ D♭

D. GUIA PLAY 2x3

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

78

14

## VALS OP 64 N.1 - SCORE

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

B♭ Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

PNO.

E♭.

D. QUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

F7

B♭m

A♭

D♭

2

2

2

2

7

## VALS Op 64 N.1 - SCORE

15

B♭ Trp. 1  
 B♭ Trp. 2  
 B♭ Trp. 3  
 Ten. 1  
 Ten. 2  
 PNO.  
 E.B.  
 D. GUIA  
 PERC. 1  
 PERC. 2  
 PERC. 3  
 PERC. 4

F7 B♭m A♭ D♭ F7 B♭m

F7 B♭m A♭ D♭ F7 B♭m

85

16

VALS OP 64 N.1 - SCORE

B♭ TRP. 1

B♭ TRP. 2

B♭ TRP. 3

TEN. 1

TEN. 2

PNO.

E.B.

D. GUIDA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

89

VALS OP 64 N.1 - SCORE

Score for Vals Op 64 N.1, page 17. The score includes parts for B♭ Trumpets 1-3, Tenors 1-2, Piano, E♭ Bass, and Percussion 1-4. The key signature is B♭ major (two flats). The score shows a transition from a melodic section to a rhythmic section labeled "MARCHA 2x3" starting at measure 10. Dynamics include mp (mezzo-piano).

18

VALS OP 64 N.1 - SCORE

B $\flat$  TRP. 1 *mf*

B $\flat$  TRP. 2 *mf*

B $\flat$  TRP. 3 *mf*

TEN. 1 *mf*

TEN. 2 *mf*

PNO. *mf*

E.B. *mf*

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

100

PLAY 2x3

$E^b m$   $A^b$   $E^b m$   $A^b$   $E^b m$   $A^b$





VALS OP 64 N.1 - SCORE

21

**B♭ TRP. 1** *mf* *Poco rit.*

**B♭ TRP. 2** *mf* *Poco rit.*

**B♭ TRP. 3** *mf* *Poco rit.*

**TEN. 1** *mf* *Poco rit.*

**TEN. 2** *mf* *Poco rit.*

**PNO.** *mf* *Poco rit.*

**E.B.** *mf* *Poco rit.*  
Chords:  $E^b m/G^b$ ,  $A^b 7$ ,  $D^b$

**D. GUIA** *MARCHA 2x3* *Poco rit.*

**PERC. 1**

**PERC. 2**

**PERC. 3**

**PERC. 4**

118

## **ASTURIAS (LEYENDA) - ISAAC ALBÉNIZ**

Asturias es una invención musical diseñada por el compositor español Isaac Albéniz. Fue escrita originalmente para piano en tonalidad de Sol menor en compás  $\frac{3}{4}$  en tempo “moderato” se relaciona con el flamenco andaluz, puesto que a lo largo de la obra está presente la escala en el modo Re frigio y el uso del giro modal frigio (mib-re) además del tetracordio frigio (sol, fa, mib, re).

Al igual que el “Vals del minuto” para poder completar el compás 2/2 fue necesario prolongar y repetir algunas notas con el fin de ensamblar la salsa con el motivo principal de la obra en clave 3x2 en tempo “moderato”, vale la pena resaltar que para lograr este arreglo no se incluyeron introducciones ni intermedios puesto que la obra aportó todos los elementos necesarios. Es interesante apreciar como los trombones cobran protagonismo al desarrollar la melodía principal a lo largo de toda la obra con refuerzo de las trompetas a modo de pregunta y respuesta. Como (Mambo compás 86 al 98) se emplearon todos los recursos melódicos y armónicos de la segunda parte de la obra original. Además, se tuvo la necesidad de hacer uso del ritmo puertorriqueño (Bomba en el compás 100 al 103 y luego en el compás 122 al 129 al igual que la coda compás 234 a 241) con el fin de articular la melodía original dentro de esta propuesta.

# ASTURIAS

SCORE

LEYENDA

 ISAAC ALBÉNIZ  
 ARR. ANDERSON GOYES

$\text{♩} = 100$

TROMPETA 1 *mp*  
 TROMPETA 2 *mp*  
 TROMPETA 3 *mp*  
 TROMBON 1 *mp*  
 TROMBON 2 *mp*  
 PIANO *mp*  
 BASS *mp* *Gm*  
 DRUMS GUIA *PLAY 3x2*  
 PERCUSSION 1  
 PERCUSSION 2  
 PERCUSSION 3  
 PERCUSSION 4

[andersongoyesmusic@gmail.com](mailto:andersongoyesmusic@gmail.com)

ASTURIAS - SCORE

2

①

B♭ TRP. 1

B♭ TRP. 2

B♭ TRP. 3

TBN. 1

TBN. 2

PNO.

E.B.

D. BUJA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

9

The score is for a piece titled "ASTURIAS". It features a full orchestral ensemble including three B♭ Trumpets (Trp.), two Trombones (Tbn.), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), Double Bass (D. BUJA), and four Percussionists (Perc. 1-4). The music is in 2/4 time and begins with a first ending bracket. The brass instruments play a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment consists of a rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The Euphonium and Double Bass parts have a dynamic marking of *mf*. The percussion parts are marked with a double bar line and a fermata, indicating they are silent for most of the piece.

ASTURIAS - SCORE

3

②

TRP. 1 *mp*

TRP. 2 *mp*

TRP. 3 *mp*

TBN. 1 *mp*

TBN. 2 *mp*

PNO. *mp*

E.B. *mp*  
D7  
PLAY 3x2

D. BUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

17

4

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' includes the following parts and markings:

- B♭ Tpt. 1, 2, 3:** Three staves of B♭ Trombones with melodic lines and first endings.
- Ten. 1, 2:** Two staves of Tenors with harmonic accompaniment.
- PNO.:** Piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- E.B.:** Euphonium part with a melodic line, a **Gm** marking, and first endings.
- D. GUIA:** Drum Major part with a **PLAY 3x2** marking and a **TACET** instruction.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four percussion staves with rhythmic patterns indicated by double slashes and first endings.

ASTURIAS - SCORE

5

Score for Asturias, page 5. The score includes parts for three Bb Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Tenors (Ten. 1, 2), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), Drum Major (D. GUIA), and four Percussion parts (PERC. 1-4). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a first ending bracket, a circled '4' indicating a fourth ending, and dynamic markings such as *sfz* and piano. The piano part has a complex rhythmic pattern, and the percussion parts have specific rhythmic notations.

6

## ASTURIAS - SCORE

The score is for the piece "ASTURIAS" and is page 6. It features the following parts:

- Trumpets:** Three parts (B♭ Trp. 1, 2, 3). Trp. 1 and 3 play a melodic line with accents, while Trp. 2 plays a harmonic accompaniment.
- Tenors:** Two parts (Ten. 1, 2) playing a rhythmic accompaniment.
- Piano (PNO.):** Playing a rhythmic accompaniment with chords.
- Double Bass (E.B.):** Playing a rhythmic accompaniment with a *Gm* chord indicated.
- Drum Set (D. GUJA):** Indicated by a double bar line.
- Percussion (PERC. 1-4):** Four parts, each indicated by a double bar line.

The score is written in 4/4 time and includes a key signature change to G minor (Gm) in the double bass part.

ASTURIAS - SCORE

7

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It features three trumpet parts (B♭ Trumpets 1, 2, and 3), two tenor parts (Tenors 1 and 2), a piano (PNO.), a double bass (E.B.), and four percussionists (PERC. 1-4). The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). The percussion parts are marked with a double slash (//) and a '2' above the staff, indicating a specific rhythmic pattern. The double bass part includes chord markings for E♭/C♯. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with various note values and rests. The trumpet and tenor parts have rests in the first two measures, followed by melodic lines in the subsequent measures. The percussion parts are active throughout the piece, providing a steady rhythmic foundation.

8

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Brass:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (Ten. 1, Ten. 2).
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cb.).
- Piano (PNO.):** Grand piano with both treble and bass staves.
- Bass (E.B.):** Electric Bass.
- Drum and Percussion (D. GUIA, PERC. 1-4):** Four percussionists.

The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B♭). It includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The bass line includes chord symbols: **D7**, **E♭/C♯**, and **D7**. A section of the score is marked **PLAY 3x2**. The score concludes with a double bar line and a page number **37** at the bottom left.

ASTURIAS - SCORE

9

The musical score for page 9 of 'ASTURIAS' features the following parts and notation:

- Brass Section:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (B♭) with melodic lines. The Tenors have a more rhythmic, eighth-note accompaniment.
- Piano (PNO.):** Accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.
- Euphonium (E.B.):** Part with rests and dynamic markings.
- Drum Guide (D. GUIA):** A staff with rests indicating the drum pattern.
- Percussion (PERC. 1-4):** Four individual percussion parts, each with rests and dynamic markings.

The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B♭). The page number '9' is located in the top right corner.

10

ASTURIAS - SCORE

①

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

B♭ Tpt. 3 *mp*

Ten. 1 *mp*

Ten. 2 *mp*

PNO. *mp*

E.B. *mp* D7

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

71

ASTURIAS - SCORE

The musical score for "ASTURIAS" on page 11 features the following parts and markings:

- Brass Section:** B♭ TRP. 1, 2, 3, TEN. 1, and TEN. 2. All parts are marked *mf* and contain rests.
- Piano (PNO.):** Features a complex harmonic structure with chords including  $D7$ ,  $Gm7$ , and  $E\flat 9$ . The piano part is marked *mf*.
- E.B. (Electric Bass):** Accompanies the piano part with a melodic line and is marked with chords  $D7$ ,  $\#6\#7$ ,  $D7$ ,  $Gm7$ ,  $D\#E\flat 9$ ,  $D7$ ,  $E\flat 9$ ,  $\#6\#7$ , and  $E\flat 7$ .
- D. GUIA (Drum Guide):** Includes a section labeled "PLAY 3x2" and a section labeled "CORTE".
- Percussion (PERC. 1-4):** Four percussion parts, each with a double bar line and a slash, indicating they are to be played as indicated in the drum guide.

12

ASTURIAS - SCORE

The musical score for "ASTURIAS" is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Brass:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (Tbn.).
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Clarinet in B♭ (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cb.).
- Strings:** Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (E.B.).
- Piano (PNO.):** Provides harmonic accompaniment.
- Percussion (PERC.):** Four percussionists (PERC. 1-4) with various rhythmic patterns.
- Conductor's Part (D. GUIA):** Includes a "PLAY 2x3" instruction.

The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) throughout. The key signature is one flat (B♭ major/D minor), and the time signature is 3/4. The piece features a first ending marked with a "1." and repeat signs. The percussion parts include specific rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

ASTURIAS - SCORE

94

B♭ TRP. 1

B♭ TRP. 2

B♭ TRP. 3

TEN. 1

TEN. 2

PNO.

E.B.

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

CORTE

14

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' on page 14 consists of the following parts and markings:

- B♭ TRP. 1, 2, 3:** Trumpet parts with dynamics *mp* and *dulce* in the first two measures, and *mf* in the final measure. A circled '11' is above the first staff.
- TEN. 1, 2:** Tenor parts with dynamics *mp* and *mf*.
- PNO.:** Piano part with dynamics *mp* and *mf*.
- E.B.:** Euphonium part with dynamics *mp* and *mf*. Chord markings include *B♭*, *Adim*, *B♭*, *D7/A*, *Gm*, *F*, *E♭*, and *A7*.
- D. GUIA:** Drum guide with the instruction **RITMO BOMBA** and a *mf* dynamic. A 'PLAY 3X2' instruction is present.
- PERC. 1-4:** Four percussion parts with various rhythmic patterns and rests.

At the bottom left of the page, the number 100 is printed.

## ASTURIAS - SCORE

15

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It consists of the following parts:

- Brass Section:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (B♭).
- Piano (PNO.):** Provides harmonic accompaniment with complex rhythmic patterns.
- Electric Bass (E.B.):** Features a bass line with a repeating pattern of D7 and Cm chords.
- Drum Set (D. GUIA):** Indicated by a double bar line, suggesting a specific drum set configuration.
- Percussion (PERC. 1-4):** Four individual percussion parts, each marked with a double bar line and a '2' above the staff, indicating specific rhythmic patterns.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and chord symbols.

ASTURIAS - SCORE

16

The score is for a piece titled "ASTURIAS". It is marked with a tempo of 16. The instrumentation includes three Trumpets (B♭), two Tenors (B♭), Piano, Bass, and four Percussion parts. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) features a brass section playing a sustained chord, two tenors playing a melodic line, and a piano accompaniment with a bass line. The second system (measures 9-16) introduces a "RITMO BOMBA" section with active percussion parts. The piano part continues with a melodic line and chordal accompaniment. The bass part includes a series of chords: D, A<sup>b</sup>, G7, A<sup>b</sup>, G7, Cm, Gm/B<sup>b</sup>, D7/A, Gm, and D/F<sup>#</sup>. The percussion parts are marked with "RITMO BOMBA" and show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

mp

B♭ TR. 1

B♭ TR. 2

B♭ TR. 3

TEN. 1

TEN. 2

PNO.

E.B.

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

RITMO BOMBA

116

ASTURIAS - SCORE

124

ASTURIAS - SCORE

The musical score for "Asturias" is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Brass:** Three B♭ Trumpets (Tpt. 1, 2, 3) and two Tenors (Ten. 1, 2).
- Keyboard:** Piano (PNO.) and Electric Bass (E.B.).
- String:** Double Bass (D. BUIA).
- Percussion:** Four Percussion parts (PERC. 1, 2, 3, 4).

The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 through 13. The second system begins at measure 14, which is circled and labeled with a circled "14".

Chord progressions for the Electric Bass part are: D7, Cm, Gm, F, E♭, A♭, D7.

Performance instructions include "CORTE" (cut) and "PLAY 2x3" (play two times three).

Rehearsal marks with a double bar line and repeat sign are present at the end of measures 13, 17, 21, and 25.

A page number "191" is located at the bottom left of the score.

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It includes parts for three B♭ Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Tenors (Ten. 1, 2), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), a Drum Major (D. GUIA), and four Percussionists (PERC. 1-4). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 15, with a first ending bracketed over measures 10-11 and a second ending bracketed over measures 12-13. The second system covers measures 16 through 20, with a 'CORTE' (cut) marking at the end of measure 20. The Electric Bass part includes a chord progression: GmF, E♭A♭, D7, D7, A7/E♭, D7, D7, A7/E♭, D7, D7, A7/BB7. The Percussion parts feature various rhythmic patterns, including snare drum, tom-toms, and cymbals. The Drum Major part has a simple melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The string parts (Tenors and Trumpets) play a melodic line with various articulations. The score is marked with '1.' and '2.' for first and second endings, and a circled '15' at the end of the first system.

20

ASTURIAS - SCORE

16

B♭ TRP. 1 *mp*

B♭ TRP. 2 *mp*

B♭ TRP. 3 *mp*

TEN. 1 *mp*

TEN. 2 *mp*

PNO. *mp*

E.B. *mp* **Gm** **PLAY 3x2**

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

148

ASTURIAS - SCORE

21

The musical score for 'ASTURIAS' includes the following parts:

- B♭ TRP. 1, 2, 3:** Three trumpet parts in B-flat major, featuring melodic lines with slurs and accents.
- TEN. 1, 2:** Two tenor parts in B-flat major, providing harmonic support with eighth-note patterns.
- PNO.:** Piano accompaniment in B-flat major, featuring a rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.
- E.B.:** Euphonium part in B-flat major, starting with a *Gm* marking and featuring a melodic line with rests.
- D. GUIA:** Drum guide part, mostly containing rests.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four percussion parts, each with a different rhythmic pattern, including snare, tom, and cymbal sounds.

197

22

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Brass:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (B♭), all marked *mf*.
- Woodwinds:** Two Tenors (B♭), both marked *mf*.
- Piano (PNO.):** Marked *mf*, featuring a rhythmic accompaniment.
- Electric Bass (E.B.):** Marked *mf*, with a D7 chord indicated.
- Drum Guide (D. GUIA):** A section with a 'PLAY 3X2' instruction.
- Percussion (PERC.):** Four parts (PERC. 1-4) with various rhythmic patterns and repeat signs.

The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. The percussion parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

ASTURIAS - SCORE

23

173

19

B♭ TRP. 1  
*mf*

B♭ TRP. 2  
*mf*

B♭ TRP. 3  
*mf*

TEN. 1  
*mf*

TEN. 2  
*mf*

PNO.  
*mf*

E.C.  
*mf*  
Gm  
PLAY 3x2  
TACEY

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

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.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

24

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Brass:** Three Trumpets (Tpt. 1, 2, 3) and two Tenors (Ten. 1, 2).
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cb.).
- Piano (PNO.):** Right and left hand parts.
- Bass (E.B.):** Electric Bass.
- Drum Set (D. GUIA):** Drum Kit.
- Percussion (PERC.):** Four additional percussionists (PERC. 1-4).

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (Bb). It begins with a first ending bracket and a repeat sign. The brass and woodwind parts play a melodic line, while the piano and bass provide harmonic support. The percussion section includes a complex rhythmic pattern. The score concludes with a final cadence and a double bar line.

ASTURIAS - SCORE

25

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Brass:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (B♭).
- Woodwinds:** Flute, Clarinet, and Bassoon.
- Piano (PNO.):** Right and left hand parts.
- Electric Bass (E.B.):** Accompanied by a double bass line.
- Drum Set (D. GUJA):** Indicated by a double bar line.
- Percussion (PERC.):** Four percussionists with specific rhythmic patterns.

The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B♭). It includes dynamic markings such as *sfz* and *fz*, and chord symbols like *Gm*. The page number 189 is located at the bottom left of the score.

26

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It includes the following parts:

- Brass:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (B♭).
- Woodwinds:** Two Trombones (B♭).
- Strings:** Violins (Vn. 1 and 2) and Violas (Vla. 1 and 2).
- Piano (PNO.):** Right and left hand parts.
- Electric Bass (E.B.):** Part with chord markings for E♭/C♯.
- Other:** D. GUIA (Director's Guide) and four Percussion parts (PERC. 1-4).

The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B♭). The first system shows the initial melodic lines for the brass and woodwinds. The second system introduces the piano accompaniment and the electric bass line. The percussion parts are marked with a double slash (//) and a '2' above the staff, indicating a specific rhythmic pattern.



28

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It features three Trumpets (B♭), two Tenors (B♭), Piano, E.B., D. GUIA, and four Percussion parts. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B♭). The music is marked with a forte dynamic (f) and includes various articulations and phrasing slurs. The E.B. part includes a D7 chord and rests. The Percussion parts are marked with a forte dynamic (f) and include various rhythmic patterns. The D. GUIA part is marked with a forte dynamic (f) and includes various rhythmic patterns. The Piano part includes a forte dynamic (f) and various articulations. The Tenor and Trumpet parts include various articulations and phrasing slurs. The score is numbered 28 at the top left and 211 at the bottom left.

ASTURIAS - SCORE

B♭ TRP. 1  
*mp*

B♭ TRP. 2  
*mp*

B♭ TRP. 3  
*mp*

TEN. 1  
*mp*

TEN. 2  
*mp*

PNO.  
*mp*

E.B.  
*mp*  
D7

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

219



ASTURIAS - SCORE

31

The musical score for 'ASTURIAS' is arranged for a large ensemble. It includes parts for three B♭ Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Tenors (Ten. 1, 2), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Drum Guide (D. GUIA), and four Percussionists (PERC. 1-4). The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B♭). The tempo is marked 'cantabile'. The dynamics are primarily mezzo-forte (mf). The score is divided into measures, with a repeat sign at the end of the first system. The guitar part includes chords: Cm, Gm, A♭, Dsus, D7, and Gm. The percussion parts include a drum guide and four individual parts with various rhythmic patterns.

236

32

ASTURIAS - SCORE

The musical score for 'ASTURIAS' includes the following parts and details:

- Brass:** Three Trumpets (B♭) and two Tenors (Ten. 1, Ten. 2).
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabass (E.B.).
- Piano (PNO.):** Standard grand piano part with treble and bass staves.
- Percussion (PERC.):** Four percussion parts (PERC. 1-4) with various rhythmic patterns.
- Conductor's Part (D. GUIA):** A staff for the conductor.

Key musical elements and dynamics include:

- Chords:** F, E♭, A♭, D7, Gm.
- Dynamics:** *f* (forte) and *sfz* (sforzando).
- Tempo/Style:** The score features a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents, characteristic of a traditional Spanish dance.

## **FANTASIA IMPROMTU - Frederic Chopin**

Publicada después de la muerte de Chopin, y por esta razón es una obra póstuma. Requiere de alto nivel técnico no solo para el piano sino también para los instrumentos de viento acompañantes, es una obra virtuosa puesto que dificulta bastante a los intérpretes debido a que tiene una polirítmia que, mientras la mano derecha toca semicorcheas, la izquierda toca tresillos simultáneamente. Esta composición se desarrolla sobre la tonalidad de Do sostenido menor, sin embargo, la segunda parte se expone en tonalidad de Re bemol mayor.

El arreglo que se presenta en esta propuesta es una transcripción de la versión creada por el pianista salsero Richie Ray pero con la inclusión de trombones, este arreglo en particular es tocado completamente en ritmo de (Bomba) y cuenta con una introducción (compases 5 al 14 y re expuesta en los compases 55 al 62) previa a la obra y un intermedio a modo de (Mambo compás 177 al 184 y luego en los compases 201 al 218). Aunque el piano es el protagonista de esta pieza son los trombones y las trompetas las que sobresalen en toda la segunda parte (compases 87 al 144). A lo largo de la obra los instrumentos de viento refuerzan el motivo armónico con figuras rítmicas muy comunes en este género popular.

# FANTASIA IMPROMPTU

FRÉDÉRIC CHOPIN  
ARR: RICHIE RAY  
TRANSCRIP: ANDERSON GOYES

## SCORE

$\text{♩} = 108$

The score is arranged for the following instruments:

- TROMPETA 1
- TROMPETA 2
- TROMPETA 3
- TROMBON 1
- TROMBON 2
- PIANO
- BASS
- DRUMS GUIA
- PERCUSSION 1
- PERCUSSION 2
- PERCUSSION 3
- PERCUSSION 4

The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The percussion parts are labeled with "RITMO BOMBA" and various rhythmic notations. The bass part includes chord symbols:  $C\sharp m$  and  $E$ .

2 FANTASIA IMPROMTU - SCORE

Tr. 1  
Tr. 2  
Tr. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
PNO.  
E.B. F#m G#7 A E F#m G#7 C#m E  
D. GUJA  
PERC. 1  
PERC. 2  
PERC. 3  
PERC. 4

9







6 FANTASIA IMPROMTU - SCORE

6

B $\flat$  Tr. 1

B $\flat$  Tr. 2

B $\flat$  Tr. 3

Ten. 1

Ten. 2

PNO.

E.B.

D. GUJA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

41

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

7

The musical score for page 7 of 'Fantasia Impromptu' includes the following parts and markings:

- B♭ Trp. 1, 2, 3:** Melodic lines with dynamic markings *mf* and *f*. A circled '6' is above the first staff in the final measure.
- Ten. 1, 2:** Bass lines with dynamic markings *mf* and *f*.
- PNO.:** Piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *f*.
- E.B.:** Euphonium part with dynamic markings *mf* and *f*. Chord symbols are provided below the staff: *G#sus*, *G#7*, *Adim.*, *D#m/A#*, *D#dim/B*, *G#m/B#*, *C#m*, and *E.*
- D. GUJA:** Drum set part with a series of rests.
- PERC. 1, 2, 3, 4:** Four individual percussion parts, each with a series of rests.

49



FANTASIA IMPROMTU - SCORE

9

8

B♭ Trp. 1  
B♭ Trp. 2  
B♭ Trp. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
PNO.  
E.B.  
D. BASS  
PERC. 1  
PERC. 2  
PERC. 3  
PERC. 4

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

F#m C#/G# E#m/A C#/G# E#m/A G#4/B# Cim. G#/D#

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

The musical score for page 10 of 'Fantasia Impromptu' includes the following parts and markings:

- Brass:** Bb Trp. 1, Bb Trp. 2, Bb Trp. 3, Ten. 1, Ten. 2. All parts are marked *mf*.
- Piano (PNO.):** Features a complex melodic line with many sixteenth notes and chords. Includes markings for *mf* and *sva* (sforzando).
- E.B. (Electric Bass):** Includes chordal accompaniment with markings for *mf* and specific chords:  $C\sharp m/E$ ,  $F\sharp m$ ,  $F$ ,  $C\sharp m/G\sharp$ , and  $A7$ .
- Percussion:** D. GUJA (Drum), PERC. 1, PERC. 2, PERC. 3, PERC. 4. Includes the instruction "EFECTOS TIMBAL BELL" and rhythmic notation for timbal and bell effects.

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

11

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

B♭ Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

PNO.

E.B.

D. GUITA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

81

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

12

mp

B♭ Tr. 1

B♭ Tr. 2

B♭ Tr. 3

Ten. 1

Ten. 2

mp cantabile

PNO.

mp cantabile

E.B.

mp

A♭

D♭

Fm

D. GUJA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

89



14 FANTASIA IMPROMTU - SCORE

Score for *Fantasia Impromptu*, page 14. The score includes parts for Bb Trumpet 1, 2, and 3; Tenor 1 and 2; Piano; Euphonium; Double Bass; and four Percussion parts. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats. Dynamics range from *mf* to *mp*. The score shows a transition from a sustained chordal texture to a more rhythmic, eighth-note pattern in the final measures.

FANTASIA IMPROMPTU - SCORE

Score for Fantasia Impromptu, page 15. The score includes parts for Bb Trumpet 1, 2, and 3; Tenor 1 and 2; Piano; E.C. (Electric Bass); and four Percussion parts (PERC. 1-4). The music is in Bb major and 4/4 time. A rehearsal mark (14) is present at the start of the fifth measure. Dynamics include *mf*. The E.C. part shows chords Eb7 and Ab. Percussion parts 1-4 have a consistent rhythmic pattern of quarter notes.





FANTASIA IMPROMTU - SCORE

Score for Fantasia Impromptu, page 18. The score includes parts for Bb Trumpets 1-3, Tenors 1-2, Piano, Euphonium, and four Percussion parts. The music is in 4/4 time with a key signature of three flats. Dynamics range from mp to f. A rehearsal mark 17 is present at the start of the second system.

17

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

B♭ Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

PNO.

E.B.

D. GUJA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

187

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

13

B♭ Trp. 1 *mp*

B♭ Trp. 2 *mp*

B♭ Trp. 3 *mp*

Ten. 1 *mp*

Ten. 2 *mp*

PNO. *mp*

E.♭ *mp*

D. GUITA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

145

20

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

①

B♭ Trp. 1 *mf*

B♭ Trp. 2 *mf*

B♭ Trp. 3 *mf*

Ten. 1 *mf*

Ten. 2 *mf*

PNO. *mf*

E.C. *mf*

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

21

Score for Fantasia Impromptu, page 21. The score includes parts for B♭ Trumpet 1, 2, and 3; Tenor 1 and 2; Piano; Electric Bass; and four Percussion parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Dynamics include crescendos and mezzo-forte (mf). The electric bass part includes chord diagrams: C#m, G#/D#, C#m/E, F#m, and C#m/G#7.

FANTASIA IMPROMPTU - SCORE

22

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

B♭ Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

PNO.

E.B.

EFECTOS TIMBAL BELL

D. GUJA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

169

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

23

INTERMEDIO

B♭ Trp. 1  
mf

B♭ Trp. 2  
mf

B♭ Trp. 3  
mf

Ten. 1  
mf

Ten. 2  
mf

PNO.  
mf

E.B.  
mf

D. GUIA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

177

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

24

B $\flat$  Tpr. 1  
*cantabile*

B $\flat$  Tpr. 2  
*cantabile*

B $\flat$  Tpr. 3  
*cantabile*

Ten. 1

Ten. 2

PNO.  
*cantabile*

E.B.

D. GUJA

PERC. 1

PERC. 2

PERC. 3

PERC. 4

185

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

25

B $\flat$  Trp. 1  
B $\flat$  Trp. 2  
B $\flat$  Trp. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
PNO.  
E.B.  
D. BASS  
PERC. 1  
PERC. 2  
PERC. 3  
PERC. 4

199

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

26 MAMBO

Score for Fantasia Impromptu, MAMBO section, measures 26-31. The score includes parts for three Bb Trumpets (B♭ Trp. 1, 2, 3), two Tenors (Ten. 1, 2), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), and four Percussionists (PERC. 1-4). The piano part includes chord symbols: Db, Ab, Ebm, Gb, Db, Ab. The percussion parts show rhythmic patterns with a 2/4 time signature.

FANTASIA IMPROMTU - SCORE

27

Tr. 1  
Tr. 2  
Tr. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
PNO.  
E.B.  
D. GUIA  
PERC. 1  
PERC. 2  
PERC. 3  
PERC. 4

209

