

**SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS i**

**SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS.**

**WILLIAM ENRIQUE LAGUNA PAREDES**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO**

**2017**

**SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS**

**WILLIAM ENRIQUE LAGUNA PAREDES**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de Licenciado en  
Música**

**ASESOR:**

**MG. ARNOLD ADRIÁN CARVAJAL MARTINEZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO**

**2017**

**NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva de sus  
autores”

Artículo 1 del acuerdo n. 324 del 11 de octubre de 1966 emanado por el Honorable Consejo  
Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado

---

San Juan de Pasto, 26 de septiembre de 2017

**AGRADECIMIENTOS**

En primera instancia, agradecer a Dios por ser esa fuerza que siempre ha estado presente desde el primer día, en segunda medida infinitas gracias a mis padres, quienes siempre estuvieron rodeándome con todo su amor y siendo mi principal motivo para conseguir este resultado, a mi hermanos por ser mis compañeros inseparables desde siempre, a mis demás familiares por estar siempre pendientes de mí. A Gabriela, mi compañera por vivir este sueño junto a mí sin abandonarlo jamás y ser testigo de todo el esfuerzo en cada una de las palabras y música de este recital. A mi maestro y asesor Arnold Carvajal, quien además de ser quien me impartió sus enseñanzas y supo guiarme por el arte de la música se convirtió en un gran amigo. Mil gracias a mi primer maestro de música Byron Paredes, quien desde mis inicios me otorgó su conocimiento de la manera más generosa, y es gran responsable de lo que soy en la actualidad. Al Programa de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño, que por medio de sus maestros formaron y dejaron en mí, de una manera integral, lo mejor de ellos, a mi maestro de trompeta Jimmy Jaramillo por ayudarme a continuar mis estudios en este instrumento, a mis amigos y compañeros con quienes compartí muchos momentos durante mi paso por la carrera y a todos y cada uno de los integrantes de la banda sinfónica, quienes sin dudarlo quisieron ser parte de este sueño.

**DEDICATORIA**

El presente trabajo va dedicado con todo el cariño a mis padres, Bernardo Laguna y Ludgarda Paredes, a mis hermanos Yadira Elizabeth y Darío Fernando, mi compañera Gabriela, quien sin duda fue mi apoyo y guía durante todo este proceso.

**RESUMEN**

El presente trabajo es una compilación de creaciones propias, composiciones para banda sinfónica, con el fin de aplicar los conocimientos adquiridos durante el tiempo de formación académica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, dando mayor importancia al trabajo compositivo desde el folklor colombiano y las fantasías como exaltación a la variedad que estas formas y ritmos musicales ofrecen, además de ser una invitación a las generaciones futuras para que se motiven a componer y demostrar a través de su trabajo el legado que ofrece Nariño como cuna de grandes artistas.

En el compendio de este proyecto se presenta también un breve acercamiento a la teoría y técnica utilizada para lograr cada composición desde términos pequeños hasta la culminación de una obra para banda sinfónica; también se hace un acercamiento hacia la biografía de los compositores seleccionados como modelo a seguir presentando de cada uno sus modos creativos y estilísticos. Finalmente, se presenta una serie de repertorio creado a partir de las vivencias e inspiración propia del autor, mostrando en un análisis musical, comprendido entre lo estético y estructural, sumado a una explicación personal relacionada al sentir de cada una de las creaciones como son: *Fantasia en Sur-Real sobre el tema “En mi tierra la del sur” del maestro Javier Fajardo* y aires populares nariñenses (*fantasía Sureña*; son sureño); *Negrata* (Porro); *Pequeñas Ilusiones* (Fantasía); *Gratitud* (Bambuco); *Baquía* (Joropo) y *Despertar Ondia’o* (currulao).

**ABSTRACT**

The present work is a compilation of his own creations, compositions for symphonic band, in order to apply the knowledge acquired during the academic training time of the Bachelor of Music program of the University of Nariño, giving greater importance to compositional work from the folklor Colombian and fantasies as an exaltation to the variety that these musical forms and rhythms offer, as well as being an invitation to future generations to be motivated to compose and demonstrate through their work the legacy offered by Nariño as the birthplace of great artists.

The compendium of this project also presents a brief approach to the theory and technique used to achieve each composition from small terms to the culmination of a work for symphonic band; also makes an approach towards the biography of the selected composers as a model to continue presenting each of its creative and stylistic modes. Finally, it presents a series of repertoire created from the experiences and inspiration of the author, showing in a musical analysis, comprised between the aesthetic and structural, added to a personal explanation related to the feeling of each of the creations such as: *Fantasia en Sur Real* on the theme "En mi tierra la del sur" of the teacher Javier Fajardo and popular Nariñenses (*fantasia Sureña*; *son sureño*); *Negrita* (Porro); *Pequeñas Ilusiones* (Fantasia); *Gratitud* (Bambuco); *Baquía* (Joropo) and *Despertar Ondia'o* (currulao).



## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	15
1. RECITAL CREATIVO “SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS” ....	17
1.1. Objetivos.....	17
1.1.1. Objetivo general. ....	17
1.1.2. Objetivos específicos.....	17
1.2. Justificación .....	18
2. MARCO DE REFERENCIA .....	19
2.1. Marco de antecedentes.....	19
2.2. Marco Conceptual.....	21
2.2.1. Melodía.....	22
2.2.2. Armonía. ....	23
2.2.3. Ritmo .....	25
2.3. Marco Teórico.....	26
2.3.1. Banda sinfónica. ....	26
2.3.1.1. Las bandas sinfónicas en Colombia.....	27
2.3.1.2. Estructura de las Bandas Sinfónicas. ....	29
2.3.1.3. Repertorio para banda sinfónica. ....	30
2.3.1.4. Compositores de música para banda sinfónica. ....	32
2.3.2. Composición.....	42
2.3.2.1. Técnicas de composición.....	43
2.3.2.2. Técnicas generales de escritura musical. ....	47
2.3.2.3. Composición original, adaptación, transcripción y arreglo musical.....	48
2.3.2.4. Niveles de dificultad. ....	49

## SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS x

2.3.2.5. Orquestación e Instrumentación musical.....	50
2.3.3. Enfoque compositivo “sur-real de fantasías y aires colombianos” .....	55
2.3.3.1. Formas musicales y ritmos trabajados en el repertorio del recital.....	56
3. ANÁLISIS ESTÉTICO-ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS .....	70
3.1. <i>Baquía</i> , joropo para saxofón alto solista y banda sinfónica. ....	70
3.2. Negrita .....	73
3.3. Despertar bravío. Fantasía en ritmo de currulao como homenaje a la costa pacífica colombiana.....	77
3.4. Pequeñas ilusiones. Fantasía.....	80
3.5. Graciosa. Bambuco para trombón y trompeta solistas y banda sinfónica. ....	83
3.6. Fantasía en sur real. Fantasía sureña sobre el tema “en mi tierra la del sur” y otros aires nariñenses.....	86
CONCLUSIONES .....	90
BIBLIOGRAFÍA .....	92
ANEXOS .....	94

**LISTA DE TABLAS**

Tabla 1 Clasificación de instrumentos de viento madera. ....	53
Tabla 2 Clasificación de instrumentos de viento metal. ....	54
Tabla 3 Porro en Bandas de viento. ....	68
Tabla 4 Información técnica Baquíá. ....	70
Tabla 5 Estructura Baquíá. ....	72
Tabla 6 Información técnica Negrita. ....	73
Tabla 7 Estructura Negrita. ....	76
Tabla 8 Información técnica “Despertar Bravío”. ....	77
Tabla 9 Estructura “Despertar Bravío”. ....	79
Tabla 10 Información técnica "pequeñas ilusiones". ....	80
Tabla 11 Estructura "pequeñas ilusiones". ....	83
Tabla 12 Información técnica "Gratitud". ....	83
Tabla 13 Estructura "Gratitud". ....	85
Tabla 14 Información técnica "Fantasía en Sur Real". ....	86
Tabla 15 Estructura de "Fantasía en Sur Real". ....	88

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1. Estructuración de una escala mayor por tonos y semitonos .....	24
Figura 2. Modos gregorianos.....	25
Figura 3. Compás binario, terciario y compuesto .....	26
Figura 4 Organización de la banda sinfónica.....	30
Figura 5 Ejemplo de pedal. Línea de trombones en "Baquía". .....	44
Figura 6 Ejemplo de Ostinato. "Despertar Ondia'o" Laguna (2017). .....	45
Figura 7 Ejemplo de Estructuras superpuestas. Fragmento de "Negrita" Laguna (2017) .....	46
Figura 8 Ronca canaleta (Tradicional del pacifico).....	60
Figura 9. Base rítmica del currulao.....	61
Figura 10. Texturas o toques.....	62
Figura 11. Métrica binaria y ternaria para la interpretación de las maracas. ....	63
Figura 12. Clases de variación tamboriao.....	63
Figura 13. Clases de variación de partios. ....	64
Figura 14. Clases de variación de Cruzaos. ....	64
Figura 15. Célula rítmica fundamental del Son Sureño.....	64
Figura 16. Variación rítmica de la célula básica del son sureño.....	65
Figura 17. Base bambuco andino.....	67
Figura 18. Ritmos básicos secciones del porro palitiao.....	69

**LISTA DE GRÁFICOS**

**Gráfico 1** Tensión armónica comparada con pedal La. .... 44

**LISTA DE ANEXOS**

ANEXOS A. MATRIZ DE CATEGORIAS .....	95
ANEXOS B. PARTITURAS .....	100

## **INTRODUCCIÓN**

Cuando se habla de composición para banda sinfónica hay que tener varios aspectos en cuenta, el primero de ellos es que el campo compositivo dentro de este formato sinfónico es tal vez de los poco explorados, pero que está en vías de crecimiento sobretodo entre los compositores jóvenes que tienen propuestas nuevas hacia esta práctica pues, generalmente son pocos los que dedican su tiempo a la realización de este tipo de compendios; en segundo lugar, también es destacable que los municipios que conforman Colombia cuentan con un formato de banda enfocado hacia lo que es este tipo de repertorio sinfónico, y que por ende, lo más necesario a sus capacidades es contar con obras que marquen un distintivo entre unas regiones y otras, o que los identifique como parte de una identidad cultural marcada desde sus propias músicas; en tercer lugar, el departamento de Nariño es una de las regiones más ricas en este tipo de formatos y requiere compositores que rescaten las músicas propias de esta región y las adapte a este tipo de formato; finalmente, el departamento de música de la Universidad de Nariño carece de un rumbo en el cual se promueva y se preste el conocimiento necesario para incentivar a los estudiantes a inmiscuirse en el campo creativo, haciendo relevante el hecho de que este proyecto esté encaminado a componer obras en para este conjunto instrumental, siendo una base para comenzar a promover el trabajo compositivo en el ámbito académico de este claustro.

Elaborar un recital de carácter creativo, basado en composiciones de música colombiana y universal para formato de banda sinfónica, que dé muestra de los procesos musicales vigentes en el contexto nacional y regional es el objetivo que enmarca este trabajo, de manera que se ha dispuesto 6 diferentes obras que enmarcan algunos de los ritmos representativos de Colombia como lo son el bambuco, el currulao, el son sureño, el porro, el joropo, entre otros, pasando por una de las formas con mayor libertad en el campo de la composición a nivel musical universal como lo son las fantasías entendidas como una forma compositiva sin estructura definida en la cual se desarrollan las ideas musicales de manera coherente pero sin limitaciones. De este modo, para desarrollar esta temática se dispuso 4 categorías así: Banda sinfónica, Composición, Enfoque compositivo del recital y análisis estetico-estructural; en primer lugar para determinar todo lo que son los antecedentes y la forma de estructuración de este tipo de conjunto instrumental, en segundo lugar determinar lo que es el acto compositivo y su normatividad, en tercer lugar determinar las

formas compositivas utilizadas para el acto creativo de cada una de las obras y finalmente lo que es el análisis de cada una de las obras, desde su estructura musical y los motivos que han llevado a la estructuración de las mismas.



**1. RECITAL CREATIVO “SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS”**

**1.1. Objetivos**

**1.1.1. Objetivo general.**

Elaborar un recital de carácter creativo, basado en composiciones de música colombiana y universal para formato de banda sinfónica.

**1.1.2. Objetivos específicos.**

- Determinar las características musicales y estructurales de los ritmos joropo, currulao, porro, bambuco y sonsureño para llegar al acto creativo propio del compositor.
- Identificar las formas compositivas utilizadas para crear las obras del recital
- Estructurar las composiciones teniendo en cuenta los aportes de músicos nacionales y extranjeros como referencia y base del mismo.
- Analizar musicalmente desde los aspectos estéticos y estructurales cada una de las obras compuestas.

## **1.2. Justificación**

El ejercicio de composición, es una de las tareas que posee mayor dificultad pero también de las más satisfactorias que existen dentro del campo de las artes musicales; el reto planteado en este trabajo, ya enfocado a un plano de composición sinfónico para formato de banda, surge de toda una vida de andar, crecer y formar parte de ellas, del sentimiento de gratitud hacia la formación que estas ofrecen y dentro de un plano profesional, del despertar de habilidades musicales que estas proveen tanto a quienes forman parte de ellas como a quien se propone el desafío de dirigirlas; de este modo, componer para este tipo de agrupación se convierte en una experiencia enriquecedora, pues permite fortalecer las capacidades musicales del autor, conocer y divagar en el mundo de la orquestación, las formas de composición, la armonía y demás elementos claves a la hora de realizar trabajos de este tipo, explorando tanto formas universales, específicamente en el campo de las fantasías, como también ritmos colombianos entre ellos a saber: la cumbia, bambuco, bambuco sureño, joropo y currulao.

Este proyecto pretende llegar más allá de ser un planteamiento meramente teórico, pues el fin de este recital es el promover la música de banda sinfónica, proyectar el trabajo a un nivel tanto nacional como internacional, iniciando por un plano regional, desde la misma Universidad de Nariño, para sentar bases en el trabajo creativo de los estudiantes, dejando un precedente para futuros trabajos de composición, beneficiándolos de manera directa, pues la comunidad académica se verá nutrida de conocimientos y referentes sobre como componer, interpretar e incluso de ensamblar y dirigir agrupaciones de este tipo.

## **2. MARCO DE REFERENCIA**

### **2.1. Marco de antecedentes**

Resulta importante el citar trabajos anteriores, tanto de carácter creativo como interpretativo, para llevar a cabo este trabajo creativo de composiciones en formato de banda sinfónica con base a ritmos tradicionales colombianos y la música universal en forma de fantasías, los cuales serán la fuente fundamental en la producción de un proyecto de calidad. De este modo se mencionan los siguientes antecedentes.

#### ▶ Contexto Internacional

- Isgro, Juan Ignacio. Miércoles en Macondo. Universidad Nacional de La Plata. Año 2015. Buenos Aires, Argentina.

En la presente cita, el autor realiza una composición musical basada en la novela “la hojarasca” de Gabriel García Márquez dentro del formato conjunto de cámara integrado por instrumentos de viento madera y metal, percusión, instrumentos de cuerda frotada y un solista vocal Tenor. El autor se basa en la idea de un paralelismo entre las características de una novela y una creación musical, es decir por medio de una analogía traslada elementos de una parte hacia la otra, para establecer de este modo tímbricas, texturas, ritmos, armonías acordes a lo relatado en la novela convertidas en música.

- Maigua, Luis Amado. Arreglos para un sexteto de jazz. Universidad San Francisco de Quito. Año 2015. Quito, Ecuador.

En este trabajo se presenta la elaboración de 8 piezas o estándar de jazz, arregladas hacia un formato sexteto incluyendo una trompeta, un saxofón alto, un saxofón tenor, una guitarra, un contrabajo y una batería, contemplando maneras distintas de armonizar, crear melodías, distribuciones tímbricas, etc., puesto que aunque se mantiene dentro del ámbito académico, la parte popular del jazz sigue manteniendo el sonido característico de lo urbano.

▶ Contexto Nacional.

- REVELO, José. León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana. Universidad EAFIT. Año 2012. Medellín, Colombia.

El Autor hace un reconocimiento a Cardona y a su obra musical entendida como un legado nacional debido a su originalidad y estilo propio en cada una de sus composiciones resaltando la importancia de aprender de maestros como él, tanto en aspectos de organología, como en características de instrumentación y géneros de la tradición musical andina colombiana, para que sus aportes sigan vigentes y no se pierda su valor compositivo.

- HERNÁNDEZ, Ricardo. Adaptación de la música del Litoral Atlántico para orquesta sinfónica. Universidad Nacional de Colombia. Año 2015. Bogotá, Colombia

En este trabajo se presenta una propuesta desde la parte compositiva y de arreglos para orquesta sinfónica a partir de las músicas tradicionales del litoral Atlántico, haciendo referencia a un modo de transferir las sonoridades a un formato completamente distinto sin perder la caracterización de este tipo de músicas; a la vez se busca dar un valor académico y magnificar el folklor como medida de preservación y difusión de las músicas tradicionales.

- PAREDES, German Armando. Creación de la obra “abstracciones sonoras para banda sinfónica”, basada en los géneros de la música popular tradicional colombiana: pasillo, pajarillo, currulao y cumbia. Universidad del Valle. Año 2014. Santiago de Cali, Colombia.

El autor crea una serie de obras teniendo como base varios ritmos colombianos para formato de banda sinfónica. De aquí parte la importancia de conocer las estructuras y particularidades de cada uno de ellos para poder obtener un resultado óptimo a nivel creativo.

▶ Contexto Regional

- LOPEZ, Daniel Andrés. Cuarteto de saxofones. Universidad de Nariño. Año 2011. San Juan de Pasto. Colombia.

El autor presenta en este aparte composiciones para cuarteto de saxofones en el formato tradicional: Soprano, alto, tenor y barítono, resaltando las capacidades artísticas y musicales del

autor, el cual, plasma en cada una de sus composiciones la destreza y la habilidad a la hora de una interpretación musical. Dentro de este proyecto también se hace presente la improvisación como elemento indispensable en el desarrollo de su música, con elementos armónicos regionales y universales.

- FAJARDO, Mario Fernando. Gualao. Universidad de Nariño. Año 2013. San Juan de Pasto. Colombia.

Gualao es un compendio de composiciones y arreglos basados en la mezcla de dos ritmos propios de la región nariñense unida por dos zonas, lo que es el componente andino y el pacífico desde el son sureño y el currulao. Esta fusión que propone el autor se hace interesante desde el hecho de “crear” obras en las cuales se resalte dos de los ritmos más tradicionales de la región, otorgando un carácter social relevante al hecho de priorizar el trabajo de la región pacífica como una fuente importante de tradiciones e identidad cultural.

- BOTINA, Robert Wilson. Pensamientos andinos. Universidad de Nariño. Año 2013. Universidad de Nariño. San Juan de Pasto. Colombia.

Este proyecto se basa en la realización de un recital creativo en forma libre, en el cual se exponen diferentes ritmos de la música tradicional andina utilizando instrumentos musicales propios como expresión artística de la cultura nariñense y a manera de divulgación, favorable para que esta música se conozca, se respete y se conserve; la composición de una obra de este tipo exige un conocimiento musical considerable y una disciplina constante a lo largo del proceso compositivo, aquí pues el autor representa tanto sus ideas como la idiosincrasia de un pueblo que vive la música andina desde otro pensamiento, trabajar desde lo tradicional algo estilísticamente y musicalmente bien logrado.

## **2.2. Marco Conceptual**

Es posible decir que la música es la organización y sistematización de los sonidos para producir un resultado agradable al oído. Dentro de dicha organización se encuentran tres elementos principales que son la base de ésta:

### 2.2.1. Melodía.

De acuerdo con Bareilles (1997) melodía es:

“sucesión de sonidos de diferentes alturas y duración variable en los que se pueden intercalar silencios, los cuales forman una frase que contienen un pensamiento musical. organizados de tal manera que juntos formen una línea con sentido musical. Vocablo de Origen Griego, compuesto por *melos* (música) y *ode* (poesía), es decir que significa poesía musical, o poesía expresada con sonidos que reemplaza la palabra”. (p. 14)

De igual modo Toch (1989) define la melódica como la unión entre sonidos de distinta altura sumada a un elemento rítmico que le da movimiento a la misma, por lo cual ambos elementos tienen una gran importancia en el momento de creación de la melodía.

Entendido de este modo, la melodía es la línea musical de toda obra que conduce y aparece durante toda la obra, muchas veces con una similitud exacta, otras veces con variaciones, extensiones, deformaciones, etc., dándole por si mismo la fluidez del desarrollo de dichas obras. El concepto de melodía, esta relacionado intrínsecamente con el de “cantable”, pues desde tiempos muy antiguos se ha considerado la voz humana como el instrumento musical por excelencia debido a que ya se consideraba el ejercicio musical sin la existencia definida de un instrumento musical tal como se les conoce, de allí surgió el afán por imitar de cierto modo la capacidad de comunicación que se realizaba por medio de la voz, la cual se trasladaría a los instrumentos musicales.

En el ejercicio de crear una melodía se puede hacer uso del concepto de libertad, el cual encaja perfectamente tanto en el ámbito de lo objetivo como también de lo subjetivo, es decir, que la creación de una línea melódica implica, tanto el conocimiento de cierta técnica, como también la inspiración que cada músico o compositor le quiera asignar; libertad que vocalmente se encuentra sujeta a la amplitud de los registros, los fonemas de cada idioma, algunos saltos que tengan mucha dificultad, entre otros, como también si se habla desde lo instrumental, se encuentra sujeta a las técnicas que son propias de cada uno de los instrumentos, de cada época o forma compositiva.

### **2.2.2. Armonía.**

En la música occidental, la armonía es la disciplina que estudia el encadenamiento de diversas notas superpuestas; es decir la organización de los acordes. Al estar unas notas sobre otras se habla de una verticalidad musical, pues se puede decir que es la contraposición de la melodía, siendo ésta la parte horizontal de la música.

Confirmando lo anterior, Valencia (2016) precisa en el documento Arreglos para banda que:

...la armonía constituye una dimensión estructural en tanto establece la coherencia de la superposición de los sonidos (acórdica), sus conexiones en el tiempo (conducción) y sus relaciones y operatividad dentro del sistema (funcionalidad). En una dimensión vertical la armonía da cuenta de la superposición de los sonidos para conformar los acordes. Los acordes se clasifican cuantitativamente (número de sonidos diferentes que se superponen) en triadas, cuatriadas (acordes de cuatro sonidos), acorde de cinco sonidos... y cualitativamente (interválica entre los sonidos superpuestos) en acordes mayores, menores, aumentados, disminuidos... Cada uno de los sonidos de los acordes se denomina nota o voz. (p. 2)

El estudio de la armonía como tal se refiere generalmente al campo de las progresiones y de los principios estructurales que las conforman. Históricamente se habla de armonía organizada a partir del origen de la polifonía, la cual, tras periodos de evolución ha ido transformándose y adaptándose a las nuevas épocas, de acuerdo a las exigencias de la época, sea por implementación y mejora de los instrumentos musicales, o las demandas sociales, o simplemente por el cambio de mentalidad hacia las nuevas músicas por parte de los compositores.

Dentro de la composición tradicional y moderna se han establecido muchas maneras de cómo llevar una idea musical, desde lo más pequeño hacia un resultado final que puede terminar siendo una composición bastante elaborada, incluyente de rítmicas constantes o variantes de las mismas, formas establecidas o libres de acuerdo a su sentir, orquestaciones para pequeños o grandes formatos y armonías sencillas o complejas.

Para conceptos de armonía referidos hacia la composición de las obras del recital, se tuvo en cuenta dos tipos de armonía que se pueden designar como tonal y modal, ambas adaptándolas al

contexto regional y nacional de acuerdo con el mayor desempeño que se pudiera obtener para cada una de las obras.

➤ Armonía tonal. La mayoría de la música que se ha compuesto a lo largo del tiempo, en términos generales, está basada sobre un sistema armónico tonal, es decir entender la tonalidad como la relación constante entre acordes de cualidades mayores o menores. Estas parten desde una escala natural constituida por tonos y semitonos, tal como lo expresa De la Cerda (1984) y los cuales superpuestos unos sobre otros dan como resultado infinidad de acordes.

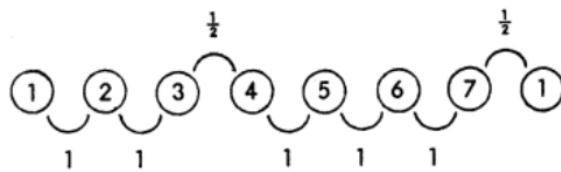


Figura 1. Estructuración de una escala mayor por tonos y semitonos. Fuente: De la Cerda (1984) Armonía tonal moderna. (p.14)

Existen dos clases de tonalidad, mayores y menores. Subjetivamente se ha asociado a las mayores con un estado anímico de felicidad mientras que las menores con una relación de tristeza. La tonalidad comprende aspectos armónicos dentro de los cuales se mantiene un centro tonal, es decir la conformación de un acorde principal que primará sobre los demás, al cual se le llamara tónica ya sea en forma de acorde o como grado, junto a ella se desprenderán el resto de funciones diferenciadas entre subdominantes y dominantes, las cuales son las 3 regiones armónicas constituyentes de lo que se conoce como encadenamiento armónico. El principio de la escala menor es el mismo, solo que si se tuviera en cuenta el diagrama anterior (ver Figura 1), se trasladaría al sexto grado como tonalidad conservando la misma distribución en respecto a los siguientes grados.

➤ Armonía modal. Cuando se habla acerca de este tipo de armonías se tiene como base los antiguos modos griegos, que a partir de la misma escala mencionada en la Figura 36 se plantea el cambio de tónicas en los distintos grados, dando de este modo 7 posibilidades distintas en cuestión de nuevas escalas, acórdicas, notas características de cada modo. Los siete modos en mención se puede apreciar en la siguiente figura:



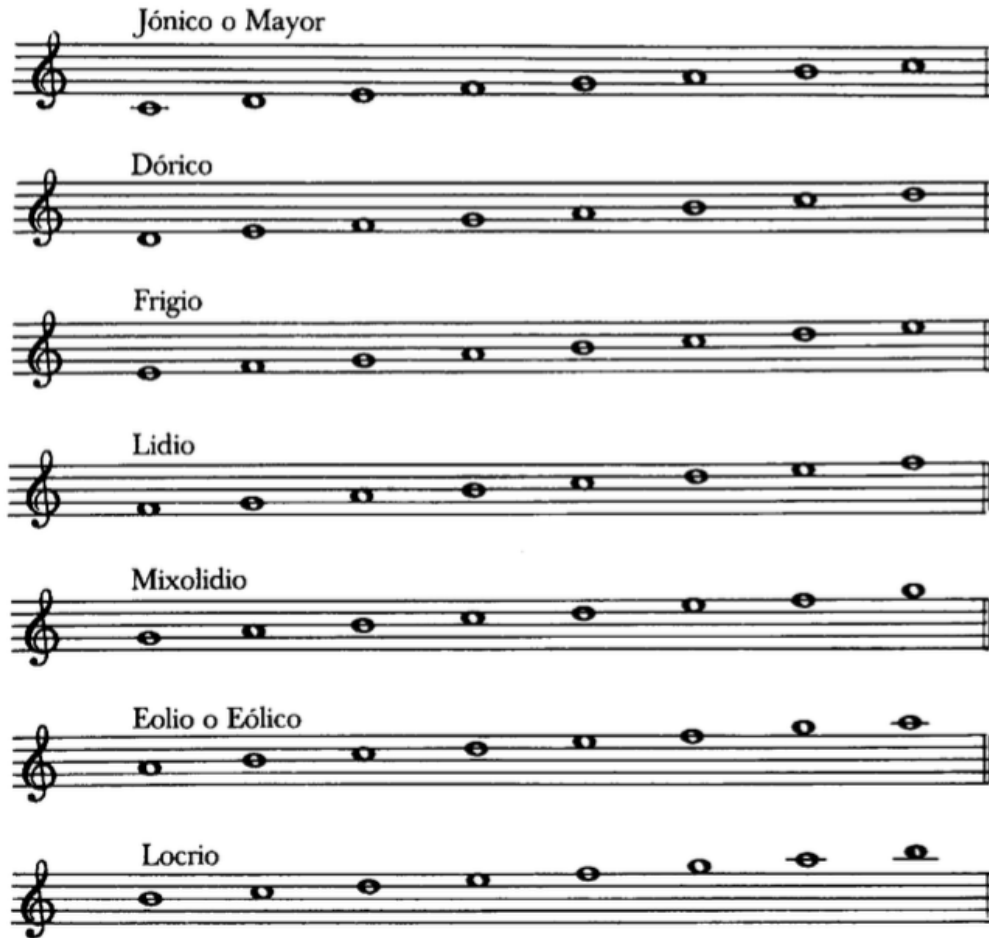


Figura 2. Modos gregorianos. Fuente: Herrera (1990) Teoría musical y armonía moderna Vol.1 (p.34)

### 2.2.3. Ritmo

Se puede definir el ritmo como la distribución en el tiempo de cada una de las notas o sonidos dentro del lenguaje musical.

Haciendo referencia a este concepto expresa Bareilles (1977):

Ritmo es la relación que se produce entre dos o más sonidos (o ruidos), sea por su duración, su intensidad o ambas a la vez. Cuando se repite con cierta regularidad, suele caracterizar algunas obras musicales. El ritmo no se altera porque la obra musical se ejecute con mayor o menor rapidez, pues solo será afectado el movimiento y la velocidad. (p.14)

A su vez el ritmo se entiende como formas diferentes de interpretar los intervalos temporales de sucesión de los eventos sonoros, cuya principal función es ayudar a la memoria agrupando los mismos (Lerdahl & Jackendoff, 1983).

A su vez el ritmo se compone de otros elementos tales como el pulso que se refiere a una figura musical determinada como valor de unidad de tiempo dentro del compás. El compás, es una reiteración de pulsos que dentro de una cierta periodicidad define si es este binario, dicho de otra forma compuesto por un múltiplo par, o ternario, compuesto por múltiplos de 3; pero también existen compases compuestos que pueden resultar de la suma de un par y otro impar Schoenberg (1994). (ver Figura 3).

Finalmente se puede apreciar el ritmo también integra el concepto de acento, dándole al compás y al ritmo en general tiempos fuertes que marcaran la regularidad de la idea musical Cordantonopulos (2002).



*Figura 3. Compás binario, terciario y compuesto. Fuente: esta investigación.*

## **2.3. Marco Teórico**

### **2.3.1. Banda sinfónica.**

Es un conjunto de músicos intérpretes, distribuidos en diferentes familias de instrumentos como los vientos, percusión y algunos casos de cuerdas frotadas, contando entre estos últimos el

violonchelo y el contrabajo, aunque también, según la obra y la intención del compositor se puede adherir a esta organología el piano y el arpa.

Este tipo de formato instrumental contaba en sus inicios con un conjunto poco numeroso de músicos, como señala Montoya (2011) se inicio solamente como grupos de vientos metal a los que se les llamo *Brass Band* y con el paso de los años y la evolución de los instrumentos se cambió y mejoró la calidad de estas agrupaciones. El mismo autor señala que uno de los aspectos más relevantes en la historia de las bandas sinfónicas, fue sin duda la comercialización del repertorio, lo que favoreció a la homogeneización musical, es decir que una obra podría ser interpretada a nivel mundial, aunque sujeta a los cambios estilísticos según la procedencia de los músicos. Este conjunto instrumental moderno cuenta con una mayor capacidad de integrantes, permitiendo que la sonoridad, como también el montaje de nuevos repertorios sea de una forma más efectiva.

#### ***2.3.1.1. Las bandas sinfónicas en Colombia.***

Colombia es uno de los países con mayor movimiento bandístico en Suramérica, que si bien no tienen un enfoque sinfónico en su totalidad, hay gran variedad de conjuntos instrumentales con este tipo de particularidad en cada uno de los municipios que lo conforman (Montoya 2011). Poco a poco las escuelas de música han ido tomando mayor acogida en los procesos de formación cultural, como un medio no solo de aprovechamiento de tiempos libres, sino también como un formador de excelentes músicos y sobre todo formador de personas integrales, que sirvan a una sociedad a través de este arte y satisfaga las necesidades propias y las de su comunidad.

Gracias al apoyo de programas dirigidos a la formación de músicos instrumentistas, directores, compositores y arreglistas creados por el gobierno, se ha podido incrementar de una forma considerable el movimiento bandístico, lo que ha propiciado ambientes sanos para la educación musical, ya sea dentro del ámbito tradicional como también hacia las nuevas alternativas, ya que debido a la gran versatilidad de las bandas se permite la valoración y respeto en el ámbito de las músicas colombianas como también dentro de un ambiente crítico hacia lo internacional.

Es posible apreciar que en departamentos como Antioquia, Caldas, Valle del Cauca y Cundinamarca, el movimiento bandístico es más marcado que en el resto del país, debido a un diferente sistema de apoyo por parte de las alcaldías y/o gobernaciones, que pretenden aparte de tener instituciones musicales, buscar un enriquecimiento más centrado hacia la cultura de su población. Otra de las razones a las que obedece este fenómeno es la vulnerabilidad de la comunidad, como en el caso de la red de escuelas de Medellín, que fue creada con el afán de solventar ciertas necesidades que se venían presentando en las comunas o barrios alejados, convirtiéndose en ejemplo para el resto del país para un rescate efectivo de la sociedad.

En el documento CONPES N° 3191 Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas de Vientos (2002) da muestra de estos efectos:

Existen múltiples ejemplos del aporte de las bandas a la construcción de formas pacíficas de convivencia como en los casos de Sotará en el Cauca y Tubará en el Atlántico, en donde al interior de las comunidades el proceso de las bandas logró desactivar un proceso vandálico de pandillas, sustituyendo la agresión por la práctica de instrumentos de viento. (p. 4)

Ana María Ochoa Gautier (2003), teórica colombiana resalta su visión acerca de los procesos culturales como medios de fortalecimiento ciudadano; para ella, la construcción de la paz tiene una dimensión cultural, ante todo. De lo que se trata es de construir la paz desde la cultura y no desde la promoción de la violencia, plantando su base en que las artes conducen a las sociedades a niveles cívicos de convivencia

José Rozo Millán, Gobernador de Boyacá, en el año de 2009 precisó que:

...las bandas de viento se convirtieron en estrategia pedagógica y espacio propicio para formar en valores, estimular el crecimiento personal y preparar a los estudiantes para la sana convivencia, además de convertirse en opción de vida profesional para los jóvenes y modelo pionero y pedagógico no solo en Colombia, sino en toda Latinoamérica. En tiempos convulsionados, las bandas se convierten en una opción para la formación académica y “proyección profesional que genera disciplina, dedicación y amor” Rozo (2009)

Este movimiento en cuestión es el responsable que día a día surjan nuevos instrumentistas, nuevos directores activos, nuevos compositores cada vez más jóvenes con propuestas nuevas y de gran calidad, lo que enriquece tanto al crecimiento del mismo, como a la globalización de su

música, pues lo que anteriormente se quedaba solo para un micro contexto, gracias a medios de difusión masiva como el internet, es posible que se movilice al resto del mundo.

A nivel histórico, son muchas las que se podrían nombrar por cuestión del reconocimiento que han conseguido gracias a los buenos procesos que han llevado a cabo, como por ejemplo la banda sinfónica de Villa María (Caldas), la de Neira (Caldas), la municipal de Manizales, la Redentorista (Manizales), la banda sinfónica de la obra Salesiana (Bogotá), La Estrella (Antioquia), la de Tocancipá (Cundinamarca) ; las cuales han marcado un fuerte precedente en nivel tanto musical como en modelos de formación de escuelas de música (Corbandas, 2017).

Nariño ha tenido una muy buena representación en lo que respecta al ámbito bandístico en certámenes nacionales. Entre las bandas destacadas se encuentra la banda sinfónica de la red de escuelas de Pasto ganadores en Paipa, La banda sinfónica “semillas de paz” del municipio de Imués, la banda sinfónica “20 de septiembre” del municipio de Puerres, la banda sinfónica “Mariscal Sucre” de la Institución Educativa Sucre de la ciudad de Ipiales, entre otras.

### ***2.3.1.2. Estructura de las Bandas Sinfónicas.***

Este formato instrumental se encuentra constituido por 3 grandes grupos entre los cuales se cuenta, en primer lugar a lo que corresponde a la sección de vientos madera entre estos las flautas, clarinetes, saxofones, oboe, y fagot; seguidamente de la unidad de vientos metal contando aquí con las trompetas, los trombones, los cornos, las tubas y los eufónios; y finalmente lo que es la sección de percusión, entre estos el bombo, el redoblante, la percusión menor o perc. set, las placas, las congas, entre otros. Adicionalmente, según el enfoque de formación de las escuelas se agrega un cuarto grupo denominado cuerdas frotadas es decir el contrabajo y violoncellos.

En la siguiente Figura se puede apreciar la distribución de los instrumentos en una banda sinfónica.

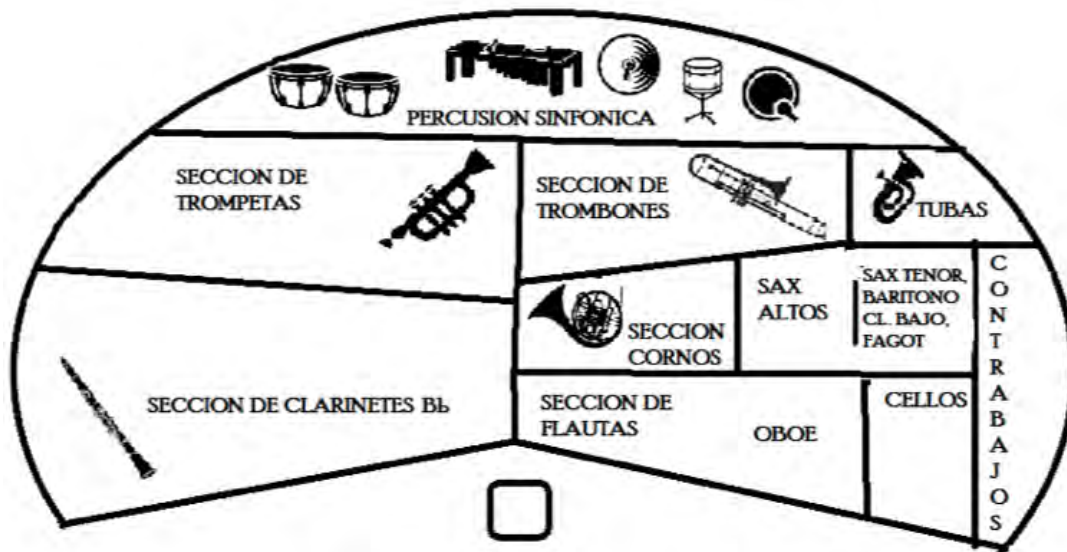


Figura 4 Organización de la banda sinfónica. Fuente: esta investigación

La ubicación de los instrumentos está dada por orden de intensidad, los sonidos más débiles al frente y los mas fuertes al fondo, permitiendo un balance más adecuado, es decir, por su contextura delicada, las cañas producen decibeles menores a la de los broncees y estos a su vez menores que la percusión, que por leyes físicas del sonido encuentran punto de referencia mas aproximado hacia el público que es el director, quien se encarga de balancear la producción sonora de la masa instrumental.

### 2.3.1.3. Repertorio para banda sinfónica.

Actualmente existen compositores especializados en escribir música para este tipo de conjuntos, lo que hace posible que cada vez se encuentre nuevas obras, arreglos, adaptaciones, lo que permite el crecimiento y desarrollo de un nivel avanzado en cuestion de montaje de obras. Sin duda alguna, el repertorio que ya está compuesto, se encuentra cargado de un infinito valor histórico - cultural y musical, el cual, es un material imprescindible a la hora de la formación musical en este ámbito, permitiendo a las nuevas generaciones apreciar el trabajo anterior como el contemporáneo, que en diferentes medidas le ofrece las mejores posibilidades para proyectar su trabajo interpretativo.

La catalogación del repertorio en la música para bandas sinfónicas, está relacionada con una escala de medición norteamericana, encargada de determinar el nivel según la complejidad en elaboración, interpretación y demás items que involucra cada obra; de este modo, existen internacionalmente 6 grados de dificultad siendo 1 el más bajo, y 6 el más alto.

Cabe considerar en este punto que, siempre ha estado presente la interacción de estas agrupaciones entre dos corrientes, la de la música universal (llamada así a las obras provenientes del resto del mundo) y la música de compositores regionales y cercanos al ámbito nacional; debido a esto y a la producción en cantidad de repertorio, se ha podido clasificar en distintas categorías, dependiendo de la objetividad y carácter en la que el grupo musical esté enfocada.

Valencia (2016) en su publicación “Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor” (p. 7) hace una clasificación del repertorio manejado por este tipo de agrupaciones con características propias para cada destino:

- Repertorios propios para ser interpretados en ambientes festivos, como las verbenas desfiles y festividades, que se desarrollan principalmente en espacios abiertos, debido a la sonoridad brillante y de rítmica marcada, lo que hace posible para el público que se presente posibilidades dancísticas.
- Repertorio pedagógico, creado para el desarrollo y formación de nuevas escuelas de música o bandas. Surgen desde los primeros inicios instrumentales hasta la obtención de resultados excelentes de ejecución e interpretación en los instrumentistas en formación.
- Repertorio de concierto, que cuentan con una sonoridad de un nivel más alto, con contrastes texturales y detalles de mayor elaboración que obligan a los instrumentistas un desempeño en la ejecución, un nivel interpretativo, emocional e intelectual especial para ser propiciadas en un ambiente académico, y muchas veces en recintos cerrados. En la gran mayoría concierne a piezas internacionales, adaptaciones de obras

orquestales, piezas para solista y banda, y obras nacionales que poseen dichas características.

- Repertorio óptimo para concursos, que también puede incluir obras de las anteriores categorías sumadas a obras obligatorias, y comisiones de obras inéditas o arreglos demandados por los concursos.
- Repertorio especial o circunstancial, que no tienen una línea específica sino que más bien está referido a aquellas obras que funcionales para una situación especial, en las que se encuentran obras de semana santa, navidad, himnos, etc.

#### ***2.3.1.4. Compositores de música para banda sinfónica.***

Es importante para el proceso creativo de este recital, contar con algunos autores específicos que han sido la fuente fundamental para la elaboración de un material de calidad, es por eso que se hará referencia a ellos de manera general pretendiendo tener un conocimiento más claro sobre su trabajo compositivo y la clara influencia que ejercen en el presente proyecto.

Para la elaboración de las obras del recital creativo “Sur Real” se han tomado como referencias algunos maestros en este arte creativo quienes por su trayectoria, nivel compositivo, formas de orquestación, maneras de ver la música subjetivamente, en fin, entre otras cualidades, han permitido al presente autor una idea más clara y precisa sobre la forma más correcta de concretar sus ideas, estos maestros en el ámbito nacional son: Victoriano Valencia, Rubén Darío Gómez, Oscar Fernando Trujillo, Pedro Sarmiento, Francisco Soto Márquez, Rubian Zuluaga, Andrey Ramos, también cabe resaltar la labor creativa y pedagógica de compositores nariñenses como Ferney Lucero, Alexander Paredes y Daniel Vallejo entre otros; y en el campo internacional Steven Reineke y Jacob de Haan, Ferrer Ferran, destacando desde la parte pedagógica a Sandy Feldstein y Larry Clark. También son importantes tomar como referencia a los compositores Harry Gregson-Williams y Danny Elfman, que aunque no son compositores propiamente de banda sinfónica, por su trabajo enfocado hacia la composición de música para cine y televisión, aportan al trabajo desde un enfoque diferente el valor y riqueza con sus maneras de armonizar, creación de melodías, etc.



A continuación se hará mención de apartes biográficos y las contribuciones más significativas de cada uno de los compositores anteriormente mencionados.

✓ Victoriano Valencia Rincón. Compositor, arreglista y pedagogo musical colombiano, nacido en Montería (Córdoba) el 5 de abril de 1970. Licenciado en música de la universidad pedagógica nacional y magister en composición de la universidad EAFIT de Medellín.

Gracias a su talento y compromiso con la cultura musical del país, también ha trabajado como asesor del Ministerio de Cultura, de la red de escuelas de formación musical de Medellín y muchas más instituciones. Es uno de los compositores con mayor acogida, por su variado repertorio, que cuenta con un gran número de composiciones y arreglos propios, en los que se destacan “*Arrullo para Banda 1ª Suite (2002); Suite N° 2 (2007); “200” Tercera Suite para Banda (2010); y Sinú: orígenes. Suite N° 4 for Band (2012)*” Valencia Rincón, V (2017, p.1)

Dentro de su estilística compositiva para repertorio colombiano se caracteriza el uso de armonía modal, la utilización marcada de amalgamas, como también la traslación de elementos puramente de las músicas tradicionales a sus obras, dándoles un mayor realce y valor académico. Desde sus publicaciones como pitos y tambores (2005), cartilla de arreglos para banda nivel 1 (2006) y Dorefa la cartilla (2014), se evidencia su estilo, diferenciándolo del resto de compositores y pedagogos.

El reconocimiento de grandes agrupaciones, músicos y directores, hace del maestro Victoriano Valencia uno de los compositores actuales con gran influencia y acogida en la nueva corriente colombiana; El director y arreglista Frank De Vuyst afirma sobre Victoriano Valencia;

“Victoriano Valencia es posiblemente el gran responsable para que el mundo haya empezado a interesarse en la música colombiana original para banda. Además, gracias a su forma clara y concisa de escritura en un lenguaje fácil de entender, y a una instrumentación impecable, ha conseguido que las bandas extranjeras se atrevan cada vez más con la música colombiana.” De Vuyst, Frank (2015) Victorianovalencia.com. (2017). *Victoriano Valencia - Home*. Available at: <http://www.victorianovalencia.com>

✓ Rubén Darío Gómez Prada. Nació en Zapatoca (Santander) el 1 de noviembre de 1973. Licenciado en música de la UIS y Master en Música con énfasis en Dirección de Bandas otorgado por MTSU. Es considerado como uno de los compositores y pedagogos más influyentes en el medio cultural nacional por sus aportes a la música colombiana, especialmente en el ámbito bandístico, con el cual ha logrado obtener premios en distintos festivales trabajando conjuntamente con el Ministerio de Cultura.

En la biografía oficial que se encuentra en su pagina web, se describe:

Como tallerista y asesor del Programa Nacional de Bandas ha estado vinculado a procesos de formación en varias regiones del país en las área de teoría, iniciación musical, dirección, arreglo y composición. Actualmente desarrolla una fructífera labor pedagógica siendo director musical de la Corporación Cultural “Mochila Cantora” y maestro de la Facultad de música de la UNAB. Sus obras y arreglos son interpretados y grabados por diferentes agrupaciones dentro y fuera del país y son editadas nacional e internacionalmente. También recibe frecuentes invitaciones para participar como jurado calificador de festivales de música colombiana y de bandas. Ha participado como director invitado de la Banda Sinfónica Red de Escuelas de Medellín, Banda Sinfónica de Funza Cundinamarca y Orquesta Sinfónica de la UNAB. En próximos meses iniciará su maestría en Dirección de Bandas en Middle Tennessee State University (USA). Gómez Prada, Rubén D. (2015) [www.rubendariogomez.com/resena/](http://www.rubendariogomez.com/resena/)

Al igual que Victoriano Valencia, el maestro Rubén Darío Gómez hace utilización de los modos como fundamento armónico, dándole aunque no de la misma forma, un estilo desde el nacionalismo musical.

✓ Oscar Fernando Trujillo Gómez. Licenciado en Música de la Universidad de Caldas Magister en Música con énfasis en trompeta de la Universidad EAFIT, trompetista y Compositor. Inició sus estudios en el Programa Departamental de Bandas de Caldas. Sus arreglos y composiciones han sido interpretados por agrupaciones tales como la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, la Zaragoza Wind Ensemble, la Orquesta Filarmónica Dominicana, la Orquesta Sinfónica Juvenil del Salvador y la Orquesta Sinfónica de Caldas.

Actualmente es profesor de trompeta de la Universidad de Caldas, trompetista principal Orquesta Sinfónica de Caldas, director y fundador del Conservatorio Redentorista. En su estilística se destaca la fuerza con que produce al momento de reacción en bloque, una particularidad que le ha llevado a ser reconocido dentro del ámbito bandístico y orquestal.

Según la revista “Accompás” (2017) muestra algunos de los reconocimientos más importantes:

- 2016. Mejor obra inédita en el Concurso Nacional de Bandas de Paipa (Boyacá).
- 2015. Jurado en el Concurso Nacional de Bandas Ramón Jaramillo Rionegro (Antioquia).
- 2014. Primer premio en el Concurso Nacional de Bandas Pedro Ignacio Perilla en Anapoima (Cundinamarca).
- 2013. Mejor obra inédita en el Concurso Nacional de Bandas de Paipa (Boyacá). Trujillo G, Oscar (2017)

*Referirse a:* [www.accompas.org/index.php/compositores/14-compositores/42-oscar-fernando-trujillo-gomez](http://www.accompas.org/index.php/compositores/14-compositores/42-oscar-fernando-trujillo-gomez).

✓ Pedro Sarmiento. Compositor y guitarrista oriundo de la ciudad de Santiago de Cali, Colombia en el año de 1977, además se desempeña en el campo de la musicología, título obtenido en la Universidad Nacional de Colombia, alumno de composición del maestro Blass Emilio Atehortúa. Su trabajo compositivo se extiende a más de quince años de trayectoria con innumerables creaciones para todo tipo de formatos instrumentales, desde grupos de cámara, hasta creaciones de estilo contemporáneo en formatos orquestales interpretadas a lo largo de Suramérica, Europa y Estados Unidos. Su estilo se caracteriza por pasar desde composiciones de gran sutileza hasta aquellas donde se explota al máximo las capacidades instrumentales y de creación.

Entre las obras más destacadas de Sarmiento se encuentran Sinfonía Andina (2001), Iguazú (2014), divertimento para cuerdas (2008), Canto de Galeras (2012), tres piezas para banda (2017). (Sarmiento, 2017).

✓ Luis Francisco Soto Márquez. Compositor santandereano, saxofonista y licenciado en música de la Universidad Industrial de Santander. En el campo pedagógico ha iniciado y apoyado procesos como profesor de saxofón en la academia musical La Cuerda, la Sinfónica Juvenil de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, la Casa de la Cultura Piedra del Sol de Floridablanca y la Casa de la Cultura Francisco Mantilla de los Ríos de Girón en Santander. Su producción ha sido es mayormente en obras para el formato instrumental que se ha venido mencionando, incluso varias de ellas han sido seleccionadas en las convocatorias del Banco de Partituras del Ministerio de Cultura de Colombia. Actualmente dirige la Banda Sinfónica Infanto-juvenil de Girón, Santander. (Soto, 2017). Sus creaciones abarcan enormemente la riqueza cultural y musical del

país, pues dentro de su pensamiento existe una raíz nacionalista que pretende plasmar en cada una de ellas, contribuyendo a la exaltación de la cultura y tradiciones colombianas.

Se destacan obras como Darién, Jaibaná, Fiesta Ilanera, Atrato y madre monte entre otras. Revista *Accompas* (2017).

✓ Rubian Zuluaga. Licenciado en música de la Universidad de Caldas y magister en Música con énfasis en Dirección de Orquesta en la Universidad EAFIT. Su obra compositiva se desenvuelve en los ámbitos sinfónicos y gracias a ello ha sido merecedor de varias distinciones, entre ellas, Concurso de Composición para Banda Caldas Cien Años con su obra *Abriendo monte* (2005); V Concurso del Bambuco Inédito en Tocancipá (2008) con su obra *Azares*; Convocatoria de Composición para Banda Gran Concierto Nacional Ministerio de Cultura, obra *VaryKunia* (2008); Composición Categoría Mayores Paipa, Boyacá (2012) con su obra *Santería*. Su experiencia dentro del campo compositivo lo ha llevado a hacerse conocer tanto en Colombia como en el exterior, igualmente por su trayectoria en la dirección de agrupaciones ha sido invitado a dirigir las. Zuluaga (2016) [www.utadeo.edu.co/es/evento/culturales-y-deportivos/rubian-zuluaga](http://www.utadeo.edu.co/es/evento/culturales-y-deportivos/rubian-zuluaga)

✓ Andrey Ramos Herrera. Nacido en Cáqueza, Cundinamarca en el año de 1980. Maestro en Artes musicales con énfasis en composición y arreglos de la ASAB. Como pedagogo parte desde el año 2000 enfocado en la formación de músicos para este formato, pues dentro de ese papel de director siempre fue merecedor de buenos puestos en los concursos de música desarrollados a lo largo del departamento y fuera de él. Su catálogo de obras comprende un extenso número pero entre sus obras que le han llevado a conseguir reconocimientos están *Ritmo de fandango* (2013) con la cual consiguió el premio a mejor obra inédita en el concurso de bandas de Paipa, Boyacá; mejor obra inédita con *Suite Ana Jota* (2015) en la misma ciudad, y el más reciente reconocimiento en el año 2016 premio a mejor obra inédita con *Pinceladas de pacífico* en el desarrollo del mismo certamen. (*Accompas*, 2017).

Cabe anotar una mención especial a los compositores Ferney Lucero, Alexander Paredes, Daniel Vallejo y Jorge Luis Romero entre otros compositores nariñenses, quienes han dedicado

parte de su vida con gran pasión dentro de la composición como también como pedagogos y formadores de nuevos músicos con capacidades integrales, resaltando ese talento nariñense que parte desde el ámbito bandístico y que gracias a su compromiso con la música misma, se ha podido obtener un reconocimiento más fuerte en lo nacional e internacional, siendo ejemplos de compositores actuales para quienes estamos en caminos de formación.

✓ Ferney Lucero Calvachi. Trompetista, compositor, arreglista y pedagogo procedente del municipio de Puerres, nació en el año de 1978. Creció en un medio meramente musical pues desde muy niño se formó en la banda 20 de Septiembre de su municipio, con la cual participó en distintos concursos por mucho tiempo. Más tarde se dedicaría al estudio de su instrumento en el conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali y en la universidad del Valle, donde además perfeccionaría su aprendizaje como pedagogo.

Dentro del ámbito compositivo especialmente ha dedicado a enfatizar sus obras en ritmos colombianos; varias obras de su producción cuentan con una gran calidad musical, por lo que han sido interpretadas en variados concursos. Para destacar esta labor se encuentra como ejemplo, el concierto para Trombón (2006) siendo este una mezcla de ritmos nacionales (Bambuco- Pasillo- Cumbia) en los cuales el Trombón pasa del papel acompañante tradicional a ser el protagonista. Esta obra fue destacada en el concurso departamental de Samaniego Nariño (Premio al Solista). Otra obra, Canto al Pacífico fue ganadora en el concurso de Bandas en San Pedro Valle. También se destacan Fantasía Joropo, Emmanuel (fantasía), balada para Piano y Trompeta, Manuela (Fantasía para cuatro trompetas), arreglos de música colombiana para ensamble de trompetas y conjunto de cobs. (Lucero, 2017)

✓ Alexander Paredes Salazar. Compositor, arreglista, director y pedagogo musical nacido en el municipio de Carlosama -Nariño. Licenciado en Música de la Universidad de Nariño, Especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle y Docente del Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

Como compositor tiene una importante trayectoria y ha hecho un gran aporte musical, sus obras están basadas en géneros de música popular colombiana y latinoamericana abordando diferentes

formatos como banda, orquesta, coro, grupos de cámara, instrumentos solistas y agrupaciones urbanas, varias de éstas han sido comisionadas para ser interpretadas en diversos certámenes a nivel regional, departamental y nacional, entre ellos: Concurso Nacional de Bandas en Paipa - Boyacá, Concurso Nacional del Bambuco inédito de Tocancipá - Cundinamarca, Concurso de Bandas Pedro Ignacio Perilla, Anapoima - Cundinamarca, Concurso Nacional de Bandas Juveniles de la Vega - Cundinamarca, Concurso Departamental de Bandas Musicales Samaniego - Nariño, Onomástico de la Ciudad de San Juan de Pasto con la Orquesta de Vientos Agustín Agualongo, Concierto Binacional de Intercambio Cultural Ecuador-Colombia 2014, Primer Seminario Internacional de Trombón 2015 y V Congreso interuniversitario Internacional de Trompeta 2017, entre otros. En el año 2008, fue ganador de la convocatoria Nacional del Ministerio de Cultura para el Banco Virtual de Partituras con su arreglo “Pedro Bombo”.

Actualmente se desempeña como docente del departamento de música de la Universidad de Nariño, docente del área de música de la Institución Educativa Aurelio Arturo Martínez y director musical de las bandas Infantil y semillero de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto.

✓ Daniel Vallejo Pazos. Director, compositor y arreglista nariñense, egresado con mención de honor del programa Dirección de Banda de la Universidad del Cauca.

Como compositor se ha destacado por sus obras: Génesis, Suite Mitológica, Tumapái, Mapaláo, Concierto Nariñense para Trompeta y Banda Sinfónica Rumichaca, Fandanguéño, Suite N° 2 “Regiones” para Banda Sinfónica, Pieza para clarinete solo, Cuarteto de trompetas, Unión-Ensamble de trombones, Preludio y Capricho para trombón y ensamble, entre otras. Actualmente es compositor y director titular de la Orquesta Sinfónica y Banda Sinfónica de la “Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto”. (Revista Acompás, 2017)

Las contribuciones tanto estilísticas como pedagógicas de los compositores internacionales a continuación nombrados son igualmente de gran valor, pues su visión frente a la formación de nuevos músicos integrales realizada con mucho compromiso por parte de ellos, se refleja y transmite por medio de su música.

✓ Steven Reineke. Trompetista, director y compositor estadounidense nacido en Tipp City (Ohio) en el año de 1970. Estudio en la Universidad de Miami de Ohio, donde obtuvo el título de licenciado en música y se graduó con honores en desempeño de la trompeta y composición musical. Dada a su gran experiencia, a ocupado lugares muy importantes en lo que se refiere a la dirección de orquestas sinfónicas, siendo el actual director de The New York Pops, Director Principal de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas, Director Principal de la Sinfónica de Houston y la Orquesta Sinfónica de Toronto.

Su trabajo como compositor y arreglista sobrepasan los 100 ejemplares, incluyendo en ellos tanto obras para banda sinfónica como también de orquesta sinfónica y grupos de cámara. También se destaca en la creación de música para cine y televisión. Gran conocedor de las tímbricas y distintas sonoridades proporcionadas por los instrumentos con que trabaja, le han permitido encontrar un estilo propio, que va más allá de lo habitual. Su música lleva a quien la escucha, aun mas a quien la interpreta a conseguir como el mismo lo dice en una entrevista “*trasladar la música de lo imaginario a lo real*” Reineke (2015).

Para la nueva generación es importante conocer y aprender de estilos como este pues permite lograr tanto una mayor objetividad en lo técnico a la hora de componer como también hacer posible que lo subjetivo de las obras tome mayor estructuración, siendo de mucha ayuda a la hora de una mejor interpretación.

✓ Jacob de Haan. Sin duda el trabajo aportado por este compositor y pedagogo Holandés ha sido de los que mas aportes y mas acogida ha tenido entre las bandas en formación y profesionales debido a la gran calidad que poseen. Nace en nacido el 28 de marzo de 1959, en Heerenveen, Holanda. Sus obras son conocidas a nivel mundial y de gran aceptación sobre todo porque van por la línea de música programática basadas en música de películas, llevando así una perfecta combinación de varios estilos en sus composiciones.

Su estilo de composición consta además de obras de concierto con diferentes grados de dificultad, obras de concierto cortas, material didáctico para bandas en formación, música de

entretenimiento y marchas. Su catálogo sobrepasa el centenar de composiciones originales y arreglos.

✓ Ferrer Ferran. Nacido en Valencia, España en 1966. Es uno de los músicos y compositores más influyentes en el ámbito bandístico a nivel mundial, por su extenso catálogo de obras creadas específicamente para este formato, aunque también se desempeña en otros campos como música para orquesta sinfónica y música para pequeños formatos instrumentales.

Según Ferran (2017), la crítica hacia él lo designa como uno de los prominentes compositores con gran capacidad musical creativa, siendo...

“un compositor capaz de combinar la técnica con una gran creatividad, fusionando la música de vanguardia con el puro lenguaje del romanticismo, creando así, un ambiente repleto de color, novedoso en esta época y escrita para esta agrupación”; “Ferrer Ferran, gran estudioso del conjunto de vientos y percusión, consigue con sus composiciones una sonoridad uniforme y atrayente, tratando a esta agrupación como un conjunto sonoro sinfónico...”, “... el compositor Ferrer Ferran, puso en ariel dos piezas propias-refiriéndose a Tormenta del desierto y la passió de Crist-, en las que lució su facilidad instrumentadora, la riqueza de sus timbres, la espectacularidad de sus soluciones y, sobre todo, la vena melódica que se contrapone a una armonización bien trabada capaz de describir ambientes, momentos y personas.” (p.1)

Algunas de sus obras con mayor reconocimiento son el Mystery del Foc, Comic overture, Miticaventura, Echo de la montagne, Ceremonial, el ingenioso Hidalgo entre muchas otras. En el año 2013 compuso la obra Ciudad sorpresa con base en la tradición y costumbres de la ciudad de San Juan de Pasto, como encargo para la Orquesta de Vientos Agustín Agualongo quien fue la encargada del estreno mundial.

Como se mencionó antes para la elaboración del presente trabajo se referenció dos compositores, que aunque no son exclusivos de la composición para banda sinfónica, realizan aportes desde la composición enfocada a la música de cine y televisión, enriqueciendo enormemente al resultado final. Harry Gregson-Williams y Danny Elfman cada uno con sus estilos y sonoridades, aportan desde un punto de vista diferente a la hora de crear armonías y tímbricas instrumentales mediante la unión de instrumentos muchas veces en vivo, pero también sintéticos gracias a las nuevas tecnologías. La música de cine, como la que realizan estos dos maestros, en



gran medida son creaciones destinadas a recrear escenas o darle vida a personajes desde lo más simple hasta creaciones con un desarrollo más elaborado.

✓ Sandy Feldstein. Nacido Saúl Feldstein en Brooklyn, Nueva York en 1940 y conocido como Sandy a su legión de familiares y amigos, era un hombre de energía ilimitada y un entusiasmado por la vida. Sandy fue un líder visionario que impactó a millones de músicos de todo el mundo a través de sus más de 700 composiciones y libros. Sin duda este compositor marco el rumbo de lo que sería la historia de la composición moderna, pues con su estilo único las obras creadas por él podían adaptarse a cualquier tipo de agrupación.

Su colega Larry Clark lo describe de la siguiente manera, donde se puede apreciar el amor que habitaba en cada una de las creaciones y en su labor pedagógica.

La personalidad carismática de Sandy influyó a todas las personas con las que estuvo en contacto durante toda su ilustre carrera, fue el consumado maestro y mentor ayudando a guiar las carreras de innumerables estudiantes, empleados y asociados Sandy era amado por todos los que lo conocían y su impacto en la profesión de la música continuará por muchos años por venir.

Como se había mencionado anteriormente sus composiciones son muy grandes en cantidad y en calidad pero por nombrar algunas tenemos por ejemplo, Génesis, Legends, Equinox, Honor march etc., existen muchas obras que fueron compuestas en colaboración con Larry Clark.

✓ Larry Clark. (1963) La música de este compositor es una de las más populares y más interpretadas por bandas de conciertos y orquestas de cuerda de todos los niveles de habilidad. Se enorgullece de producir música que no solo es intrigante tanto para los actores sino también para el público, pues contiene una jugabilidad que proviene de una comprensión aguda de las dificultades técnicas inherentes a todos los instrumentos. Sus piezas han sido interpretadas internacionalmente y aparecen en las listas de música requeridas por concursos y festivales. Es un compositor galardonado con ASCAP, su desempeño compositivo se enfoca sobre todo a la composición de música para bandas escolares.

### **2.3.2. Composición**

Este término dentro del campo musical hace referencia a la manera de crear ideas sonoras originales, modificarlas, retomarlas, desarrollarlas, darles un sentido lógico con el fin de conseguir como resultado un conjunto final denominado obra. La capacidad de componer viene con el hombre mismo, de este modo, puede decirse que todo ser humano es un compositor en potencia y que solo con la madurez de esta capacidad musical, aprendida por la experiencia misma y por el estudio de ella, se puede llegar a ser un ser creativo completo.

Una definición de composición técnicamente descrita es la propuesta por el diccionario Oxford de la música (2008):

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical—se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios— y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio. La concepción inicial puede ser puramente musical o puede derivar de un estímulo literario, dramático o escénico. Pero tales concepciones iniciales siempre necesitarán un trabajo consciente, aun cuando su primera aparición sea espontánea, natural y no el resultado del pensamiento consciente... Puede ser abstracta o programática, vocal o instrumental, diseñada para cualquier grupo o combinación de voces o instrumentos, en vivo o electrónica... Los compositores pueden considerar la expresión de sentimientos como el objetivo principal o poner mayor énfasis en la creación intelectual de formas coherentes y satisfactorias, asumiendo siempre que aceptan la validez de los intentos por verbalizar sus instintos y procesos creativos. (p.342, 343)

Por otra parte, el desarrollo de la imaginación hace parte fundamental del compositor, pues sin ella no existiría un proceso creativo como tal, que implica desde su carácter subjetivo, un análisis y clasificación de elementos de diversas naturalezas, tanto por parte propia del autor, como desde los problemas que surgen en el campo teórico y las múltiples formas de expresión y producción musical. Así mismo, la problemática que trae con ella la parte objetiva de este proceso, enfrenta al compositor con múltiples retos a la hora de iniciar una nueva creación desde cero, pues muchas veces la notación tradicional no es suficiente para describir una idea musical, o el timbre que está buscando no se ajusta a ningún instrumento o manera de interpretación ya conocida, las formas y las armonías no son suficientes para plasmar la idea general de una pieza musical, la selección de alturas, escalas, lenguaje musical, en fin, son parte de los retos técnicos que el compositor debe

afrontar, brindándole la oportunidad de brindar lo mejor de sí y por medio de su conocimiento solventar estas necesidades que lo envuelven llevándolo a crear nuevas propuestas y formas de llegar a su fin último, su música.

### **2.3.2.1. Técnicas de composición.**

La palabra técnica hace referencia a la utilización de los recursos adecuados para realizar una operación, con el fin de encontrar el mejor resultado sin malgastar los recursos. Al respecto se menciona en el diccionario Oxford “actividad o conjunto de actividades basados en la aplicación práctica de los métodos y de los conocimientos relativos a las diversas ciencias” (p.645)

En el propio sentido de la creación musical obedece a varias formas de lograr un objetivo musical, lo cual requiere de una exhaustiva y detallada escogencia de la técnica adecuada para elaborar la composición como demande la obra; existen pues, gran variedad de técnicas adaptadas hacia la composición, no solo para banda sinfónica, pero hay unas que funcionan con más asertividad con el enfoque bandístico, entre ellas tenemos las siguientes propuestas por Herrera (1995) en el método teoría musical y armonía moderna Vol. 2

✓ Técnica de pedal. Se basa en mantener o repetir una nota durante la progresión armónica planteada en el desarrollo de la obra, en la que puede o no, haber una relación directa. Usualmente el pedal se encuentra ubicado en el bajo, pero también puede estar inmerso en cualquier otra voz que normalmente es la tónica o quinto grado de la tonalidad de desarrollo armónico. De este modo el resultado sonoro, dentro de la armonía tradicional, es una disonancia que muchas veces se utiliza para cambiar de color, aunque inicialmente tenga mayor aproximación a la tonalidad base, es decir el primer acorde generalmente va a contener la nota pedal, el segundo tendrá una distancia más lejana con este, el tercero con mayor densidad y así sucesivamente, hasta llegar a un punto inverso donde se va desde la máxima tensión hacia uno de tensión mínima.

En el ejemplo siguiente tomado de un extracto de la obra “Baquía, joropo para saxofón alto y banda” Laguna (2017), se puede observar claramente en una progresión armónica constituida en fraseos de 4 compases, en el que mientras la armonía se desarrolla en base a Dmin7 Gmin

Emin7(b5) A7, es decir i iv ii° v7 la línea de trombones primeros y segundos se mantienen en un pedal de LA, teniendo de este modo una relación más directa con Dmin7 y A7, es decir, el inicio y el final como reposo, mientras que en Gmin y Emin7(b5) forma cierta disonancia de 2da mayor con G y de 4ta con Emin7(b5).

The image shows a musical score for a brass section. The parts are Trompeta 1, Trompeta 2, Trompeta 3, Corno in F 1, Corno in F 2, Trombón 1, Trombón 2, and Bass trombón. A blue box highlights the Trombone parts (Trombón 1 and Trombón 2) with a vertical label 'Pedal' on the left. Below the staves, a chord progression is listed: Dmin7, Gmin, Emin7 (b5), A7, Dmin7, Gmin, Emin7 (b5), A7. The Trombone parts play a sustained note (pedal point) on A throughout the progression.

Figura 5 Ejemplo de pedal. Línea de trombones en "Baquía". Fuente: esta investigación

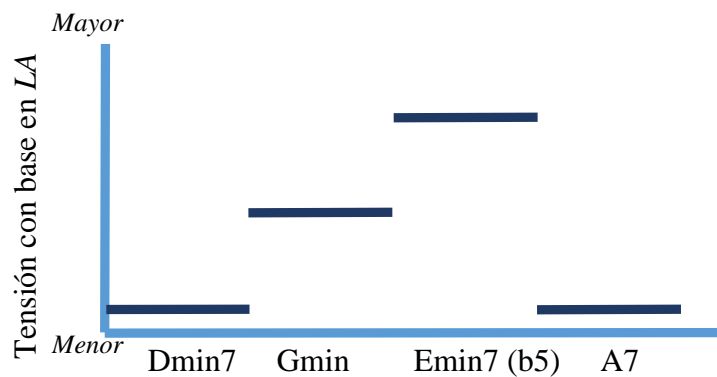


Gráfico 1 Tensión armónica comparada con pedal La. Fuente: esta investigación

También pueden existir otras notas como pedal, es decir según la sonoridad que se desee obtener, entre más disonante sea con la armonía base, se conseguirá mayor densidad de la misma naturaleza, en orden de consonancia están las tónicas y quintas, luego terceras, sigue cuartas y sextas, y causando la mayor tensión segundas y séptimas.

✓ Técnica de *Ostinato*. Tiene bastante relación con la herramienta compositiva anterior, pues coincide en la repetición exacta del efecto armónico como base de la técnica, solo que en lugar de ser una sola nota repetida, el ostinato es una serie de sonidos formando una frase, la cual será la que se va a repetir exactamente en ritmo y melodía durante el desarrollo armónico de alguna sección de la obra, que usualmente se ubica en el bajo pero al igual que el pedal puede estar ubicado en cualquier otra voz, con el efecto de producir momentos de relajación-tensión-relajación.

En el siguiente extracto de la obra “*Despertar Ondia’o*” Laguna (2017) se puede observar el ostinato producido por el saxofón barítono, junto con el fagot y clarinete bajo mientras la sección de saxofones altos y tenores unidos al oboe mantienen la melodía mientras los clarinetes y flautas marcan por una serie de arpeggios la armonía en que se desarrolla esta sección.

The image displays a musical score for the piece "Despertar Ondia'o" by Laguna (2017). The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboe (Ob.), Baritone Saxophone (Bsn.), Bass Clarinet (Bb. Cl. 1, 2, 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx. 1, 2), Tenor Saxophone (T. Sx. 1, 2), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The baritone saxophone, bassoon, and bass clarinet parts are highlighted with blue boxes, indicating the ostinato. The other instruments play arpeggiated figures that provide harmonic support.

Figura 6 Ejemplo de Ostinato. "Despertar Ondia'o" Laguna (2017). Fuente: esta investigación

✓ Técnica de Estructuras constantes o Superposición. Esta se refiere a una sucesión estructural, ya sea de acordes como bloque o de superposiciones melódicas. Esta técnica es una de las más utilizadas por los compositores para generar un crecimiento medido con base en la sonoridad producida por la suma de más y más instrumentos. Un claro ejemplo es el observado en la obra “Bolero” del compositor Maurice Ravel, que inicia en un solo de flauta y redoblante con una estructura melódica marcada, a continuación se reitera la misma estructura siendo el protagonista un clarinete mientras la base anterior se mantiene, a continuación se suma el fagot dándole crecimiento sonoro a la obra, así sucesivamente hasta llegar al clímax de la obra donde todos los instrumentos forman una sola masa sonora llena de sonoridades.

Tomando un ejemplo del recital sur real, se evidencia esta técnica en la obra “*Negrita*” que a medida que se desarrolla la idea musical, grupos instrumentales van apareciendo, dándole mayor sonoridad. En primer lugar se inicia por la sección de clarinetes acompañadas de una percusión básica en ritmo de porro, específicamente en la sección de paliteo, a continuación hace su aparición en el acompañamiento la sección de saxofones, cornos y trombones, seguidos de la suma de flautas y trompetas como protagonistas, y finalmente los trombones reaparecen tomando parte principal melódica en variación a lo expuesto anteriormente, llegando a formar de este modo una suma de *tutti* en el climax por medio de estructuras de 8 compases caracterizada por ser melodías nuevas y posteriormente backgrounds en cada aparición nueva.

Estructura 1 | Estructura 2 | Estructura 3 | Estructura 4

Figura 7 Ejemplo de Estructuras superpuestas. Fragmento de "Negrita" Laguna (2017) Fuente: esta investigación

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

### ***2.3.2.2. Técnicas generales de escritura musical.***

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

✓ Densidad, peso y amplitud. En primer lugar la densidad se refiere al resultado sonoro obtenido tras la suma de varias voces sonando simultáneamente y dependiendo de la cantidad de instrumentos que toquen a la vez que se obtendrá una densidad leve o una de mayor nivel. En segundo lugar, el peso es el efecto producido por los doblajes de varios instrumentos; y finalmente la amplitud que se entiende por la distancia que hay entre la nota más baja y la más alta del bloque sonoro producido por la simultaneidad de voces (Herrera, 1987 ).

✓ Soli, concertado, tutti y unísono u octavas. A diferencia de los elementos anteriores que se referenciaban a la armonía, estos cuatro elementos tienen relación directa con la parte melódica desarrollada en una obra, de acuerdo con las definiciones dadas por Herrera (1987). En primer lugar el soli se presenta cuando la melodía está delegada a un instrumento en especial o pequeño grupo de instrumentos que la interpretan en una densidad mínima, en segundo lugar el concertado

es la suma de más instrumentos de viento de la agrupación tocando en soli, por su parte el tutti se refiere cuando todos los instrumentos tocan una melodía exactamente igual repartido en sus distintos registros. Y finalmente el unísono cuando varios instrumentos tocan una misma melodía a la misma altura, a diferencia de la escritura a octavas que como su nombre lo dice está a una o varias octavas justas por encima o debajo dependiendo del registro de los instrumentos.

### **2.3.2.3. *Composición original, adaptación, transcripción y arreglo musical.***

Estos cuatro conceptos referidos a la creación musical tienen mucho parecido entre unos y otros, pues tienen un fin común que es crear algo nuevo, lógicamente poseen características que los diferencian. En primer lugar se puede decir que la composición original es el resultado de crear una pieza musical a partir de cero, es decir una creación cien por ciento propia, que bien pueda tomar elementos ya conocidos o preestablecidos por la historia dentro de lo técnico, pero que debe tener la originalidad de idea musical del compositor de quien proviene.

En segundo lugar, una adaptación es la traslación de los elementos musicales de una obra ya creada por otro autor para la acomodación de determinado grupo o formato que sea diferente al propuesto en la versión original, lo cual implica organizar estéticamente de acuerdo con las capacidades y condiciones técnicas de la agrupación que se dispone, para poder suplir de la mejor forma las necesidades de la obra; esto se consigue tras la realización de un diagnóstico dentro del conjunto instrumental con el fin de valorar el nivel de complejidad de la obra, el nivel técnico de los intérpretes, limitaciones y posibilidades que podrían presentarse en el momento del montaje, etc., consiguiendo así una visión general con respecto a la versión final (Rodríguez, 2014).

En tercer lugar, la transcripción se refiere al trabajo de trasladar o transferir de la manera más fiel, la información sonora de alguna obra musical al sistema de notación musical convencional; el proceso de transcribir una pieza musical se basa en la audición, para dar paso a la reconstrucción de la partitura con todos sus elementos gráficos, textuales, simbólicos y sonoros, en lo posible sin modificar la obra original .



Finalmente, el arreglo musical recoge elementos de todos los procesos anteriores es decir que en un arreglo se crea originales, se adapta dependiendo el fin o destino del arreglo, se debe mantener elementos propios de la obra por medio de la transcripción, siempre con el fin de obtener algo nuevo a partir de algo ya existente. Tomando las palabras descritas por Rodríguez, (2014)

Arreglar una obra musical sugiere conocer a profundidad el material sonoro que se trabaja, es decir, la organología, el género, el estilo musical, las características interpretativas, rítmicas, melódicas, armónicas, formales y estructurales, lo que significa el dominio del lenguaje sonoro, las capacidades instrumentales de los intérpretes, la adaptación de las posibilidades técnicas, tímbricas, expresivas, estilísticas y sonoras de determinadas agrupaciones, las posibilidades de mezcla entre grupos tímbricos, las características de la orquestación en las diversas músicas regionales, entre otras. (p.3)

#### **2.3.2.4. Niveles de dificultad.**

Los niveles de dificultad dentro de los cuales se catalogan las obras musicales corresponden a aspectos estructurados universales con el fin de medirlas en 5 diferentes grados, dependiendo de la complejidad de ellas mismas, siendo 1 el nivel básico y 5 el de más alto nivel. De acuerdo con lo plasmado en la publicación “*Grados de dificultad para banda, contexto colombiano*” de Valencia (2011) se tendrá en cuenta la variabilidad de los siguientes ítems.

##### *Nivel tímbrico.*

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

##### *Nivel ritmo-métrico.*

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

##### *Nivel melódico.*

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

*Nivel armónico.*

- Sistema: lógica ordenadora de las alturas (tonal, modal, atonal...).
- Acórdica: organizaciones de sonidos a nivel vertical (triadas, acordes de séptima, clúster...).
- Funcionalidad: principios armónicos de organización de los elementos en la forma.

*Nivel textural y orquestal.*

- Roles: funciones instrumentales en la textura musical.
- Densidad armónica (o lineal): la densidad armónica hace referencia al número de voces o sonidos distintos en un momento determinado; la lineal hace referencia al número de ideas musicales distintas o roles.
- Densidad tímbrica: disposiciones y combinaciones orquestales en la textura.

*Nivel técnico-expresivo.*

- Dinámicas: grados de intensidad en la producción y propagación del sonido.
- Articulaciones: formas de producción del sonido en los instrumentos, ataques.
- Efectos de emisión y mecanismos: los efectos de emisión hacen referencia a maneras alternativas de producción de sonido (frulato, multifónicos...) y los de mecanismos a desarrollos técnicos de ejecución instrumental (trinos, trémolos...).

*Nivel formal.*

- Estructura: disposición de las ideas musicales por segmentos constitutivos (secciones, frases, semifrases).
- Duración: extensión temporal de la obra musical.

Información tomada de Valencia (2011) “*Grados de dificultad para banda, contexto colombiano*”. (p.2)

**2.3.2.5. Orquestación e Instrumentación musical.**

En el tratado que realiza Bedoya (1989) se entiende la orquestación como “el estudio de las posibilidades de instrumentación concertada. Para la adquisición de este conocimiento se debe

lograr una imagen interna sobre las capacidades de cada uno de los instrumentos, así como de las posibles mezclas tímbricas entre ellos” (p.1).

A lo anterior se adhiere que, existen unos elementos que se deben tener como base para una buena orquestación, para una ilustración más clara se referenciará lo expuesto por Valencia (2016) en el módulo de arreglos para el segundo congreso nacional para directores, estos fundamentos son:

- Elementos básicos: Densidad, Peso y Amplitud ya referenciados en el capítulo de Técnicas generales de escritura musical.
- Planos orquestales. Comprendida por los registros (contrastantes y disposiciones agudo-medio-grave); la dinámica (Foreground entendido como primer plano o plano frontal, middleground o plano medio, y underground o fondo), densidad orquestal (lleno-vacío) en la textura.
- Texturas orquestales (monofónica, polifónica, homofónica, melodía acompañada, heterofonía), además de los nuevos conceptos técnicos-texturales del siglo XX como son Klangfarbenmelodie que son acordes cuya orquestación cambia sutilmente, el Puntillismo que es la disposición de los elementos de una idea (notas, acordes) en timbres distintos, clúster utilizados como bloques sonoros sin estar dentro de una tonalidad base; además de la utilización de efectos y ruidos como elementos musicales.
- Combinaciones instrumentales en la textura: es decir la disposición de una idea musical.
  - a) Instrumento solo.
  - b) Combinación simple (adiciones del mismo instrumento), por ejemplo dos trompetas.
  - c) Mezcla (misma familia), por ejemplo trompeta y trombón.
  - d) Mixtura (distinta familia), por ejemplo trompeta y saxofón.
- Trama orquestal: que es la disposición de las combinaciones instrumentales puestas a través de la forma de la misma obra.

En lo concerniente a la instrumentación, se había mencionado anteriormente que es el estudio y práctica del conocimiento de los instrumentos musicales como tal, los cuales se dividen en 3 grandes grupos así: instrumentos de cuerdas, vientos y percusión, pero ya dentro de la conformación de la banda sinfónica es posible encontrar unas subdivisiones dentro de estas tres grandes familias así:

*a) Sección de vientos.*

Todos los instrumentos de viento tienen el mismo principio de funcionamiento, es decir producen sonido por medio del soplo del ejecutante en un extremo del mismo, y por fuerzas físicas de vibración y conducción del aire al pasar por el tubo se produce el sonido, de este modo cada instrumento está en la posibilidad de producir no solamente un sonido, sino que por medio de un sistema mecánico incorporado se posibilita una extensión de varios sonidos que formaran la extensión de la escala.

Cabe anotar que muchos instrumentos de viento tienen la característica de ser transpositores es decir, son instrumentos cuyo sonido real es superior o inferior a la altura de las notas escritas, excepto cuando el intervalo es de una octava (como en el contrabajo y el piccolo). El propósito de la transposición es la ejecución de una o varias notas en una misma altura independientemente del instrumento que la toque (Valencia,2005).

Dentro de esta sección se encuentra subdividido en lo que es sección de vientos madera y vientos metal explicados a continuación.

➤ **Vientos madera.** Esta sección aporta oscuridad y ligereza al concepto tímbrico de la banda en general, ya que por su construcción, que muchas veces es en madera, pasta o incluso aleaciones de metal, brindan un sonido cálido, un timbre o color más envolvente, registros más cómodos, entre otras cualidades. Todos los instrumentos de la familia de las maderas están diseñados por un sistema de agujeros que se tapan ya sea con los dedos o por medio de llaves, además poseen una boquilla, en algunos casos se le adapta una caña o lengüeta que al estar en contacto con el aire vibra para producir oscilaciones que emitirán sonido a través del cuerpo del instrumento, y en otros como las flautas, que no poseen lengüetas pero en cambio tienen un orificio por donde entra el aire para cumplir la misma función que los anteriores.

La familia de las maneras se puede subdividir a su vez en varias categorías, dependiendo de las características principales de los instrumentos que la conforman:

*Tabla 1 Clasificación de instrumentos de viento madera. Fuente: Ribate (1943) Manual de Instrumentación, primera edición*

<b>Clasificación</b>	<b>Familia</b>	<b>Instrumentos</b>
De embocadura lateral y cuerpo cilíndrico	Flautas	Flauta
		Piccolo
De caña doble y cuerpo cónico	Oboes	Oboe
		Corno ingles
	Fagotes	Fagot
		Contrafagot
De caña simple y cuerpo cilíndrico	Clarinetes	Requinto en La $\flat$ (poco usado)
		Requinto en Mi $\flat$
		Soprano en Si $\flat$
		Alto en Mi $\flat$
		Bajo en Si $\flat$
De caña simple y cuerpo cónico	Saxofones	Soprano en Si $\flat$
		Alto en Mi $\flat$
		Tenor en Si $\flat$
		Barítono en Mi $\flat$

➤ Vientos metal. Esta sección de instrumentos son los que aportan una tímbrica más brillante, por el hecho mismo de sus materiales metálicos de construcción. Estos instrumentos coinciden en que para poder producir sonidos necesitan de una boquilla que al contacto con los labios y emisión de aire producen vibraciones que al pasar por el cuerpo del instrumento oscilan formando sonoridades. Algunos utilizan un sistema de pistones, otros como los trombones de vara utilizan una extensión en forma de vara, que al combinarse o ubicarse de distintas formas estos producen generalmente 7 notas y que por medio de armónicos extenderán la escala cromática en los distintos registros.

La familia de vientos metal se subdivide en varias categorías, de acuerdo con sus características propias:

*Tabla 2 Clasificación de instrumentos de viento metal. Fuente: Ribate (1943) Manual de Instrumentación, primera edición*

<b>Clasificación</b>	<b>Familia</b>	<b>Instrumentos</b>
De boquilla cónica, cuerpo cónico estrecho y largo	Trompas	Corno en Fa
De boquilla curvilínea, cuerpo cilíndrico en sus dos terceras partes	Trompetas	Trompeta en Si bemol Bugle o Flugelhorn
	Trombones	Trombón tenor Trombón bajo
De boquilla cónica, cuerpo cónico corto y ancho.	Tubas	Fiscorno barítono en Si bemol Tuba en Si bemol y Mi bemol

*b) Sección de percusión.*

La percusión es esencialmente la parte rítmica de la banda y se puede diferenciar dos tipos: de afinación fija y de alturas indeterminadas.

Entre los instrumentos percusivos de altura definida están las placas: marimba, xilófono, vibráfono y glockenspiel, estos instrumentos muchas veces también cumplen el papel de instrumentos melódicos, pues son instrumentos cromáticos contruidos en base de láminas de maderas o metal temperadas en una afinación estándar; dentro de esta categoría también están incluidos los timbales sinfónicos o timpani, que aunque también se afinan en notas fijas, pueden modificarlas temporalmente gracias a la acción del mecanismo de los pedales.

Por su parte los instrumentos de sonido indeterminado no poseen un sonido temperado, de este modo, en esta categoría se incluyen los instrumentos de parches: redoblante, tambores de diversos tipos, pandereta, bombo; de fricción como el güiro o el guasa; maracas de diferentes formas y tamaños como por ejemplo los capachos; de vibración concéntrica como los platillos de choque y suspendidos y otros instrumentos de vibración irregular como el triángulo y los cencerros.

c) *Sección de cuerdas frotadas.*

Como se aclaró anteriormente, en este formato solo se admite al contrabajo y a los violoncellos, aunque no es muy usual encontrar en todas las agrupaciones este tipo de instrumentos, en las de gran formato si se cuenta con ellos, proporcionándole un color muy rico por su calidez sonora. Los cellos cumplen un papel ambivalente pues muchas veces actúan dentro del desarrollo melódico en sus registros medios-altos y junto con su compañero de sección, el contrabajo, aportan en la sección de acompañamiento gracias a su registro grave; mientras el contrabajo sin duda cumple la función de bajo acompañante en la sección cuerdas junto a la sección de vientos graves o low brass, ambos instrumentos tienen la posibilidad de ser interpretados con su respectivo arco o también directamente con la pulsación de los dedos.

Ya con el conocimiento adquirido por el compositor o arreglista acerca de los instrumentos, sus registros, sus capacidades y limitaciones, su empleo de acuerdo a la tímbrica pasa a desarrollar de una manera mucho más efectiva y técnica el proceso de creación de una obra, que si bien se plantea desde lo aprendido, siempre va a haber conceptos nuevos para ir evolucionando sobre este proceso.

### **2.3.3. Enfoque compositivo “sur-real de fantasías y aires colombianos”**

Para la elaboración de este compendio de obras, se tuvo en cuenta todos los aspectos técnicos nombrados apartados anteriores, además agregado a conceptos de formas utilizadas para el mismo, tipos de armonía y tradición folclórica musical de Colombia, que se exponen en el presente numeral.

Como eje primordial se tiene el folclore o folklor Colombiano, pues casi en su totalidad las obras del recital recogen en distintos ritmos la riqueza de cada una de las regiones y lo que representa no solamente dentro de un ámbito meramente musical sino que por subjetividad del compositor, llevan un agregado hacia lo imaginario tratando de encontrar en cada una de ellas una historia que se cuenta a lo largo de su desarrollo. La intención de crear obras que representara distintas regiones de Colombia sirve para valorar y resaltar el valor cultural que posee este país.

2.3.3.1. *Formas musicales y ritmos trabajados en el repertorio del recital.*

Tradicionalmente se ha conocido las formas musicales como la estructura de una determinada obra, es decir para un análisis formal se han establecido bases dentro de lo que es la construcción de una obra, pero al igual que los demás campos de la música, las formas han ido evolucionando con el paso de los tiempos, adaptándose a las necesidades para satisfacer las nuevas propuestas de los compositores activos; es de este modo que formas como las binarias, ternarias, compuestas, rondó, etc., han tenido una serie de cambios e incluso se han dejado a un lado para crear nuevas formas de ordenar una obra musical, aquí aparece la iniciativa del compositor que aunque se basa en la teoría ya conocida, compone de acuerdo al libre sentir de la música como tal.

Para el presente recital se tomaron dos clases de formas, en primer lugar las formas libres modernas y en segundo lugar las estructuras de la música tradicional colombiana, que conjuntamente se fusionan en dirección hacia un estilo propio en cada una de las composiciones.

a) Formas libres modernas de composición. Referido a la forma como estructura, en este tipo de maneras de componer se deja de lado las estructuras fijas, es decir lo que anteriormente se definía como un ABA, ABACA, forma sonata o sinfonía, por nombrar algunos ejemplos, toman otro rumbo y se modifican para dar mayor libertad al compositor y a la música misma.

Particularmente una de las formas libres de composición adaptada al recital es la fantasía, que como su nombre lo designa, se trata de una composición en donde se abandona toda forma tradicional para dar paso al libre desarrollo creativo por parte de la imaginación e improvisación del compositor.

El Diccionario Oxford de la Música (2008) define la fantasía como:

Título para piezas caprichosas que no tienen forma fija, en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad. Las características propias del género impiden enmarcarlo bajo una definición única, no obstante, es posible distinguir varios tipos de fantasías a lo largo de las épocas; algunas obras musicales escritas en esta “antítesis formal” son verdaderamente refinadas. (p.568)... En el siglo XX los conceptos de patrones formales se volvieron tan fluidos que el concepto de “antítesis formal” dejó de ser necesario. La *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis* de Vaughan Williams demostró que esta tradición improvisada servía para crear música rapsódica seria. (p.570)



En sus antecedentes existen ejemplos de la utilización por parte de compositores como Bach, el siguiente lo presenta la Revista digital para profesionales de la enseñanza (2015) en la edición No. 33, “puede encontrar claramente en la Fantasía cromática y fuga en re menor BWV 903, donde la primera parte es decir la fantasía cromática contrastaba evidentemente con la fuga que tiene una complejidad estructural fija” (p.1).

También para los románticos el uso de la fantasía, permitió una expansión formal sin la restricción de una forma rígida, tal como lo afirma Bredel (2013) respecto a esta diciendo que “no supone que no esté sujeta a unas leyes y que sea una negación a la forma musical, sino que con ella puede crearse una nueva forma” (p.51). En siguiente medida, se presenta que la fantasía tiene 3 aspectos o momentos que hacen parte de ella; en primer lugar la presentación de temas, en segundo lugar la re exposición de éstos mismos en el orden requerido por el compositor y finalmente el equilibrio de duración entre las secciones, siendo este último un tanto relativo dependiendo de la intensidad de la obra; al final, la sumatoria de estos elementos hacen que la fantasía se unifique formando una sola creación, siendo frecuente encontrar en este tipo de composiciones cambios de compas, tempos, tonalidades, temas y movimientos variados.

b) Estructuras de la Música Tradicional Colombiana . Colombia goza de una gran riqueza musical y cultural en general y se ha destacado por ser uno de los países con más variedad en ritmos y géneros propios de cada región, lo que hace que la identidad se fortalezca desde varias facetas culturales que si bien, no todas han tenido el mismo impacto social, si representan dignamente el folklor nacional.

Cabe resaltar un aspecto importante y es que decir que un ritmo, una melodía, un metraje, una manera de interpretar algún instrumento, una forma determinada de cantar se debe estandarizar sería quitarle gran parte de su identidad, pues esta hace parte del sentir de cada persona de acuerdo a sus músicas y su región, lo que es en realidad el gran valor de este tipo de músicas; así mismo, la estandarización se convierte en un reto bastante complejo de cumplir pues se sabe que no hay dos gaitas iguales aunque estén hechas de los mismos materiales y por el mismo constructor, o dos marimbas que suenen igual, o dos cantadoras del pacífico que interpreten de la misma forma un “alabao”, todo dependerá de variados aspectos musicales y sobre todo extra musicales.

Estas músicas poseen tanta variedad en ritmos, géneros, maneras de interpretación que hace evidente la disparidad entre los mismos intérpretes y de quienes son los receptores de estas mismas, debido a esto se puede afirmar que hay una ausencia de reglas que limiten la esencia más íntima de la música, convirtiéndola en un lenguaje subjetivo para cada uno. Esto abre puertas a que la cultura tenga una mayor diversidad en lo referente a sus prácticas e impacto que estas generen, propiciando un medio óptimo para el intercambio de culturas.

De este modo, y con esta temática un poco más clara a los ojos del compositor, se propone seis obras dentro del recital, de las cuales cinco están basadas en el folklor colombiano, tomando diferentes ritmos representativos, de los cuales se presenta un recuento a continuación:

➤ **Currulao.** Es el ritmo predominante en la región pacífico sur de Colombia, es decir territorialmente comprende lo que es la zona costera de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca. Estructuralmente está constituido sobre un compás binario de seis octavos y con un marcado acompañamiento rítmico en figuraciones ternarias, en un sentido de preservación cultural, el currulao es uno de los ritmos que ha mantenido una supervivencia a lo largo de los años, y gracias a esto no ha perdido la esencia original sino que al contrario, en los últimos tiempos ha ido tomando más fuerza y afirmando su valor como patrimonio cultural.

Una apreciación con respecto al currulao para el festival Petronio Álvarez en su versión 21 expresa:

Término acuñado por el maestro Teófilo Potes cuando dijo “...viene de ‘cununao’...”, que significaba “acompañar con cununos”. El currulao es el ritmo madre de las danzas del centro sur del Pacífico colombiano. Dicen los conocedores que bailaban bambuco viejo que este ritmo es un preludio y símbolo metafórico entre el mar y los seres humanos, donde la danza trasluce la marea, el oleaje y el enamoramiento. Entre sus variantes está el ‘berejum’, el ‘pango’, la ‘aguachica’, la ‘agualarga’ y el ‘patacoré’. Colonia (2017) Petronio Álvarez. Santiago de Cali. Colombia. Ritmos del pacífico. [www.cali.gov.co/petronio/ritmos-del-pacifico](http://www.cali.gov.co/petronio/ritmos-del-pacifico)

De este modo, el currulao está presente no solamente como música sino que conlleva un sincretismo cultural completo que resalta todo el significado del pacífico colombiano. En muchas ocasiones, sin contar que sea fecha especial se puede escuchar un currulao, es decir, en esta región

se escucha diariamente, pero sobretodo está presente, con todo su esplendor, en festividades colectivas, familiares, o eventos sociales relacionados con lo religioso con sus derivados como los chigualos o alabados, que son cantos propios para ser cantados cuando un niño muere a manera de despedida para que su alma llegue al cielo.

Los instrumentos que intervienen en el currulao son principalmente la marimba de chonta como parte melódica-armónica, los dos cununos comprendidos entre cununo apagador y repicador sobre los que recae la parte rítmica, el bombo o también llamado tambora, el guasa que en conjuntos vocales es interpretado por las mismas cantadoras o en instrumentales por un músico más. La marimba muchas veces varía de acuerdo al enfoque de la agrupación pues en las más tradicionales usan la marimba diatónica de 23 tablas, que aunque no está afinada en un sistema universal (440 Hz), el constructor se basa en una escala natural y la afina de acuerdo a su oído, por lo que las octavas justas como académicamente se las conoce no son exactas, sino que pueden resultar un poco altas o un poco bajas en relación a su primer tabla, mientras que en las agrupaciones de marimba modernas ya se incorpora la marimba cromática de generalmente 27 tablas, pues esta posibilita mayormente la ejecución técnica del instrumentista.

Este ritmo costero posee la característica de ser una música responsorial, pues en ella se expresa, por decir de alguna manera la idea número 1 y en seguida una respuesta; por ejemplo, un grupo de cantadoras se encargan de pronunciar las coplas o letanías, y el segundo grupo de vocalistas llamadas respondedoras contestan con versos reiterados, a manera de pregón y coro. En la figura 26 se expone un currulao tradicional en donde se evidencia las dos partes antes mencionadas, marcadas con el número 1 la copla o pregunta, y con el número 2 las respuestas.

(1) Señora Juana María la que vive en el Popete,  
(2) póngale cuidado a su hija, que ella ronca canalete,  
Póngale cuidado a su hija, que ella ronca canalete.

(1) ¡ay, que ella ronca,  
(2) canalete.

(1) ay que ella ronca,  
(2) canalete.

(1) ¡ay, que ella ronca,  
(2) canalete.

(1) ay que ella ronca,  
(2) canalete.

(1) El canalete la Juana tiene punta y no le ronca,  
El canalete la Juana tiene punta y no le ronca.  
(2) Ella pasa por aquí, no me habla tampoco me importa,  
Ella pasa por aquí, no me habla tampoco me importa.

*Figura 8 Ronca canalete (Tradicional del pacífico).*

De la misma forma ocurre en el currulao instrumental, donde muchas veces la marimba es interpretada por dos personas, el bordonero y el repicador, quienes por medio de acompañamiento y dialogo dan vida a la música.

Trasladando los conceptos anteriormente mencionados a una creación destinada a ser interpretada por banda sinfónica, hay muchos aspectos que se conservan, y aunque se deben hacer una serie de adaptaciones la esencia permanece, pero elementos como la parte vocal e incluso parte del papel de la marimba es necesario conocer y verdaderamente prestar atención con que instrumentos se podría asimilar con más certeza la naturaleza proveniente del sonido.

A continuación se puede observar la base principal del currulao en cinco diferentes instrumentos. Se alcanza a notar que varios tiempos de la subdivisión del pulso coinciden para dar énfasis de manera marcada (Tascón, 2009).

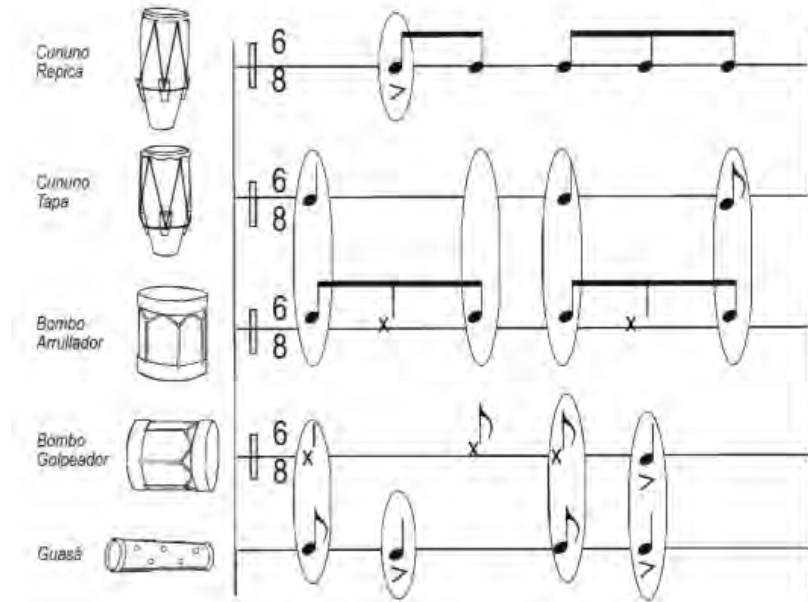


Figura 9. Base rítmica del currulao. Fuente: Tascón, Sánchez, Duque (2009). *Que te pasa vo'*. (p.45)

➤ Joropo. Perteneciente a la región llanera colombiana, es más que un ritmo un estilo de vida para los habitantes de esta región, pues se encuentra íntimamente ligado a las labores cotidianas del llanero, como lo señala Hernández (2004) los gritos y cantos de arreo del ganado (llamadas también cantos de vaquería), los cantos de santo o tonos de velorio interpretados en eventos ceremoniales de velación de imágenes votivas (santos) o velorios de niños (velorios de angelitos) y la música de baile o festividades populares hacen parte de la cotidianidad de los habitantes del llano.

Parafraseando al mismo autor, territorialmente hablando,, la música llanera se extiende por todo la zona que comprende las sabanas que rodean las cuencas hidrográficas del río Orinoco, es decir los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta, aun en regiones colindantes con estos departamentos como parte del Guaviare y Boyacá. También por ser un tipo de músicas fronterizas, -frontera Venezolana-, tiene también arraigo en los departamentos de este país como son Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico.

Tradicionalmente para la interpretación del joropo se ha hecho a través de un conjunto llanero integrado por el arpa criolla como instrumentos melódicos, el cuatro llanero que cumple la función ritmo-armónico, y un tipo especial de maracas llamadas capachos o chuchos que aportan la base

rítmica; por su parte, los conjuntos modernos han hecho la inclusión del bajo eléctrico como complemento ritmo-armónico, de este modo se plantea el formato de cuarteto llanero, que sirve ya sea para interpretar música instrumental como también para acompañamiento de solistas vocales.

Estructuralmente el joropo tiene su base en un compás ternario, del cual se acentúan dos de sus tiempos, que varían dependiendo a la textura o toque llamados textura por corrió y textura por derecho, por lo general se define por el bajo que en conjunto con el cuatro marcan cuales irán acentuados. En la figura 27 se puede apreciar estos dos tipos de toque.

**Textura Por Corrió**

**Textura Por Derecho**

Figura 10. Texturas o toques. Fuente: Hernández (2004) *Cartilla de iniciación musical, música llanera* (p.9)

Además el joropo posee una característica de ambigüedad métrica, pues muchas veces la marcación por parte de las maracas se realiza en compases de pulsación binaria o ternaria para

darle movimiento al acompañamiento que en ocasiones puede llegar a ser monótona. A continuación se presenta una ilustración de referencia hacia las métricas anteriormente nombradas.

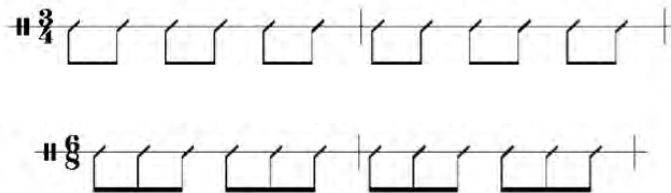


Figura 11. Métrica binaria y ternaria para la interpretación de las maracas. Fuente: Hernández (2004) *Cartilla de iniciación musical, música llanera* (p.10)

Para efectos de un conocimiento más profundo de este ritmo se tendrá en cuenta una de las variaciones denominadas tamborio, partido y cruzao especificadas por Hernández (2004) en la “*Cartilla de iniciación musical, música llanera*” en la cual se sustenta que:

- Tamborio: es una variación que permite omitir el segundo tiempo por un periodo regular de dos compases en el corrió, solamente marcando el primer y tercer acento, y dentro del toque por derecho omitir el primer acento dejando solo el segundo y tercer tiempo.

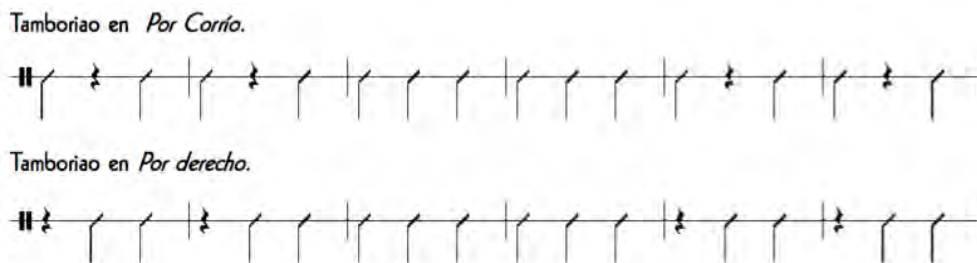


Figura 12. Clases de variación tamborio. Fuente Hernández (2004) *Cartilla de iniciación musical, música llanera* (p.15)

- Los partios. Consiste en marcar usualmente por periodos de dos compases, una marcación regular de negras con puntillo es decir, involucrar un compás binario en uno ternario.

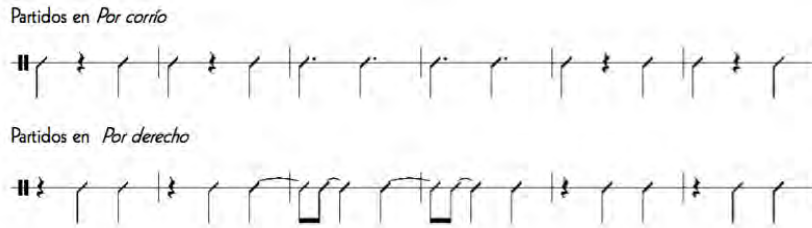


Figura 13. Clases de variación de partios. Fuente Hernández (2004) Cartilla de iniciación musical, música llanera (p.15)

- Los cruzaos o hemiola. Consiste en introducir dos compases de tiempo ternario acentuado cada dos pulsos como si fueran blancas, dando el efecto de producir tres acentos principales que parecería estar cruzados en el tiempo de tres.

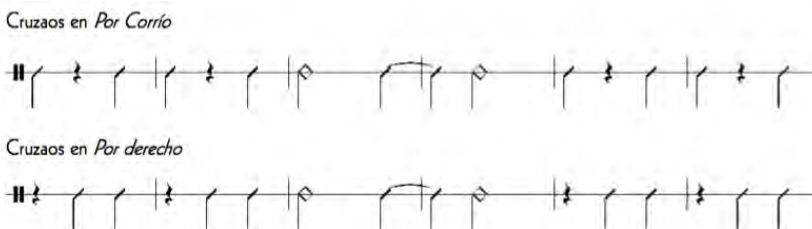


Figura 14. Clases de variación de Cruzaos. Fuente Hernández (2004) Cartilla de iniciación musical, música llanera (p.15)

- Son sureño. Se puede definir este ritmo como un conjunto de música, canto y baile popular bastante representativo de la región andina Nariñense que tiene un ritmo muy alegre, aunque la melodía generalmente posee sencillez y un aire melancólico. Se toca generalmente en ritmo ternario marcado a seis octavos y su célula rítmica más conocida y representativa es la representada en la figura 32, pero de esta se despenden variaciones de acuerdo con la interpretación que le pueda dar un determinado músico, pero siempre tendiendo esta como base.



Figura 15. Célula rítmica fundamental del Son Sureño. Fuente. Bastidas (2010) El Sonsureño y la identidad musical nariñense



Un ejemplo de variación es el siguiente donde la línea superior representa la base percusiva y la inferior el bajo.



*Figura 16. Variación rítmica de la célula básica del son sureño. Fuente: el presente documento*

Las primeras manifestaciones conocidas del Son Sureño se remontan a muchos años atrás, asociados a festividades como el carnaval de Pasto, o fiestas patronales, por ejemplo como lo señala Arteaga (2010) la Guaneña de autor anónimo se interpretaba como un bambuco festivo que algunos años después tomaría el nombre de sonsureño, que también estaría relacionada después con una canción del compositor Tomás Burbano quien la denominó con ese nombre. La Guaneña, a la que refiere el autor, permite entender el origen y características del Son Sureño; esta canción insignia del pueblo Nariñense adquiere significado, no solamente por los hechos sociales a la historia de Nariño, sino que ha dado origen a otras variantes de ese esquema melódico y ejerce influencia de alguna manera en la temática de las canciones Nariñenses.

Este tipo de composiciones se encuentran destinadas a ser interpretadas como instrumentales, pero también otras que son mixtas involucrando la voz, tienen a ser de carácter alegre pero siempre conservando la melancolía característica de este tipo de ritmo. Los primeros conjuntos instrumentales propios del sonsureño estaban conformados por un formato pequeño de guitarra y charango como parte armónica, el requinto desempeñando la función melódica - armónica, las quenás y zampoñas como instrumentos melódicos de viento, y formando la sección rítmica instrumentos de percusión como el bombo andino y los cascabeles hechos de cascacos disecados de animales como las ovejas o chivas. Actualmente el desarrollo e inclusión de instrumentos convencionales han propiciado un espacio para que el sonsureño tenga cabida en muchos espacios, no solamente dentro del formato de cuerdas sino en bandas, orquestas de música popular, murgas, entre otras, permitiendo explorar incluso nuevas formas de fusionar este ritmo tradicional con músicas modernas.

➤ Bambuco. Sin duda alguna, uno de los ritmos más representativos de la región andina colombiana y un campo para que muchos grupos musicales se desenvuelvan en torno al medio que este propicia, como festivales a nivel nacional, infinidad de composiciones para ser interpretadas, etc.

Se toma las palabras del compositor Revelo (2012) para dar una definición:

Es el género más representativo de la zona andina colombiana, se caracteriza por tener la síncopa en la melodía, en su acompañamiento y un bajo que suena a contratiempo; su métrica puede ser en 6/8, que es más fácil para su lectura y ejecución. Su tempo puede ser de moderato a allegro; por lo tanto el resultado es festivo, dinámico y define con facilidad la síncopa que es la característica de este género. (p.7)

Según múltiples teorías acerca del origen o procedencia del bambuco se dice que el nombre de "bambuco" fue tomado de la palabra "bambuk", nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar, pero de ninguna manera coincidente con el baile del bambuco colombiano que tradicionalmente se ha conocido. Otra hipótesis indígena asume la relación con orígenes chibchas, por su esencia triste en el ritmo lento de los aires folklóricos del altiplano andino. Una postulación de Abadía (1970) expone que la palabra "bambuco" está relacionada con un instrumento de los pobladores nativos antillanos, los cuales llamaban "bambucos" por estar elaborados en tubos de bambú.

Tradicionalmente el bambuco tiene su mayor apogeo en los conjuntos instrumentales de cuerda, es decir tiple, bandola, guitarra y percusión básica como las maracas o el bombo andino; siendo en algunos casos la bandola es reforzada por un requinto.

Desde el ámbito sinfónico, se han hecho múltiples adaptaciones, composiciones, arreglos, etc., destinados propiamente para ser interpretados por bandas sinfónicas en los diferentes certámenes en todo el país. A continuación se muestra una propuesta sobre la base de un bambuco del maestro Victoriano Valencia en el libro Cartilla de arreglos para banda nivel 1 (2005).

Figura 17. Base bambuco andino. Valencia (2005) *Cartilla de arreglos para banda nivel 1*, Ministerio de Cultura ( p.121)

➤ Porro. Tal vez de los ritmos más representativos de la costa atlántica colombiana junto con la cumbia, con mayor arraigo en los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar. De acuerdo con la cartilla pitos y tambores del Ministerio de Cultura (2004), este ritmo es caracterizado por tener un ritmo cadencioso, sereno, contundente y bailable, de gran similitud con ritmos como el son y el paseo.

Este ritmo se enmarca en un compás 2/2 o compás partido, dentro de la categorización de compás binario, además se puede ejecutar en los conjuntos tradicionales de pitos, gaitas, acordeón, en orquestas de música bailable que tuvieron durante mucho tiempo gran acogida y de la cual surgieron grandes representantes como la orquesta de Lucho Bermúdez, o la orquesta de Pacho Galán, las cuales reinventaron el sonido del porro llevándolo a un medio más universal y comercial para el resto del mundo; pero sin duda el formato que se ha caracterizado especialmente para la ejecución de porros en sus distintas variantes ha sido la banda de viento.

De acuerdo con información del Ministerio de Cultura presentada en el Sistema Nacional de Información Cultural SINIC, “El porro, en un principio, se tocaba solamente con tambores y guaches acompañados con palmadas, al tiempo que los cantadores improvisaban versos. Después fue evolucionando hasta llegar a lo que es hoy en día.” Sistema Nacional de Información Cultural (2017) Sinic Música. Bogotá. Colombia. [www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural](http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural)

En la tabla 3 se presenta las características del porro en el formato de agrupaciones de viento.

Tabla 3 Porro en Bandas de viento. Fuente: Cartilla de iniciación musical, pitos y tambores Ministerio de Cultura (2004, p.11)

<b>Formato instrumental</b>	<b>Zona de influencia</b>	<b>Características</b>	<b>Conformación instrumental</b>	<b>Ritmos incluidos en el material</b>
Bandas	Sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar	Aunque su origen es europeo, la banda de vientos se incluye dentro del ámbito tradicional por la importancia de su proceso de popularización en el desarrollo socioeconómico y musical del Bolívar Grande, por la adopción de ritmos tradicionales gaiteros y de baile cantado y por la generación de nuevas formas y estilos sonoros que hacen parte de la memoria cultural Sinuana (referido a la región del Sinú) y sabanera.	Trompetas (2, 3 o más), Clarinetes (2,3), Bombardinos (2,3), Trombones de pistones (2,3), Tuba (poco usada actualmente), Bombo, redoblante y platillos.	-PORRO PALITIAO (campesino o pelayero) -PORRO TAPAO (urbano o sabanero) -FANDANGO

El porro tiene dos modalidades: porro tapao o sabanero y porro palitiao o pelayero. El porro tapao o sabanero llega a Córdoba con procedencia de las sabanas de lo que se conoce como el Bolívar Grande, y El palitiao es autóctono de las tierras del Sinú, específicamente del municipio de San Pelayo. El porro palitiao o pelayero está conformado por la introducción, la danza, el diálogo instrumental entre las trompetas, clarinetes y bombardinos, y el nexo preparatorio o introducción a la “bozá” o amarre del porro, ambos tipos de porro son interpretados por variados

conjuntos instrumentales, siendo las bandas de pueblo o pelayeras las encargadas de servir social y culturalmente a su comunidad en eventos de festividades patronales, carnavales etc.

Sin duda el aspecto improvisatorio es propio de este tipo de músicas, siendo en su gran mayoría instrumentos como el eufonio, trompetas, o los clarinetes los encargados de demostrar sus habilidades para dar realce y variedad a cada interpretación de los porros.

A continuación se presenta una propuesta rítmica de un esquema básico de porro palitiao en sus tres principales momentos; danza, sección de trompetas y sección de clarinetes. (Ver figura 35)

INTRODUCCIÓN, DANZA

SECCIÓN A. TROMPETAS

SECCIÓN B. CLARINETES

Figura 18. Ritmos básicos secciones del porro palitiao. Fuente: Cartilla de iniciación musical, pitos y tambores Ministerio de Cultura (2004, p.41 y p.46)

### 3. ANÁLISIS ESTÉTICO-ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS

El presente análisis muestra de manera tanto estética como estructural la conformación de las obras, teniendo en cuenta aspectos de sinopsis, estructura y argumentación objetiva respecto al pensamiento propio del compositor. Cabe anotar que se tomara el concepto de sección no como partes de una forma (ABA, ABACA, etc.), sino como división en *rehearsal marks* o *puntos de demarcación* de cada una de las obras, pues la totalidad de las mismas están compuestas en forma libre.

#### 3.1. *Baquía*, joropo para saxofón alto solista y banda sinfónica.

Es una obra de carácter virtuosístico, tanto para el saxofonista como para el grupo instrumental, pues el joropo por su misma naturaleza ágil posee características que solicitan del ejecutante un desenvolvimiento con mucha destreza, de allí se toma el nombre para esta obra “*baquía*”, que en el dialecto popular del llanero significa habilidad o destreza; así pues, las figuras rápidas, manejo de un registro amplio, y algunos efectos contemporáneos involucrados en la obra producidos por el saxofonista, hacen que la obra tenga un *fluir* en vías de crecimiento musical a lo largo de su desarrollo.

Tabla 4 Información técnica *Baquía*. Fuente: El presente documento.

<b><i>Baquía</i>, joropo para saxofón alto solista y banda sinfónica.</b>	
Ritmo	Joropo
Forma	Libre.
Tonalidad Axial	Re menor
Compás	3/4
Lista de instrumentación	Saxofón solista Flauta 1-2, oboe, fagot, clarinetes 1-2-3, clarinete bajo, saxofón soprano, saxofón alto 1-2, saxofón tenor 1-2, saxofón barítono, trompeta 1-2-3, cornos en F 1-2, trombones 1-2, trombón bajo,

---

eufonio, tuba, contrabajo, cello, timpani,  
glockenspiel, Bombo, percusión 1 (maracas),  
percusión 2 ( cym susp., cym. Chk.)

---

Baquía comienza con un bloque melódico en 4 compases formado por un *tutti* que da imponente a la obra a fin de pasar la melodía principal a la sección de cuernos; mientras que una base formada por clarinetes, saxofones altos, tubas y percusión van creando el desarrollo armónico-rítmico para que posteriormente, y durante toda la obra, se sentara su base. Posteriormente, en la sección A una frase construida por la sección de clarinetes, da paso a la reiteración de esta a la sección de trompetas que al llegar al final en un *tutti*, producen un cierre *partido en cruzao* para dar paso al saxofonista solista, el cuál tomará un papel dominante, siendo quien lleve el desarrollo melódico a un nivel superior.

Más adelante, en la sección B se produce lo que se denomina re exposición del tema, expuesta en el saxofón acompañado de un cuarteto de clarinetes, quienes ejecutan el papel que usualmente lo haría un conjunto llanero, generando una sonoridad cálida en la que perfectamente el saxofonista puede desenvolverse. Seguidamente, en la sección C, la melodía pasa a un bloque de maderas retomando material de las secciones A y B mientras que un background de metales bajos, expone una segunda melodía contrastante produciendo una textura polifónica, agregándole más profundidad a esta sección de la obra.

En las siguientes secciones D, E y F se muestra un pleno desarrollo dentro de la parte solista; a partir de este punto, el virtuosismo se hace mucho más evidente pues el manejo que se le da a la melodía, cada vez va siendo mayor en exigencia y destreza, pues en E todo el grupo musical queda en silencio para darle su protagonismo y que sea en esta parte donde él pueda mostrar toda su capacidad interpretativa, incluso en F incluye efectos como el slap, los multifónicos, y el growl que son propios de las músicas modernas en repertorios de saxofón, además de silbidos de arreo y golpes de zapateo que representan el diario vivir del hombre llanero, todo esto adaptándose de manera clara dentro de la obra, para de una u otra forma rendir homenaje a la tradición llanera colombiana.

En el desarrollo de la sección G el saxofón, aún solo, prepara durante 12 compases la llegada de la entrada de la banda en la sección H, que retoma nuevamente material de la melodía principal dando un descanso al papel solista del saxofonista; ya en la siguiente sección, la I, a modo de pregunta y respuesta, propone en primer lugar pequeñas melodías expuestas por el saxofón y en segunda medida la respuesta es dada por el grupo, dando de este modo la idea de ser uno solo. Finalmente, en la sección J un bloque melódico producido por la sección de vientos bajos, contrasta con lo anterior para enlazar en un tiempo vivo, en donde tanto como la banda en su totalidad y el saxofón solista, juegan mutuamente y culminan sumando colores y tímbricas aportando poco a poco hasta lograr un tutti en un final de carácter enérgico.

*Tabla 5 Estructura Baquía. Fuente: el presente documento.*

<b>Partes</b>	<b>Compases</b>	<b>Característica principal</b>
Introducción	1-4	Bloque melódico tutti.
Sección A	5-40	Exposición melodía principal en clarinetes y trompetas
Sección B	41-76	Re exposición tema principal. Base armónica en clarinetes
Sección C	77-100	Melodía en maderas y backgrounds melódico en metales bajos.
Sección D	101-124	Desarrollo melódico saxofón solista.
Sección E	125-152	Desarrollo melódico saxofón solista. Saxofón solista sin acompañamiento de banda.
Sección F	153-196	Desarrollo melódico saxofón solista. Inclusión de efectos modernos.
Sección G	197-208	Preparación por parte del saxofón solista hacia una nueva entrada de la banda.
Sección H	209-240	Re exposición de material anteriormente expuesto por la banda.
Sección I	241-264	Dialogo entre Saxofón solista y demás músicos.
Sección J	265-309	Cambio de tempo. Crecimiento melódico y dinámico de la obra. Interacción mutua entre solista y banda. Final enérgico.



### 3.2. Negrita

Esta obra compuesta en ritmo de porro, con dedicatoria especial de parte del compositor a Gabriela su compañera; trata dos facetas claramente audibles en donde se mezclan elementos tradicionales llevados a un ámbito sinfónico, dándole en primer lugar un carácter de grandeza por medio de un tratamiento en instrumentación y armonía, pero por otra parte, también explora los sonidos de las grandes orquestas populares del porro y conjuntos de bigband; esta conjugación entre las dos corrientes del porro colombiano hacen de “*negrita*” se convierta en una obra muy versátil, que sumado a elementos de improvisación en diferentes instrumentos, la lleva a ser una representación de la tradición musical de la costa atlántica colombiana.

Tabla 6 Información técnica Negrita. Fuente: el presente documento

<i>Negrita. Porro sinfónico</i>	
Ritmo	Porro
Forma	Libre.
Tonalidad axial	Do menor / Eb mayor
Modos utilizados	Eolio, dórico /mixolidio, lidio
Compás	Compas partido
Lista de instrumentación	Piccolo, flautas1-2, oboe, fagot, clarinetes 1,2,3, clarinete bajo, saxofón soprano, saxofón alto1-2, saxofón tenor 1-2, saxofón barítono, trompeta 1,2,3,4, corno en F 1-2, trombón 1-2, trombón bajo, eufonio, tuba, contrabajo, cello, timpani, glockenspiel, gran Cassa, redoblante, congas, tambora, percusión 1 (jamblock, cym. Susp.), percusión 2 ( maracon, cym. Chk.)

La composición titulada Negrita, inicia con una introducción que tiene elementos rítmicos del porro palitiao tradicional, trasladados a la sección de instrumentos de registro bajo, específicamente la base de la danza del porro, mientras que la percusión va marcando un ostinato

rítmico que conjuntamente con la sección de clarinetes forman un background en tanto la melodía principal es expuesta en el piccolo y glockenspiel.

Después de la exposición de la frase principal en los primeros 8 compases, se reitera en los próximos 8 compases pero esta vez instrumentado en las voces de las flautas, aquí se expone una segunda melodía que hace parte de la sección de trompetas y saxofones dando mayor polifonía a esta sección. A continuación, los trombones acentúan el primer y cuarto tiempo haciendo énfasis a la característica de la música del atlántico que hace una sincopa marcada: toda esta sección se presenta armónicamente en una región modal de Do dórico, entre tónica (acorde de Do menor) y subdominante (acorde de Fa mayor) como grados principales, con un pedal sobre la nota *Do* como nota en común.

En la sección A aparece un solo de clarinete formado de 16 compases acompañado solamente de la percusión en ritmo de porro, posteriormente se presenta un bloque formado por flautas, saxofones y trompetas que llevan la línea melódica con elementos que anteriormente ya fueron expuestos, y un background ritmo-armónico en trombones, cornos, tubas, percusión. Esta sección finaliza con un corte en tutti para quedar en un silencio total que da paso a la sección B.

La sección B propone a la cuerda de los clarinetes haciendo un ostinato melódico polifónico a tres voces como acompañamiento de un solo de Fagot o clarinete bajo. Esta sección esta tratada en región modal de Mi bemol mixolidio trasladando la melodía del solo anteriormente expuesto en la sección A hacia la nueva armonía, mientras que la percusión se reduce solamente al acompañamiento de la conga. Por su parte la sección C es la maximización de la sección B en toda la banda, sumando sonoridad y fuerza a la obra, pues se involucran nuevos elementos de contra melodías, apoyos sobre los terceros y cuartos tiempos en la sección grave y percusiva como variación del background.

Siguiendo con la sección D en forma de puente, la percusión cambia a un ritmo de porro tradicional mientras los clarinetes toman protagonismo en un ostinato rítmico - melódico durante un periodo de 16 compases, en la primera mitad se prepara una base para que en los siguientes 8 se exponga una pequeña melodía pasando inicialmente en el saxofón soprano, seguido como

complemento a la sección de flautas, mientras tanto los cornos generan una tensión en una disposición de contra melodía producida por un intervalo de 13va, lo que conduce a la resolución de dicha tensión en la sección E, la cual es un contraste sonoro con lo que anteriormente se había expuesto, ya que el estilo de la obra se transforma con un aire más popular, se presenta un background rítmico-armónico por parte de los trombones, tubas y percusión; esta sección está caracterizada por ser la parte de protagonismo de las trompetas con melodías dispuesta a cuatro voces y respuestas de los saxofones para ser el complemento contra melódico; esta característica se presenta durante 6 veces, obteniendo como última respuesta un bloque rítmico en tutti para dar paso a la sección de clarinetes indicada en F.

La sección de clarinetes, como su nombre lo indica da preponderancia melódica a estos instrumentos, característica que es adaptada de los porros palitaios tradicionales, la percusión también se adapta a un cambio, repiqueteando el paliteo del bombo; además estructuralmente esta sección esta compuesta por medio de bloques o periodos superpuestos, de este modo, el orden de superposición es: primero 8 compases de clarinetes, seguido de 8 compases sumando saxofones, cornos, trombones y tuba, posteriormente 8 compases adhiriendo melodía en trompetas y flautas, finalmente los trombones pasan de ser complemento contra melódico a formar parte de la melodía. Posteriormente aparece un puente de 4 compases siendo el final de la sección F y como enlace entre la parte de sonoridad tradicional y la G con características sonoras de tipo académico tratado armónicamente en región modal de Do dórico; esta sección representada por re exposiciones melódicas pasa por diferentes instrumentos y va tomando distintas atmósferas con la aparición de contra melodías y variaciones en la textura.

La sección H presenta un material melódico presentado con anterioridad pero esta vez las flautas junto al oboe son los protagonistas de la melodía contrastado por un fondo suave en trompetas y trombones. Seguidamente, la sección I dispuesta en sexteto de saxofones, vuelve a exponer el solo presentado en las primeras partes dentro de un ámbito tonal de Do menor desarrollado armónicamente sobre los grados de tónica (i), dominante V7 y ii disminuido como sustitución del V7. Ya finalizando la obra aparece un bloque en tutti que realiza un corte para pasar a la sección J en donde se permite una libre improvisación de distintos instrumentos y ya para concluir la K es un puente hacia el final contando con material armónico y melódico de la

sección F con variaciones en los clarinetes, saxofones y trompetas, concluyendo con gran magnitud la presente obra.

Finalmente la sección L formada por seis compases muestra la culminación de la obra por exposición de una frase en distintas familias y un bloque en tutti llevado hacia el cuarto grado del último compás.

*Tabla 7 Estructura Negrita. Fuente: el presente documento*

<b>Partes</b>	<b>Compases</b>	<b>Característica principal</b>
Introducción	1-16	Elementos rítmicos de danza, exposición tema principal en el piccolo.
Sección A	17-49	Solo de clarinete con desarrollo melódico del tema principal
Sección B	50-65	Solo de Fagot o clarinete bajo.
Sección C	66-81	Maximización material melódico.
Sección D	82-97	Puente.
Sección E	98-122	Transformación sonora hacia un aire más popular.
Sección F	123-145	Sección de clarinetes, y crecimiento sonoro producido por la superposición en bloques.
Sección G	146-177	Cambio de campo modal dórico. Melodías transformadas.
Sección H	178-185	Melodía en flautas y oboe.
Sección I	186-203	Disposición melódica en sexteto de saxofones.
Sección J	204-208	Sección de improvisación.
Sección K	209-222	Puente hacia el final
Sección L	223-228	Final con reiteración melódica.

**3.3. Despertar bravío. Fantasía en ritmo de currulao como homenaje a la costa pacífica colombiana.**

*Tabla 8 Información técnica “Despertar Bravío”. Fuente: el presente documento*

<b>Despertar bravío. Fantasía en ritmo de currulao como homenaje a la costa pacífica colombiana.</b>	
Ritmo	Currulao
Forma	Libre. Fantasía
Tonalidad axial	Re menor / Fa mayor.
Compás	4/4, 6/8, 5/4,
Lista de instrumentación	Flautas 1-2-3, oboe, fagot, clarinetes 1-2-3, clarinete bajo, saxofón alto1-2, saxofón tenor 1-2, saxofón barítono, trompeta 1-2-3-4, corno en F 1-2, trombón 1-2, trombón bajo, eufonio, tuba, contrabajo, cello, timpani, marimba, glockenspiel, gran Cassa, redoblante, congas (cununos), tambor, percusión 1 (low tom, Middle tom, high tom, guasá), percusión 2 (océano, cym. Susp, cym. Chk.), percusión no convencional (machete, guadua)

Esta obra de carácter descriptivo es una fantasía que relata la historia de un pescador que vive junto al mar y su diario vivir desde que se despierta hasta el momento mismo de adentrarse al mar con toda su fuerza en un día de tormenta. Está repartida en tres distintos tiempos de la obra; “Bruma”, “Chigualito” y “Mar adentro”.

“Bruma”, inicialmente se presenta una introducción con un carácter misterioso, mostrando efectos tímbricos como la imitación de los truenos y el rugir del mar adaptados en instrumentos de percusión grave.

Inicia un solo de eufonio refiriendo un canto de preocupación del pescador, tras levantarse a la madrugada y mirar a su alrededor lleno de lluvia y neblina, por lo que decide tomar valor ante lo impredecible que pueda ser su viaje. Seguidamente los saxofones, clarinetes y marimba van aumentando la tensión producida por conducción de melodías y contra melodías, en tanto la sección grave de la banda en un pedal en *Re* contrasta formando distintas texturas con los instrumentos melódicos. Entre el desarrollo y maximización de la melodía principal trasladada a diferentes instrumentos se reitera el efecto de truenos cada vez más tensionantes. La sumatoria de distintos timbres en tutti, producen una sonoridad misteriosa y fuerte a la vez.

La sección A “Chigualito” referido a un subgénero del currulao, consta de una extensión pequeña de donde deriva su nombre. Aquí se presenta un solo de marimba a modo de bordón rítmico dándole prioridad como el instrumento más representativo de este tipo de músicas. Posteriormente este solo se desarrollará en una adaptación hacia los clarinetes y flautas como complemento melódico, mientras un background formado por trompetas y trombones sirve de base para dar paso a una nueva melodía expuesta por el saxofón barítono junto a los trombones en la sección B. Más adelante el desarrollo melódico del ostinato del bordón puesto en la sección de flautas es acompañado por una serie de cortes y acentuaciones en distintos tiempos por un tutti de la banda.

La sección C “Mar adentro” representa el momento en que este pescador se introduce en el mar, se pasa de la calma al caos, poco a poco este va tomando más fuerza hasta llegar al momento en que tiene que enfrentarse con lo peor de la tormenta sin perder su rumbo, de este modo, la melodía de el oboe, junto a los clarinetes, van llevando el desarrollo de la línea conductora a través de esta sección, que más adelante se sumarán a las trompetas y saxofones mientras la percusión, a modo de marcha, representa el devenir de las olas y un background armónico formado por los trombones proporcionan la idea del mar en crecimiento. Tras un llamado disonante de los cornos se presenta una aceleración en el tempo para la sección D; en esta parte de la obra, con un fortísimo, se presenta el climax de la obra, pues es aquí donde se expone la idea subjetiva principal, la bravura del mar llevada a la imponentia de los trombones, tubas y demás instrumentos de la sección grave; melodías colocadas en instrumentos como saxofones, clarinetes, trompetas, flautas y cornos con intervalos disonantes como segundas mayores y menores, y una textura polifónica generan una sonoridad angustiante que poco a poco va en crescendo dando mayor tensión a esta sección. En la

siguiente sección, se expone el desarrollo melódico mediante bloques formados por diferentes combinaciones tímbricas, mientras la percusión va tomando en mayor medida protagonismo, característica también de las músicas del pacífico.

Ya en la sección F se hace muestra de la adaptación de un grupo tradicional de marimba en un solo de este instrumento como centro de atención. Continuando, las secciones G-H-I desarrollan el tema principal con material melódico expuesto anteriormente, de igual manera pasando por distintas combinaciones de instrumentos. De manera sobresaliente la aparición de escalas cromáticas agregan un cambio de textura que ayuda a la fluidez de esta sección, de este modo la sección J muestra un final con una melodía en tutti mientras la percusión toma protagonismo conduciendo al cierre de la obra en un nuevo efecto de trueno.

*Tabla 9 Estructura “Despertar Bravío” Fuente: el presente documento.*

<b>Partes</b>	<b>Compases</b>	<b>Característica principal</b>
Introducción	1-25	Exposición tema “bruma”. Densidad oscura. Efectos sonoros percusivos. Tempo lento
Sección A	26-45	“Chigualito”. Solo de marimba. Ritmo de currulao.
Sección B	46-78	Bordón rítmico armónico en los clarinetes.
Sección C	79-101	“Mar adentro”. Maximización material melódico. Crecimiento sonoro de la obra.
Sección D	102-133	Climax de la obra.
Sección E	134-166	Desarrollo melódico en bloques.
Sección F	167-182	Solo de marimba acompañada por percusión tradicional.
Sección G	183-198	Desarrollo temático
Sección H	199-206	Desarrollo temático
Sección I	207-230	Desarrollo temático
Sección J	231-239	Final de la obra. Efectos sonoros de percusión.

### 3.4. Pequeñas ilusiones. Fantasía

Esta obra de carácter descriptivo, cuenta la historia de dos pequeños niños quienes, en medio de su inocencia viven una utopía rodeada de fantasía, ilusión, magia pero sobre todo alegría. La obra transcurre en tres distintos momentos; el primero, “soldaditos de juguete” es el sueño de uno de los niños al querer ser como un pequeño soldado de juguete y vivir aventuras épicas, representada por una marcha que conduce esta primera parte hacia la segunda; “estrellas fugaces”, aquí la protagonista es la pequeña niña quien tiene la idea de que aquellas estrellas son capaces de cumplir deseos si realmente salen del corazón, una serie de melodías y armonías dulces son la base de esta sección. Finalmente la tercera parte “el circo” es el anhelo de los dos niños, quienes llegan a sentir emociones de felicidad en medio de este mundo de fantasía, una atmosfera alegre rodea esta sección.

*Tabla 10 Información técnica "pequeñas ilusiones". Fuente: éste recital*

<b>Pequeñas Ilusiones</b>	
Forma	Libre. Fantasía
Tonalidades	Eb mayor/ Re mayor / Fa mayor
Modos	Jónico, eolio, lidio, mixolidio, dórico.
Compas	4/4, 3/4
Lista de instrumentación	Piccolo, flauta1-2, oboe, fagot, clarinetes 1-2-3, clarinete bajo, saxofón soprano, saxofón alto1-2, saxofón tenor 1-2, saxofón barítono, trompeta 1-2-3, corno en F 1-2, trombón 1-2, trombón bajo, eufonio, tuba, contrabajo, cello, timpani, mallets, glockenspiel, Bass drum, redoblante, percusión 1 (celesta, jamblock, pandereta), percusión 2 ( cym. Susp, cym. Chk.)

La introducción presenta un solo de redoblando con un ostinato rítmico de tipo marcial como preparación hacia un solo de clarinete en la sección A que consta de una melodía elaborada en una



región modal de Fa lidio; posteriormente se vuelve a presentar el solo, pero esta vez en una disposición de trio de clarinetes en soli como melodía acompañada. En la sección B la melodía expuesta anteriormente es trasladada a la sección de trombones y eufónios, con las trompetas en contra melodía como característica principal llevando esta sección a una maximización sonora. Finalizando esta sección se presenta un puente preparatorio desarrollado en mi bemol mixolidio con sustitución de tónica (I/VIb) y por resolución de cadencia autentica (VIb/VIIb/I) se genera una mayor tensión que resuelve en la sección C.

La sección C “Soldaditos de juguete” muestra una melodía en soli por parte del clarinete primero y saxofón mientras una línea de bajo forma el background armónico. Se reitera el material melódico de la sección C variando la instrumentación hacia las flautas, oboe y saxofones altos como protagonistas; la percusión desempeña un papel muy importante pues llevan el ritmo aportando crecimiento rítmico y sonoro a esta sección de la obra, la cual termina con un protagonismo en la sección de trompetas con la presentación de una fanfarria.

La sección D contrasta armónicamente con la aparición de un poliacorde formado entre la sección de bajos en forma de ostinato rítmico armónico con base en las notas de Mi bemol y Si bemol y los clarinetes forman un acorde de Do aumentado superpuesto, produciendo un aire cómico que representa las travesuras mismas del juego entre el niño y los soldados de juguete. En seguida, se presenta un solo de clarinete en modo lidio sobre la escala de Mi bemol durante cuatro compases, dando continuación melódica a los saxofones, flautas y oboe; ya pasada esta sección, se presenta la melodía en la fila de trombones cambiando el color, aportando mayor densidad, y finalmente los clarinetes por medio de una serie de escalas ágiles dan paso a la siguiente parte de la obra.

La sección D - “*Estrellas fugaces*” - se caracteriza en su comienzo por una serie de amalgamas y melodía sutil solista en la flauta combinado con el glockenspiel, mientras el background de clarinetes en su registro medio genera una atmosfera de tranquilidad como contraste con la primera parte de la obra. En esta sección se presenta el desarrollo de una melodía principal en una textura a modo de contrapunto repartida en diferentes instrumentos de la familia de las maderas alrededor

del centro tonal de Do jónico, en seguida se expone la reiteración del material melódico maximizado en un tutti, produciendo inmediatamente crecimiento sonoro de esta sección.

La sección E se presenta en un ámbito tonal de Do mayor tras la modulación por medio de sustituto dominante en la ultima sección de D y cambio a un compás ternario, el eufonio muestra un solo que conduce nuevamente a la tonalidad axial de Mi bemol mayor que propone un tutti con melodías sutiles, mientras la armonía se encarga de producir una preparación hacia una posterior modulación de la ultima parte de la obra.

La sección F denominada “*el circo*” inicia con dos compases en modo dórico de Re con la nota característica en la trompeta primera generando nuevamente el ambiente cómico de la primera sección. Esta sección se encuentra situada sobre la escala de Re mixolidio, en donde se consolida una variación de velocidad en un tempo más rápido, la línea melódica está representada por la sección de cañas mediante figuras ligeras y un background rítmico-armónico formado por metales y percusión de estilo marcial. Por su parte, la sección G presenta un pequeño puente de dos compases para dar paso a la exposición de un segundo tema representativo de “*el circo*”, esta vez la melodía es repartida tanto en las maderas como en los metales a manera de pregunta y respuesta como complemento, culminando con la percusión como solista mientras los trombones mediante una pequeña frase de un compas conduce a la Coda situada en el compas 156.

Esta última sección re expone material melódico de “*el circo*” con variaciones en la instrumentación pero también uno nuevo que se presenta en la sección de trombones y saxofones como media principal mientras los clarinetes y flautas por medio de figuras agiles, forman una base que ayuda al fluir rápido del final de la obra. Las trompetas y cornos por medio de contramelodías interactúan por debajo de la melodía principal y finalmente una pequeña escala en flautas y saxofones llevan a la culminación de esta.

*Tabla 11 Estructura "pequeñas ilusiones". Fuente: El presente recital*

<b>Partes</b>	<b>Compases</b>	<b>Característica principal</b>
Introducción	1-4	Entrada redoblante solo
Sección A	5-20	Clarinete en soli con acompañamiento percusivo. Modo lidio
Sección B	21-34	Reexposición melódica en sección de trombones.
Sección C	35-74	Exposición y desarrollo tema "soldaditos de juguete". Poliacordes familia de clarinetes.
Sección D	75-99	Exposición tema y desarrollo melódico "estrellas fugaces". Densidad leve. Tempo lento
Sección E	100-123	Modulación corta hacia el VIb como tónica. Cambio a compas ternario.
Sección F	124-137	Presentación y desarrollo tema "el circo". Atmosfera cómica. Tempo ágil.
Sección G	138-155	Exposición segundo tema de "el circo"
Coda	156-167	Melodía principal sección de trombones. Final obra.

### **3.5. Gratitud. Bambuco para trombón y trompeta solistas y banda sinfónica.**

Esta obra con dedicatoria especial al señor Bernardo Laguna y la señora Ludgarda Paredes, padres del compositor, no es más que una muestra de todo el agradecimiento y amor hacia ellos plasmado en un bambuco con un carácter calmado y lleno de melodías sutiles que encajan perfectamente con armonías cálidas.

*Tabla 12 Información técnica "Gratitud". Fuente: El presente recital*

<b>Gratitud</b>	
Ritmo	Bambuco
Forma	Libre.

Tonalidades	Re menor.
Modos	Eolio
Compas	6/8
Lista de instrumentación	Trompeta en sib y trombón solistas. Piccolo, flauta1-2, oboe, fagot, clarinetes 1-2-3, clarinete bajo, saxofón soprano, saxofón alto1-2, saxofón tenor 1-2, saxofón barítono, trompeta 1-2-3, corno en F 1-2, trombón 1-2, trombón bajo, eufonio, tuba, contrabajo, cello, timpani, glockenspiel, Bass drum, redoblante, percusión 1 (cym. Susp., celesta), percusión 2 (maracas)

La sección A inicia con anacrusa en la sección de clarinetes dando exposición al primer tema de la obra, la contra melodía en flautas y glockenspiel funcionan como complemento a esta melodía. Un background rítmico - armónico sobre acordes con séptimas menores en los trombones, producen una densidad mas liviana aportando color a esta sección. En seguida se re expone la primera frase, esta vez en la sección de clarinetes, trompetas, flautas y saxofones para dar paso a la sección B, ya en esta sección se expone un segundo tema con cambio en la armonía igualmente sutil; esta línea melódica aparece en el piccolo, saxofón soprano y saxofón alto 1 en soli, para que en los próximos cuatro compases aparezca de nuevo en una maximización con un cambio de instrumentación proporcionando crecimiento sonoro de esta sección.

Hacia el compas 33 aparece la sección C en donde la trompeta solista toma protagonismo con la exposición de un material melódico nuevo. La armonía de esta sección se desarrolla con base en acordes de tónica, subdominante y dominante, pero con un especial acorde de segundo napolitano que difiere del resto de la armonía, siendo utilizado este como sustituto de dominante. Aquí el background contrasta en tímbrica con la melodía de la trompeta, pues está ubicado en la sección de trombones, mientras tanto contramelodías de flautas y clarinetes contribuyen con la composición de la melodía principal; el trombón también es protagonista de esta sección, pues cuando deja de sonar la trompeta, toma la melodía y con una variación motívica hacia el final sirve como complemento de la idea general del tema solista. Después de ocho compases de ser solista

el trombón, se unen trompeta y trombón entonando el final de esta frase en una textura polifónica a dos voces.

La sección D re expone el material melódico y armónico de la sección solista (C) pero esta vez en una textura homofónica entre los dos solistas repartida en dos voces, mientras el resto de la banda forma un background rítmico armónico de densidad leve como base para los mismos, tomada hacia el final por la banda, representado principalmente en los saxofones y flautas.

En la sección E se re expone el tema 2 que anteriormente sonó en piccolo, saxofón alto y soprano en soli, pero ahora dispuesto en la voz del trombón solista y trompeta en contra melodía. Un background armónico formado entre la sección de clarinetes en su registro medio-grave producen una atmosfera cálida y tranquila. Un periodo consecuente con el mismo material melódico y armónico aparece después de los solistas, en tutti con textura polifónica para complementar el final de esta sección.

La sección F presenta una re exposición de la melodía de la sección C, es decir, la melodía principal de la sección solista, esta vez en los clarinetes y trompetas formando un pequeño puente para dar un nuevo protagonismo a los solistas. Hacia el compas 127 vuelven a aparecer la trompeta y el trombón solista retomando parte del material melódico expuesto anteriormente que conducen a la sección G, la cual es la reexposición de la sección D en completa similitud. La sección H es la exposición del final de la obra en la cual la parte solista interactúa con la banda conduciendo la melodía mutuamente hacia la culminación de esta misma incorporándose elementos de reiteración y superposición de estructuras constantes repartida en distintas familias de instrumentos. La armonía constituida por acordes sus2 en el background armónico de las cañas genera un ambiente sonoro tranquilo.

*Tabla 13 Estructura "Gratitud". Fuente: el presente recital*

<b>Partes</b>	<b>Compases</b>	<b>Característica principal</b>
Sección A	1-17	Exposición tema 1.
Sección B	18-32	Exposición tema 2.
Sección C	33-56	Trompeta y trombón solista como protagonistas.

Sección D	57-80	Homofonía en la sección solista.
Sección E	81-111	Re exposición tema 2.
Sección F	112-136	Variación instrumental del tema principal solista.
Sección G	137-166	Re exposición sección D
Sección H	167-184	Estructuras constantes. Interacción melódica mutua entre solistas y banda. Final de la obra.

**3.6. Fantasía en sur real. Fantasía sureña sobre el tema “en mi tierra la del sur” y otros aires nariñenses.**

Esta fantasía en ritmo de sonsureño, recopila el sentir del nariñense y las fiestas populares tradicionales del mismo. Con una pequeña melodía citada de la canción “en mi tierra la del sur” el compositor rinde homenaje al maestro Javier Fajardo quien es el autor original, pero también otras canciones populares del sur de Colombia como el Miranchurito, la Guaneña, el Cachiri y Sandoná, que por tradición se interpretan por las murgas durante carnavales, de allí surge esta fantasía para presentar estas melodías tratadas con mayor elaboración para el formato de banda sinfónica.

*Tabla 14 Información técnica "Fantasía en Sur Real". Fuente: El presente recital*

<b>Fantasía en “Sur Real”</b>	
Ritmo	Sonsureño
Forma	Fantasía
Tonalidades	La menor. Si menor.
Modos	Eolio, mixolidio, dórico.
Compas	6/8 , 4/4, 12/8
Lista de instrumentación	Piccolo, flauta1-2, oboe, fagot, clarinetes 1-2-3, clarinete bajo, saxofón soprano, saxofón alto1-2, saxofón tenor 1-2, saxofón barítono, trompeta 1-2-3, corno en F 1-2, trombón 1-2, trombón bajo, eufonio, tuba, contrabajo, cello, timpani, mallets, glockenspiel, Bass drum, redoblante, congas,

---

percusión 1 (maracas, jamblock), percusión 2  
(cym., susp., cym. Chk., celesta)

---

En la introducción de esta obra se presenta un bloque de metales sobre acordes cuartales una melodía alusiva al tema principal de Sandoná, en seguida es complementado con la frase consecuente del mismo en tutti, continua con el material melódico del Miranchurito adaptado al modo mixolidio, que tiene un desarrollo pasando por varios instrumentos. Seguida esta parte de la sección introductoria se re expone la melodía del Miranchurito, esta vez sobre la escala de La menor armónica; como puente preparatorio sobre la introducción tradicional del tema “Sandoná” tratada con amalgamas junto a material melódico de “La guaneña” y “En mi tierra la del sur” generan una densidad cada vez más cerrada para lograr mayor tensión y tener su resolución sobre la sección A.

La sección A comienza con dos compases en la percusión abriendo paso al tema 1 de “en mi tierra la del sur” dispuesto en 8 compases en un cuarteto de clarinetes, posteriormente se desarrolla esta melodía en la sección de trompetas, mientras el background rítmico-armónico se lleva a cabo en los trombones y saxofones, y contramelodías de flautas y oboe se exponen como middleground. El tema 2 de la misma canción aparece en la sección B en disposición de quinteto de saxofones que finaliza con la exposición de las melodías principales de “el Cachiri” y “el Miranchurito”, en primer lugar por la sección de flautas y complementando la línea principal los trombones.

La sección C consta de un solo de trompeta en modo dórico en contraste con cortes en bloque de tutti. Pasado el solo, vuelve a aparecer la línea melódica de “mi tierra la del sur” pero con un cambio en la armonía que ayuda a conducir de una manera diferente la atmósfera de esta sección. La siguiente parte indicada como “misterioso” plantea un puente con una atmósfera un poco más tensionante pues el registro medio-grave de los clarinetes por medio de una textura contrapuntística generando un campo sonoro oscuro; esta base contrasta fuertemente con una línea melódica en los trombones como forma de conducción hacia la sección E.

Sobre la sección E se mantiene el aire de misterio mientras melodías ligeras disciernen ante esta sonoridad planteadas inicialmente sobre la escala dórica de La que luego por relativa las planteara

sobre el modo Lidio de Do. Las frases melódicas están basadas sobre los temas “la Guaneña” y “En mi tierra la del sur”. Dentro de esta sección ocurren internamente una serie de modulaciones auxiliares por medio de sustituciones tonales generando un ambiente sonoro preparativo para volver a la tonalidad axial de la menor en la sección F.

La sección F compuesta en compas de 4/4 presenta unas melodías y background armónico que se diferencian del anterior por poseer una densidad liviana, pues es el enlace entre la parte festiva y la parte nostálgica de la obra presentada sobre la sección G; esta parte muestra una introducción con una atmosfera de calma y nostalgia que se consigue por medio del desarrollo melódico en la sección de clarinetes. Pasada la parte introductoria se presenta un solo de trompeta en forma de melodía acompañada por la sección de trombones y contramelodías en instrumentos de madera. A lo largo de esta sección se toma material melódico nuevo, y también referenciando al tema principal de “En mi tierra la del sur”; en seguida se presenta la sección H en compas de 12/8 que se toma como un puente preparatorio con material de F y G pero desarrollando una maximización sonora de la obra cada vez más tensionante caracterizada por figuras largas en la sección grave y ligeras en las flautas para aportar brillo junto a bloques armónicos cerrados, como conducción hacia la ultima sección.

La sección I muestra por medio de un tutti un corte que abre paso a la ultima exposición de los temas 1 y 2 de “En mi tierra la del sur” con un sonido mucho más festivo y alegre, referido a las muestras musicales escuchadas en el ambiente meramente popular por las llamadas “bandas de pueblo” o “murgas carnavaleras”. Para concluir esta última sección vuelve a exponer material de “la Guaneña” en una maximización en tutti para aportar grandeza y crecimiento hacia el final de la obra.

*Tabla 15 Estructura de "Fantasía en Sur Real". Fuente: el presente documento*

<b>Partes</b>	<b>Compases</b>	<b>Característica principal</b>
Introducción	1-51	Presentación temas principales.
Sección A	52-69	Desarrollo melódico sobre los temas “en mi tierra la del sur” y “guaneña”



Sección B	70-84	Desarrollo melódico sobre los temas “Cachiri” y “Miranchurito”.
Sección C	85-104	Trompeta solista. Modo dórico.
Sección D	105-111	“Misterioso”. Textura contrapuntística. Aumento de tensión. Maximización sonora de la banda.
Sección E	112-148	Melodías están basadas sobre los temas “la guaneña” y “mi tierra la del sur”.
Sección F	149-159	Re exposición material melódico principal “en mi tierra la del sur” como puente.
Sección G	160-189	Atmosfera tranquila y melancólica. Tempo lento. Compas binario
Sección H	190-197	Re exposición material de las secciones F y G.
Sección I	198-243	Aire festivo. Desarrollo temático “en mi tierra la del sur” y finalización en material melódico de la guaneña.

## **CONCLUSIONES**

- El ejercicio compositivo desde un concepto más general, supone el convertirse en intermediario entre el pensamiento del compositor, el ejercicio interpretativo y la reacción del público, para lograr el mejor entendimiento de la obra musical; sin embargo en el desarrollo y realización de éste recital, se ha convertido en el encuentro de un lenguaje propio, ligado a la personalidad del compositor que se ha forjado a partir de la vivencia y el desarrollo tanto, técnico, musical, cultural como intelectual. Así dichas composiciones gozarán del carácter original la de esencia de los aires colombianos como del ingenio y capacidades del autor.
- A partir del análisis musical realizado en las obras compuestas con aires tradicionales en formas libres, se ha concluido que para lograr una mejor creación con la esencia de ellos, es necesaria la apropiación del conocimiento de cada uno de los ritmos a fin de que con el uso de nuevas técnicas que ofrecen diferentes cualidades sonoras no exploradas se mantenga la esencia propia de cada ritmo pero a la vez permitiendo al compositor proponer nuevas formas de hacer música para el formato de banda sinfónica.
- Las obras se han logrado estructurar con un contraste mayor de colores y rangos dinámicos que se sujetan al entendimiento y juicio estético del compositor, pero que también van ligados a la estructura formal (formas libres) y el carácter de cada ritmo según las regiones de donde cada uno procede, teniendo como antelación el conocimiento sobre el manejo instrumental tradicional de cada uno, como de los aportes que bandísticamente se pueden hacer hacia estas músicas.
- Cada una de las regiones de Colombia se encuentran demarcadas musicalmente con uno o dos ritmos específicos más sobresalientes, por medio de los cuales, cada compositor llega a expresar su propio lenguaje aprendido desde el interior de su región y desde su vivencia misma; así resulta de vital importancia conocer el contexto musical, los compositores que han hecho de estas músicas obras de arte que marcan la historia, tanto para formatos tradicionales como para el formato de banda en específico, pues es un

trabajo que da pautas para que este y otros compendios compositivos tengan una base con la cuál comenzar el camino arduo de crear, componer, hacer música.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Abadía, Guillermo (1970). La música folclórica colombiana. Tomado del portal El abedul “nuestra música mestiza”.
- Arteaga, Vicente (2010). Recital creativo arreglos y adaptaciones de música tradicional nariñense, para quinteto de bronce. San Juan de Pasto. 227 p.
- Bastidas, Menandro, et, al. (2010). El Sonsureño y la identidad musical nariñense. San Juan de Pasto, Colombia. 19 p.
- Bareilles, Oscar. (1997). Apreciación musical. España. Editorial Kapelusz. 135 p.
- Bedoya, Samuel. (1989). Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos.
- Brendel, Alfred (2013). De la A a la Z de un pianista. Barcelona. P.51, 52
- Colonia, Sandra. (2017) Petronio Álvarez. Santiago de Cali. Colombia. Ritmos del pacifico.
- Cordantonopulos, Vanesa (2002). Curso completo de teoría de la música. 127 p.
- De la Cerda, Cerda (1984). Armonía tonal moderna. España. Editorial Entropía. 120 p.
- Hernández, Carlos. (2004). Música llanera cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia. 48 p.
- Herrera, Enric. (1987) Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. Antoni Bosch editores 259
- Herrera, Enric. (1990). Teoría musical y armonía moderna vol. 1. Antoni Bosch editores. 133 p
- Herrera, Enric. (1995). Teoría musical y armonía moderna vol. 2. Antoni Bosch editores. 260.
- Latham, Alisson. (2008). Diccionario Oxford de la música. México D.F. 1684 p.
- Lerdahl, Fred, et, al. (1980). Teoría general de la música tonal. Editorial Akal. Música.
- Ministerio de Cultura (2002). Documento CONPES N° 3191 Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas de Vientos. Bogotá, Colombia. 43 p.
- Montoya, Luis Omar. (2011). Bandas de viento colombianas. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia. 22 p.
- Ochoa, Ana María. (2003). Los usos del arte y la cultura en los procesos de paz. En: *Entre los deseos y los derechos*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Colombia. pp. 137-173.
- Revelo, José. (2012). León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. Medellín, Colombia. 33 p.

- Ribate, José. (1943). Manual de instrumentación. Editorial música moderna. Madrid, España. 148 p.
- Rodríguez, Manuel Antonio. (2014). Material tecnológico en coordinación de escuelas de música. Bogotá, Colombia. 4 p.
- Rozo, José (2009). “Homenaje al departamento de Caldas”. En XXXV Concurso Nacional de Bandas Musicales Paipa
- Schoenberg, Arnold. (1994). Fundamentos de la composición musical. 263 p.
- Tascón, Héctor, et, al. (2009). Que te pasa vo’. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia. 49 p.
- Toch, Ernst. (1989). La melodía. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 192 p.
- Valencia, Victoriano. (2004). Cartilla pitos y tambores. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia. 52 p.
- Valencia, Victoriano. (2005). Cartilla de arreglos para banda nivel 1. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia. 125 p.
- Valencia, Victoriano. (2011). Grados de dificultad para banda, contexto colombiano. Bogotá, Colombia. 14 p.
- Valencia, Victoriano. (2016). Arreglos para banda. Asociación peruana de directores de bandas sinfónicas y ensambles. 34 p.
- Valencia, Victoriano. (2016). “Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor”. Bogotá, Colombia.

**ANEXOS**

**ANEXOS A. MATRIZ DE CATEGORIAS**

**SUR – REAL, DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS.**

**OBJETIVO GENERAL**

Elaborar un recital de carácter creativo, basado en composiciones de música colombiana y universal para formato de banda sinfónica.

**PREGUNTA ORIENTADORA**

¿Cómo elaborar un recital de carácter creativo basado en composiciones de música colombiana y universal para formato de banda sinfónica?

SUBPREGUNTAS	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	CATEGORÍAS	SUBCATEGORIAS	ÍTEMS	INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN	FUENTES
¿Cómo determinar las características musicales y estructurales de los ritmos	Determinar las características musicales y estructurales de los ritmos joropo, currulao, porro,	BANDA SINFÓNICA	Las bandas sinfónicas en Colombia	Historia de las bandas en Colombia	Análisis de documentos	Libros, documentos de internet, revistas, entrevistas.
			Estructura de las bandas sinfónicas	Conformación de las bandas		
			Repertorio para banda sinfónica	Repertorio festivo, pedagógico, de		

<p>joropo, currulao, porro, bambuco y sonsureño para llegar al acto?</p>	<p>bambuco y sonsureño para llegar al acto creativo propio del compositor.</p>		<p>Compositores de música para banda sinfónica</p>	<p>concierto, de concurso y especial Victoriano Valencia, Rubén Darío Gómez, otros. Ferney Lucero, Alexander Paredes, otros. Steven Reineke, Ferrer Ferran, otros</p>		
<p>¿Cómo identificar las formas compositivas utilizadas para crear las obras del recital?</p>	<p>Estructurar las composiciones teniendo en cuenta los aportes de músicos nacionales y extranjeros como referencia y base del mismo.</p>	<p><b>COMPOSICIÓN</b></p>	<p>Técnicas de composición Técnicas generales de escritura musical. Composición original, adaptación, transcripción y arreglo musical</p>	<p>Pedal, Ostinato, Superposición Densidad, Peso, Amplitud, Soli, Concertado, Tutti y Unísono u Octavas Composición Adaptación Transcripción Arreglo musical</p>	<p>Análisis de documentos Análisis de registros audio - visuales</p>	<p>Libros, documentos de internet, revistas, entrevistas.</p>



			<p>Niveles de dificultad.</p>	<p>Nivel Tímbrico, rítmico-métrico, melódico, armónico, orquestal, expresivo y formal</p>		
			<p>Orquestación e Instrumentación musical.</p>	<p>Planos orquestales Texturas, Combinaciones instrumentales Trama orquestal Sección de vientos, de percusión, de cuerdas frotadas</p>		

<p>¿De qué manera estructurar las composiciones teniendo en cuenta los aportes de músicos nacionales y extranjeros como referencia y base del mismo?</p>	<p>Identificar las formas compositivas utilizadas para crear las obras del recital</p>	<p><b>ENFOQUE COMPOSITIVO “SUR REAL – DE FANTASÍAS Y AIRES COLOMBIANOS”</b></p>	<p>Formas musicales y ritmos trabajados en el repertorio del recital.</p>	<p>Formas libres modernas de composición</p> <p>Estructuras de la Música Tradicional Colombiana</p> <p>Currulao</p> <p>Joropo</p> <p>Sonsureño</p> <p>Bambuco</p> <p>Porro</p>	<p>Análisis de documentos</p> <p>Análisis de registros audio - visuales</p>	<p>Libros, documentos de internet, revistas, entrevistas.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------

<p>¿Cómo analizar musicalmente desde los aspectos estéticos y estructurales cada una de las obras compuestas?</p>	<p>Analizar musicalmente desde los aspectos estéticos y estructurales cada una de las obras compuestas.</p>	<p><b>ANÁLISIS ESTÉTICO – ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS</b></p>	<p>Baquía, joropo para saxofón alto solista y banda sinfónica</p> <p>Negrita. Porro sinfónico.</p> <p>Despertar Bravío. Currulao</p> <p>Pequeñas ilusiones. Fantasía</p> <p>Gratitud. Bambuco para Trompeta, Trombón solista y Banda sinfónica.</p> <p>Fantasía En Sur Real.</p>	<p>Fantasía</p> <p>Currulao</p> <p>Joropo</p> <p>Sonsureño</p> <p>Bambuco</p> <p>Porro</p>	<p>Análisis de partituras.</p>	
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------	--

**ANEXOS B. PARTITURAS**

# BAQUÍA

William E. Laguna Paredes

Joropo para Saxofón Alto solista y Banda sinfónica

Enérgico  $\text{♩} = 210$  A

Alto Sax (Solista)

Flute 1

Flute 2

Oboe

Bassoon

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Clarinet in B $\flat$  3

Bass Clarinet

Soprano Sax

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax 1

Tenor Sax 2

Baritone Sax

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trumpet in B $\flat$  3

Horn in F 1

Horn in F 2

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

Baritone (T.C.)

Tuba

Double Bass

Cello

Timpani (A, E, D)

Glockenspiel

Bass Drum

Percussion (maracas)

Percussion (Cym. Susp., Cym. Chk) 2

BAQUÍA

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is written for a full orchestra. It begins at measure 13. The woodwind section includes flutes, oboe, bassoon, and clarinets in B♭ and B. The brass section includes trumpets in B♭, trombones in B♭ and B, and a tuba. The string section includes violins, violas, cellos, and double basses. The percussion section includes timpani, glockenspiel, and various drums. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout the score.

BAQUÍA

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

30

[B]

A. Sx. Soli *f*

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *mp*

B♭ Cl. 3 *mp*

B. Cl. *mf*

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

30

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2 *mp*

B♭ Tpt. 3 *mp*

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar. *mp*

Tuba

30

D.B.

Vc.

30

Timp.

Glk. *mp*

30

B. Dr.

30

Perc. 1 *mf*

Perc. 2



BAQUÍA

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2



78

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

This musical score is for the piece "BAQUÍA" and is page 8 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, three Clarinets (B♭, B♭, and B), Saxophone Alto 1 and 2, Saxophone Tenor 1 and 2, and Saxophone Baritone. The brass section includes three Trumpets (B♭), two Horns (E♭), two Trombones (B♭), Baritone, and Tuba. The string section includes Double Bass, Violoncello, and Timpani. The percussion section includes Gong (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), and two Percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2). The score begins at measure 90. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic drive. The saxophones have melodic lines. The score concludes with a final measure marked with a double bar line.

102

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

102

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

102

D.B.

Vc.

102

Timp.

Glk.

102

B. Dr.

102

Perc. 1

Perc. 2



128

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

128

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

128

D.B.

Vc.

128

Timp.

Glk.

128

B. Dr.

128

Perc. 1

Perc. 2

142

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

*(nota más alta posible)*

**F**

*Growl*

*golpe con zapato*



159 *(silbidos de arreo)* *Tempo Libre*

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

(X: Slap)

(o: multifónicos: 2 por indicación)

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

Bs. Cl. 1

Bs. Cl. 2

Bs. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Bs. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

This page of the musical score, titled "BAQUÍA", page 15, features a vocal solo and a full orchestral ensemble. The vocal part, labeled "A. Sx. Soli", begins at measure 192 with a melodic line in G major. It includes dynamic markings such as *ff* and *accel.*, and a fermata over a G note. The orchestral parts include Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Bass Clarinet, Saxophone in Bb, Saxophones in A (1, 2), Tenor Saxophones (1, 2), Baritone Saxophone, Trumpets in Bb (1, 2, 3), Horns (1, 2), Trombones (1, 2), Baritone Trombone, Baritone Saxophone, Double Bass, Violoncello, Timpani, Glockenspiel, and two sets of Drums and Percussion. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal line is the only one with notes on this page, while the instruments are mostly silent.

This page of the musical score, numbered 16, is titled 'BAQUÍA'. It features a variety of instruments and vocal parts. The score begins at measure 207. The vocal line (A. Sx. Soli) starts with a melodic phrase marked with a 'H' in a box. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, Bass Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet 3, Baritone Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, and Baritone Saxophone. The brass section consists of Trumpets 1, 2, and 3, Horns 1 and 2, Trombones 1 and 2, Baritone Trombone, and Tuba. The percussion section includes Double Bass, Violoncello, Timpani, Glockenspiel, and two sets of Drums (B. Dr. and Perc. 1 and 2). The score is marked with dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also accents and breath marks throughout the score.

220

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

Bs. Cl. 1

Bs. Cl. 2

Bs. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

220

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Bs. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

220

D.B.

Vc.

220

Timp.

Glk.

220

B. Dr.

220

Perc. 1

Perc. 2



244

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

244

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

244

D.B.

Vc.

244

Timp.

Glk.

244

B. Dr.

244

Perc. 1

Perc. 2

257

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

1

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*



271 **Vivo** ♩ = 230

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

*p* *mf*

*Cym. Susp.*

284

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

284

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

284

D.B.

Vc.

284

Timp.

Glk.

284

B. Dr.

284

Perc. 1

Perc. 2

296

A. Sx. Soli

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

296

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

296

D.B.

Vc.

296

Timp.

Glk.

296

B. Dr.

296

Perc. 1

Perc. 2



# DESPERTAR BRAVIO!

William E. Laguna Paredes

Fantasia en ritmo de Currulao, como homenaje a la Costa Pacifica Colombiana.

"Bruma"  
Misterioso  $\text{♩} = 60$

Flute 1  
Flute 2  
Flute 3  
Oboe  
Bassoon  
Clarinet in Bb 1  
Clarinet in Bb 2  
Clarinet in Bb 3  
Bass Clarinet  
Alto Sax 1  
Alto Sax 2  
Tenor Sax 1  
Tenor Sax 2  
Baritone Sax  
Horn in F 1  
Horn in F 2  
Trumpet in Bb 1  
Trumpet in Bb 2  
Trumpet in Bb 3  
Trumpet in Bb 4  
Trombone 1  
Trombone 2  
Bass Trombone  
Baritone (T.C.)  
Tuba  
Cello  
Double Bass  
Timpani  
Marimba  
Glockenspiel  
Snare Drum  
Bass Drum  
Conga Drums  
Percussion 1 (Floor Tom)  
Percussion 2 (Low Tom)

DESPERTAR BRAVIO!

11

This musical score is for the piece "DESPERTAR BRAVIO!". It is a full orchestral score for a 11-measure section. The score is written in 2/4 time and features a variety of instruments. The woodwinds include Flute 1, Flute 2, Flute 3, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, and Alto Clarinet. The saxophones include Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone 1, Tenor Saxophone 2, and Baritone Saxophone. The brass section consists of Horn 1, Horn 2, four Trumpets (B♭), three Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, and Baritone), and a Tuba. The strings include Violin, Double Bass, and Timpani. The percussion section includes Maracas, Glengengles, Snare Drum, Bass Drum, Conga Drum, and two types of Percussion (Floor Tom and Low Tom). The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and percussion provide rhythmic support. The maracas and glengengles play a steady eighth-note pattern. The snare drum and bass drum play a simple rhythmic pattern. The floor tom and low tom play a pattern of eighth notes. The timpani play a pattern of eighth notes. The strings play a pattern of eighth notes. The woodwinds play a pattern of eighth notes. The flute 1, flute 2, and flute 3 play a pattern of eighth notes. The oboe plays a pattern of eighth notes. The bassoon plays a pattern of eighth notes. The B♭ clarinet 1, B♭ clarinet 2, and B♭ clarinet 3 play a pattern of eighth notes. The alto clarinet plays a pattern of eighth notes. The alto saxophone 1, alto saxophone 2, tenor saxophone 1, tenor saxophone 2, and baritone saxophone play a pattern of eighth notes. The horn 1 and horn 2 play a pattern of eighth notes. The trumpet 1, trumpet 2, trumpet 3, and trumpet 4 play a pattern of eighth notes. The trombone 1, trombone 2, and baritone play a pattern of eighth notes. The tuba plays a pattern of eighth notes. The violin plays a pattern of eighth notes. The double bass plays a pattern of eighth notes. The timpani play a pattern of eighth notes. The maracas play a pattern of eighth notes. The glengengles play a pattern of eighth notes. The snare drum plays a pattern of eighth notes. The bass drum plays a pattern of eighth notes. The conga drum plays a pattern of eighth notes. The floor tom plays a pattern of eighth notes. The low tom plays a pattern of eighth notes.

DESPERTAR BRAVIO!

20

This page of a musical score, titled "DESPERTAR BRAVIO!", covers measures 20 to 22. The score is for a large orchestra and includes parts for woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section (Flutes 1-3, Oboe, Bassoon) features complex, rapid passages with many triplets. The brass section (Trumpets 1-4, Trombones 1-3, Baritone, Tuba) provides a steady accompaniment with some melodic lines. The string section (Violins 1-2, Viola, Violoncello, Double Bass) plays a rhythmic pattern. The percussion section includes Snare Drum, Bass Drum, Congas, and two sets of Percussion 1 and 2, with specific instructions like "rozar machete contra el piso" for Perc. 1. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is characterized by its driving, rhythmic nature and the intricate woodwind parts.

# DESPERTAR BRAVIO!

A "Chigualito"  
♩ = 80

23

FL. 1

FL. 2

FL. 3

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

Mrb.

Glk.

S. Dr.

B. Dr.

C. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

> Floor Tom

M. Tom

Low Tom

Guava

Golpes de machete 4vtra guadua

fff



DESPERTAR BRAVIO!

30

Fl. 1 *f* *mf*

Fl. 2 *f* *mf*

Fl. 3 *f* *mf*

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 *f*

B. Cl.

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *mf*

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

Hn. 1

Hn. 2

B. Tpt. 1 *mp*

B. Tpt. 2 *mp*

B. Tpt. 3 *mp*

B. Tpt. 4 *mp*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

B. Tbn. *p*

Bar.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

Mrb.

Glk.

S. Dr.

B. Dr.

C. Dr.

Perc. 1 *mf* Conga *M. Tom*

Perc. 2

DESPERTAR BRAVIO!

43 B

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob.  
Bsn.  
B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
B. Cl. 3  
B. Cl.  
A. Sax. 1  
A. Sax. 2  
T. Sax. 1  
T. Sax. 2  
B. Sax.  
Hn. 1  
Hn. 2  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Bar.  
Tuba  
Vc.  
D.B.  
Timp.  
Mrb.  
Glk.  
S. Dr.  
B. Dr.  
C. Dr.  
Perc. 1  
Perc. 2

*mf* *mp* *p*

DESPERTAR BRAVIO!

55

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob.  
Bsn.  
B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
B. Cl. 3  
B. Cl.  
A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
Hn. 1  
Hn. 2  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Bar.  
Tuba  
Vc.  
D.B.  
Timp.  
Mrb.  
Glk.  
S. Dr.  
B. Dr.  
C. Dr.  
Perc. 1  
Perc. 2

DESPERTAR BRAVIO!

"Mar adentro"

C

♩=70

8

67

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

Mrb.

Glk.

S. Dr.

B. Dr.

C. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

CHK. CYMS

pp

pp

pp

DESPERTAR BRAVIO!

81

Musical score for 'DESPERTAR BRAVIO!' page 9, measures 81-90. The score is arranged for a full orchestra and percussion. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob., Bsn., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, Vc., D.B., Timp., Mrb., Glk., S. Dr., B. Dr., C. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'Hi Bongo', 'Oceano'). The percussion section features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

DESPERTAR BRAVIO!

91

This musical score is for the piece "DESPERTAR BRAVIO!" and is page 10 of a 91-measure section. The score is arranged for a full orchestra and includes percussion. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob., Bsn., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, Vc., D.B., Timp., Mrb., Glk., S. Dr., B. Dr., C. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the woodwinds and strings. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo) are used throughout. The percussion parts include snare drum, cymbal, and tom-tom patterns. The overall texture is dense and energetic, characteristic of a "bravio" piece.

# DESPERTAR BRAVIO!

98  $\text{♩} = 120$

Fl. 1  $\text{ff}$

Fl. 2  $\text{ff}$

Fl. 3  $\text{ff}$

Ob.

Bsn.  $\text{ff}$

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.  $\text{ff}$

A. Sx. 1  $\text{ff}$

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.  $\text{ff}$

Hn. 1 *Open Bell*  $\text{ff}$

Hn. 2 *Open Bell*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1  $\text{ff}$

Tbn. 2  $\text{ff}$

B. Tbn.  $\text{ff}$

Bar.  $\text{ff}$

Tuba  $\text{ff}$

Vc.  $\text{ff}$

D.B.  $\text{ff}$

Timp.  $f$   $\text{ff}$

Mrb.  $f$

Glk.  $f$

S. Dr.  $f$   $\text{ff}$

B. Dr.  $f$   $\text{ff}$

C. Dr.  $f$

Perc. 1  $\text{ff}$

Perc. 2  $\text{ff}$

DESPERTAR BRAVIO!

109

This musical score is for the piece "DESPERTAR BRAVIO!". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3
- Ob.
- Bsn.
- B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3
- B. Cl.
- A. Sx. 1, A. Sx. 2
- T. Sx. 1, T. Sx. 2
- B. Sx.
- Hn. 1, Hn. 2 (both marked *campana al aire*)
- B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4
- Tbn. 1, Tbn. 2
- B. Tbn.
- Bar.
- Tuba
- Vc.
- D.B.
- Timp.
- Mrb.
- Glk.
- S. Dr.
- B. Dr.
- C. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide a rhythmic foundation. The horns have a specific instruction to play *campana al aire* (bell without mallet).



DESPERTAR BRAVIO!

122

This page of a musical score, titled "DESPERTAR BRAVIO!" and numbered 13, contains measures 122 through 131. The score is for a large orchestra and includes the following parts: Flute 1 & 2, Flute 3, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, B♭ Clarinet, Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2, Baritone Saxophone, Horn 1 & 2, Trumpet 1, 2, 3, & 4, Trombone 1 & 2, Bass Trombone, Baritone, Tuba, Violoncello, Double Bass, Timpani, Maracas, Glockenspiel, Snare Drum, Bass Drum, Conga Drum, and Percussion 1 & 2. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present at the end of measure 131. The page number "122" is located at the top left of the first staff.

DESPERTAR BRAVIO!

133 E

FL. 1  
FL. 2  
FL. 3  
Ob.  
Bsn.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B♭ Cl. 3  
B. Cl.  
A. Sax. 1  
A. Sax. 2  
T. Sax. 1  
T. Sax. 2  
B. Sax.  
Hn. 1  
Hn. 2  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
B♭ Tpt. 3  
B♭ Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Bar.  
Tuba  
Vc.  
D.B.  
Timp.  
Mrb.  
Glk.  
S. Dr.  
B. Dr.  
C. Dr.  
Perc. 1  
Perc. 2

*ff*  
*fff*  
*f*  
*f*

DESPERTAR BRAVIO!

144

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob.  
Bsn.  
Bb. Cl. 1  
Bb. Cl. 2  
Bb. Cl. 3  
B. Cl.  
A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
Hn. 1  
Hn. 2  
Bb. Tpt. 1  
Bb. Tpt. 2  
Bb. Tpt. 3  
Bb. Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Bar.  
Tuba  
Vc.  
D.B.  
Timp.  
Mrb.  
Glk.  
S. Dr.  
B. Dr.  
C. Dr.  
Perc. 1  
Perc. 2

DESPERTAR BRAVIO!

154

This page of a musical score, titled "DESPERTAR BRAVIO!" and numbered 16, begins at measure 154. The score is arranged for a large symphony orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flutes 1, 2, and 3 (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3)
- Oboe (Ob.)
- Bassoon (Bsn.)
- Clarinets in Bb (B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3)
- Clarinets in C (C. Cl.)
- Saxophones in A (A. Sx. 1, A. Sx. 2)
- Saxophones in T (T. Sx. 1, T. Sx. 2)
- Saxophone in B (B. Sx.)
- Horns 1 and 2 (Hn. 1, Hn. 2)
- Trumpets 1, 2, 3, and 4 (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4)
- Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn.)
- Baritone (Bar.)
- Tuba (Tuba)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (D.B.)
- Timpani (Timp.)
- Maracas (Mrb.)
- Glockenspiel (Glk.)
- Snare Drum (S. Dr.)
- Bass Drum (B. Dr.)
- Conga (C. Dr.)
- Percussion 1 (Perc. 1)
- Percussion 2 (Perc. 2)

The score features a variety of musical notations, including melodic lines with slurs and ties, rhythmic patterns, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The percussion parts include complex rhythmic patterns, with the maracas and conga providing a steady accompaniment.

DESPERTAR BRAVIO!

163 F

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob.  
Bsn.  
B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
B. Cl. 3  
B. Cl.  
A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
Hn. 1  
Hn. 2  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Bar.  
Tuba  
Vc.  
D.B.  
Timp.  
Mrb.  
Glk.  
S. Dr.  
B. Dr.  
C. Dr.  
Perc. 1  
Perc. 2

DESPERTAR BRAVIO!

175

G

This page of a musical score, titled "DESPERTAR BRAVIO!", covers measures 175 to 180. The score is for a large orchestra and includes the following parts: Flutes 1, 2, and 3; Oboe; Bassoon; B♭ Clarinets 1, 2, and 3; Bass Clarinet; Saxophones (Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone); Horns 1 and 2; Trumpets (B♭) 1, 2, 3, and 4; Trombones (Tbn.) 1, 2, and Bass Trombone; Baritone; Tuba; Violoncello (Vc.); Double Bass (D.B.); Timpani (Timp.); Maracas (Mrb.); Gong (Glk.); Snare Drum (S.Dr.); Bass Drum (B. Dr.); Conga (C. Dr.); Percussion 1 (Perc. 1); and Percussion 2 (Perc. 2). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 175 and continues through the end of the page. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion parts include a steady eighth-note pattern for Perc. 2 and a more complex rhythmic pattern for Perc. 1. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, with some woodwinds having specific articulation marks.



DESPERTAR BRAVIO!

200

1

This musical score is for the piece "DESPERTAR BRAVIO!" at a tempo of 200. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3
- Ob.
- Bsn.
- B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3
- B. Cl.
- A. Sax. 1, A. Sax. 2
- T. Sax. 1, T. Sax. 2
- B. Sax.
- Hn. 1, Hn. 2
- B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4
- Tbn. 1, Tbn. 2
- B. Tbn.
- Bar.
- Tuba
- Vc.
- D.B.
- Timp.
- Mrb.
- Glk.
- S. Dr.
- B. Dr.
- C. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket is present at the top right of the score.



DESPERTAR BRAVIO!

211

This page of a musical score, titled "DESPERTAR BRAVIO!" and numbered "21", contains measures 211 through 220. The score is for a large orchestra and includes the following parts: Flute 1, Flute 2, Flute 3, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Bass Clarinet, Saxophone 1 (Alto), Saxophone 2 (Alto), Tenor Saxophone 1, Tenor Saxophone 2, Bass Saxophone, Horn 1, Horn 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trumpet 4, Trombone 1, Trombone 2, Bass Trombone, Baritone, Tuba, Violoncello, Double Bass, Timpani, Maracas, and Glockenspiel. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion includes a steady drum pattern and maracas. The score is presented in a standard musical notation format with multiple staves for each instrument.

DESPERTAR BRAVIO!

222

1

This musical score is for the piece "DESPERTAR BRAVIO!" and is page 22 of a larger work. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob., Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx., Hn. 1, Hn. 2, B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, Vc., D.B., Timp., Mrb., Glk., S. Dr., B. Dr., C. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures of music with a first ending bracket labeled "1" at the end of the page. The percussion section includes a maraca (Mrb.) and two sets of drums (S. Dr., B. Dr., C. Dr., Perc. 1, Perc. 2).

DESPERTAR BRAVIO!

233

This page contains the musical score for measures 233 through 238. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob., Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx., Hn. 1, Hn. 2, B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, Vc., D.B., Timp., Mrb., Glk., S. Dr., B. Dr., C. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*. The percussion parts are written in a simplified notation style.

# FANTASÍA EN SUR REAL

Sobre el tema "En mi tierra la del sur"  
y Aires populares nariñenses.

William Enrique Laguna Paredes

This is a full orchestral score for a symphonic band. The score is written for 25 instruments and includes a percussion section. The instruments listed are: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trumpet in Bb 3, Horn in F 1, Horn in F 2, Trombone 1, Trombone 2, Bass Trombone, Baritone (T.C.), Tuba, Double Bass, Cello, Timpani, Mallets, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum, Conga Drums, Percussion 1, and Percussion 2. The score is in 4/4 time and features a variety of musical styles, including traditional Colombian folk music and contemporary orchestral techniques. The notation includes complex rhythms, dynamic markings, and articulation symbols. The percussion section is particularly active, featuring a mix of standard and non-standard instruments like the conga and mallets.

FANTASÍA EN SUR REAL

This musical score is for the second page of 'Fantasía en Sur Real'. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, B-flat Clarinet 1, 2, and 3, B-flat Clarinet, Saxophone Soprano, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, and Baritone Saxophone. The brass section consists of Trumpet 1, 2, and 3, Horn 1 and 2, Trombone 1 and 2, Baritone, and Tuba. The low brass and strings include Double Bass and Violoncello. The percussion section includes Timpani, Mallets, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum, and Cymbals, along with two sets of Percussion 1 and 2. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes a rehearsal mark at measure 15. The notation is complex, with many notes beamed together and various articulations.

# FANTASÍA EN SUR REAL

Bridge

This page of the musical score, titled 'FANTASÍA EN SUR REAL', page 3, features a 'Bridge' section starting at measure 30. The score is arranged for a large orchestra and includes the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet 1 (B. Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B. Cl. 2), Bass Clarinet 3 (B. Cl. 3), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Saxophone Soprano 1 (S. Sax.), Saxophone Soprano 2 (A. Sax. 2), Saxophone Tenor 1 (T. Sax. 1), Saxophone Tenor 2 (T. Sax. 2), and Saxophone Baritone (B. Sax.).
- Brass:** Trumpet 1 (B. Tpt. 1), Trumpet 2 (B. Tpt. 2), Trumpet 3 (B. Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone Bass (B. Tbn.), and Baritone (Bar.).
- Strings:** Double Bass (D.B.), Violin (Vc.), and Viola (Vc.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Mallets (Mal.), Glockenspiel (Glk.), Snare Drum (B. Dr.), Side Drum (S. Dr.), and Cymbal (C. Dr.).
- Percussion 1 & 2:** Perc. 1 and Perc. 2.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bridge section begins at measure 30 and continues through the end of the page.

FANTASÍA EN SUR REAL

This musical score is for the piece "Fantasía en Sur Real" and is page 4 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, and three Clarinets (Bb, Bb, and B). The saxophone section consists of two Alto Saxophones and two Tenor Saxophones. The brass section includes three Trumpets (Bb), two Horns (F), two Trombones (Bb), a Baritone (Bb), and a Tuba. The percussion section includes a Double Bass, Timpani, Maracas, Gong, Bongos (Bombo andino and Gran Cassa), and two different types of Percussion (Perc. 1 and Perc. 2). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

FANTASÍA EN SUR REAL

59 [B]

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bsn.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Bb Cl. 3  
B. Cl.  
S. Sax.  
A. Sax. 1  
A. Sax. 2  
T. Sax. 1  
T. Sax. 2  
B. Sax.  
Bb Tpt. 1  
Bb Tpt. 2  
Bb Tpt. 3  
Hn. 1  
Hn. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Bar.  
Tuba  
D.B.  
Vc.  
Timp.  
Mal.  
Glk.  
B. Dr.  
S. Dr.  
C. Dr.  
Perc. 1  
Perc. 2



FANTASÍA EN SUR REAL

C

This page of the musical score, titled 'FANTASÍA EN SUR REAL', covers measures 74 to 91. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, and three Clarinets in B-flat. The brass section consists of three Trumpets (1, 2, 3), Horns 1 and 2, two Trombones, Baritone, and Tuba. The percussion section includes Double Bass, Violoncello, Timpani, Maracas, Güiro, and three Drums (Bass, Snare, Cymbal). The strings section includes Percussion 1 and 2. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. A rehearsal mark 'C' is placed above measure 74. The Piccolo part has a 'pizz.' marking in measure 74. The B♭ Trumpet 1 part has a 'solo' marking in measure 74. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., >), and articulation marks.

FANTASÍA EN SUR REAL

D Misterioso

Musical score for 'Fantasía en Sur Real', page 7, measures 88-93. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Bsn.
- B. Cl. 1
- B. Cl. 2
- B. Cl. 3
- B. Cl.
- S. Sk.
- A. Sk. 1
- A. Sk. 2
- T. Sk. 1
- T. Sk. 2
- B. Sk.
- B. Tpt. 1
- B. Tpt. 2
- B. Tpt. 3
- Hn. 1
- Hn. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- B. Tbn.
- Bar.
- Tuba
- D.B.
- Vc.
- Timp.
- Mal.
- Glk.
- B. Dr.
- S. Dr.
- C. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2

Measures 88-93 are marked with a 'D' and 'Misterioso'. Dynamics include *mp*, *mf*, and *sfz*. The score features various woodwind and brass parts, including Piccolo, Flutes, Oboe, Bassoon, Clarinets, Saxophones, Trumpets, Horns, Trombones, Baritone, Tuba, Double Bass, Violin, Timpani, Mallets, Gong, Drums, and Percussion.

FANTASÍA EN SUR REAL

This page contains the musical score for the eighth page of 'Fantasía en Sur Real'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone), Trumpets (1, 2, 3), Horns (1, 2), Trombones (1, 2, Bass), Baritone, Tuba, Double Bass, Violoncello, Timpani, Mallets, Glockenspiel, Snare Drum, Side Drum, Conga Drum, and two Percussion parts (1 and 2). The score begins at measure 103, marked with a box containing the letter 'E'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sfz* (sforzando). The percussion parts include specific instructions like 'Jam Block (low)' for Percussion 1. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings throughout the page.

FANTASÍA EN SUR REAL

Musical score for 'Fantasía en Sur Real' page 9. The score includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Bsn.
- B. Cl. 1
- B. Cl. 2
- B. Cl. 3
- B. Cl.
- S. Sax.
- A. Sax. 1
- A. Sax. 2
- T. Sax. 1
- T. Sax. 2
- B. Sax.
- B. Tpt. 1
- B. Tpt. 2
- B. Tpt. 3
- Hn. 1
- Hn. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- B. Tbn.
- Bar.
- Tuba
- D.B.
- Vc.
- Timp.
- Mal.
- Glk.
- B. Dr.
- S. Dr.
- C. Dr.
- Perc. 1 (with instruction: Jam Block (low))
- Perc. 2

The score is written in G major and 2/4 time. It features various dynamics such as *mp*, *f*, and *mf*. The page number 117 is indicated at the beginning of the score.

This page of a musical score, numbered 10, is titled "FANTASÍA EN SUR REAL". It features a full orchestral arrangement with various instruments and percussion. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 132 and the second system beginning at measure 133. The instruments listed include Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinets in Bb (Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, Bb Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophones (S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2), Bass Saxophone (B. Sax.), Trumpets 1, 2, and 3 (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3), Horns 1 and 2 (Hn. 1, Hn. 2), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), Baritone (B. Tbn.), Tuba, Double Bass (D.B.), Violoncello (Vc.), Timpani (Timp.), Maracas (Mal.), Güiro (Glk.), Bongos (B. Dr.), Snare Drum (S. Dr.), Congas (C. Dr.), and two Percussion parts (Perc. 1, Perc. 2). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and a rehearsal mark labeled "F" above measure 133. The notation is in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

FANTASÍA EN SUR REAL

146 *rit.* G *Lento*

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bsn.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Bb Cl. 3  
B. Cl.  
S. Sx.  
A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
Hn. 1  
Hn. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
B. Tbn.  
Bar.  
Tuba  
D.B.  
Vc.  
Timp.  
Mal.  
Glk.  
B. Dr.  
S. Dr.  
C. Dr.  
Perc. 1  
Perc. 2

*p*  
*p*  
*p*  
*pp*  
*solo*  
*p dolce*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*solo*  
*dolce*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*p*

FANTASÍA EN SUR REAL

This page of the musical score, numbered 12, is titled "FANTASÍA EN SUR REAL". It features a variety of instruments, including Piccolo, Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl.), Saxophones (A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx.), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3), Horns (Hn. 1, Hn. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba, Double Bass (D.B.), Violoncello (Vc.), Timpani (Timp.), Maracas (Mal.), Gong (Glk.), and Drums (B. Dr., S. Dr., C. Dr., Perc. 1, Perc. 2). The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). A rehearsal mark "160" is present at the beginning of several staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

FANTASÍA EN SUR REAL

172 H

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

D.B.

Vc.

Timp.

Mal.

Glk.

B. Dr.

S. Dr.

C. Dr.

Perc. 1

Perc. 2



This page contains the musical score for measures 183 to 187 of the piece "Fantasía en Sur Real". The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat 1 (B. Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B. Cl. 2), Clarinet in B-flat 3 (B. Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sk.), Saxophone Alto 1 (A. Sk. 1), Saxophone Alto 2 (A. Sk. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sk. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sk. 2), and Saxophone Bass (B. Sk.).
- Brass:** Trumpet 1 (B. Tpt. 1), Trumpet 2 (B. Tpt. 2), Trumpet 3 (B. Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Baritone (B. Tbn.), and Tuba.
- Other Instruments:** Double Bass (D.B.), Violoncello (Vc.), Timpani (Timp.), Maracas (Mal.), Gong (Glk.), and two sets of Drums (B. Dr., S. Dr., C. Dr., Perc. 1, Perc. 2).

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the woodwinds and brass, and a prominent drum pattern in the percussion section. Dynamic markings such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando) are used throughout. The page number 14 is located at the top left, and the title "FANTASÍA EN SUR REAL" is centered at the top. The measure numbers 183, 184, 185, 186, and 187 are indicated at the beginning of their respective staves.

FANTASÍA EN SUR REAL

189

1

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. *ff*

Bsn. *ff*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

B♭ Cl. 3 *ff*

B. Cl. *ff*

S. Sk. *ff*

A. Sk. 1 *ff*

A. Sk. 2 *ff*

T. Sk. 1 *ff*

T. Sk. 2 *ff*

B. Sk. *ff*

B♭ Tpt. 1 *ff*

B♭ Tpt. 2 *ff*

B♭ Tpt. 3 *ff*

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

B. Tbn. *ff*

Bar. *ff*

Tuba *ff*

D.B. *ff*

Vc. *ff*

Timp. *ff*

Mal. *ff*

Glk. *ff*

B. Dr. *f* *Gran Cassa*

S. Dr. *f*

C. Dr. *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

FANTASÍA EN SUR REAL

202

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

202

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

202

D.B.

Vc.

202

Timp.

Mal.

Glk.

202

B. Dr.

S. Dr.

C. Dr.

202

Perc. 1

Perc. 2

FANTASÍA EN SUR REAL

215

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

215

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

215

D.B.

Vc.

215

Timp.

Mal.

Glk.

215

B. Dr.

S. Dr.

C. Dr.

215

Perc. 1

Perc. 2

This page contains the musical score for measures 229 through 232 of the piece 'Fantasía en Sur Real'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet 1 (B. Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B. Cl. 2), Bass Clarinet 3 (B. Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Saxophone Alto 1 (A. Sx. 1), Saxophone Alto 2 (A. Sx. 2), Saxophone Tenor 1 (T. Sx. 1), Saxophone Tenor 2 (T. Sx. 2), Saxophone Baritone (B. Sx.), Trumpet 1 (B. Tpt. 1), Trumpet 2 (B. Tpt. 2), Trumpet 3 (B. Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Bass Trombone (B. Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba, Double Bass (D.B.), Violoncello (Vc.), Timpani (Timp.), Maracas (Mal.), Gong (Glk.), Snare Drum (B. Dr.), Snare Drum (S. Dr.), Conga (C. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A rehearsal mark '229' is placed at the beginning of each staff. The page concludes with a double bar line at the end of measure 232.

# GRATITUD

Bambuco para Trombón, trompeta y banda sinfónica

William Enrique Laguna Paredes

Tranquilo  
♩ = 105

A

The score is written for a symphonic band and orchestra. It begins with a tempo marking of 'Tranquilo' and a metronome marking of 105. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Trumpet in Bb 1, Trombone 1, Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. The second system includes parts for Trumpet in Bb 2, Trumpet in Bb 3, Trumpet in Bb 4, Horn in F 1, Horn in F 2, Trombone 2, Trombone 3, Bass Trombone, Baritone (T.C.), Tuba, Double Bass, Cello, Timpani, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum, and Percussion 1 and 2. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). Performance instructions include 'dolce' for the clarinets and 'Cym. Susp.' for the percussion.

GRATITUD

15 **B**

B. Tpt. 1

Tbn. 1

Picc. *dolce* **B** *mf*

Fl. 1 *pp* *mf*

Fl. 2 *pp* *mf*

Ob. *pp* *mf*

Bsn. *pp* *mf*

B. Cl. 1 *pp* *mf*

B. Cl. 2 *pp* *mf*

B. Cl. 3 *pp* *mf*

B. Cl. *pp* *mf*

S. Sax. *dolce* *mf* *f*

A. Sax. 1 *mf* *pp* *mf*

A. Sax. 2 *pp* *mf*

T. Sax. 1 *pp* *mf*

T. Sax. 2 *pp* *mf*

B. Sax. *pp* *mf*

B. Tpt. 2 *pp* *mf*

B. Tpt. 3 *pp* *mf*

B. Tpt. 4 *pp* *mf*

Hr. 1 *pp* *mf*

Hr. 2 *pp* *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. *pp* *mf*

Tuba *pp* *f*

D. B. *pp* *f*

Vc. *pp* *mf*

Timp. *pp* *f*

Glk. *f*

B. Dr. *pp* *f*

S. Dr. *pp* *f*

Perc. 1 *pp* *f*

Perc. 2 *mp* *pp* *f*

*Celesta*

*Maracas*

GRATITUD

30 **C**

B♭ Tpt. 1 *f*

Tbn. 1 *f*

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mp*

Bsn. *mp*

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *mp*

B♭ Cl. 3 *mp*

B. Cl. *mp*

S. Sax. *mp*

A. Sax. 1 *mp*

A. Sax. 2 *mp*

T. Sax. 1 *mp*

T. Sax. 2 *mp*

B. Sax. *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

B♭ Tpt. 3 *mp*

B♭ Tpt. 4 *mp*

Hr. 1 *mp*

Hr. 2 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

B. Tbn. *mp*

Bar. *mp*

Tuba *mp*

D.B. *mp*

Vc. *mp*

Timp. *mf*

Glk. *mf*

B. Dr. *mf*

S. Dr. *mf*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf*



GRATITUD

This page of the musical score, titled "GRATITUD", contains measures 45 through 54. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Brass:** B♭ Trumpet 1, Trombone 1, Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone 1, Tenor Saxophone 2, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, B♭ Trumpet 4, Horn 1, Horn 2, Trombone 2, Trombone 3, Baritone, Tuba, Double Bass, and Violoncello.
- Woodwinds:** Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone 1, Tenor Saxophone 2, Bass Saxophone.
- Strings:** Double Bass, Violoncello.
- Drum and Percussion:** Timpans, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum, Percussion 1, and Percussion 2.

The score features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings. A rehearsal mark "D" is placed above the staff for Trombone 1 at measure 49. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

This page of the musical score, titled "GRATITUD", contains measures 60 through 75. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the page are: B♭ Trumpet 1, Trombone 1, Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Bass Clarinet, Saxophone (Soprano), Saxophone (Alto) 1, Saxophone (Alto) 2, Saxophone (Tenor) 1, Saxophone (Tenor) 2, Saxophone (Baritone), B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, B♭ Trumpet 4, Horn 1, Horn 2, Trombone 2, Trombone 3, Baritone, Tuba, Double Bass, Violoncello, Timpani, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum, Percussion 1, and Percussion 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A prominent "60" is written at the beginning of the first staff, indicating the measure number. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns across the different instruments.

GRATITUD

This page of the musical score, titled "GRATITUD", contains measures 71 through 74. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The top section includes B♭ Trumpet 1, Trombone 1, Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, three Clarinets (B♭, B♭, and B), Saxophones (Soprano, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, and Baritone), and a second set of B♭ Trumpets (2, 3, and 4). The middle section includes Horns 1 and 2, Trombones 2 and 3, Baritone, and Tuba. The bottom section includes Double Bass, Violoncello, Timpani, Gong, Snare Drum, and two Percussion parts. The score features various musical notations such as dynamics (mf, pp), articulation (accents), and performance instructions like "Celesta" and "Maracas". A rehearsal mark "E" is placed above the first staff at measure 71. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

GRATITUD

This page of the musical score, titled "GRATITUD", contains measures 89 through 94. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left side of the page are: B♭ Trumpet 1, Trombone 1, Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Bass Clarinet, Saxophone (Alto) 1, Saxophone (Alto) 2, Saxophone (Tenor) 1, Saxophone (Tenor) 2, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, B♭ Trumpet 4, Horn 1, Horn 2, Trombone 2, Trombone 3, Baritone, Tuba, Double Bass, Violoncello, Timpani, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum, and Percussion 1 and 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is used in several parts, including the Saxophone 1 and 2 parts, the Tuba part, and the Double Bass part. The Percussion 1 part includes markings for "Cym. Susp." and "Celesta". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

This musical score is for the piece "GRATITUD" and is page 8 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments included are:

- Brass: B♭ Trumpet 1, Trombone 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, B♭ Trumpet 4, Horn 1, Horn 2, Trombone 2, Trombone 3, Baritone, Tuba, Double Bass (D.B.), and Violoncello (Vc.).
- Woodwinds: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon (Bsn.), B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sax. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sax. 2), and Bass Saxophone (B. Sax.).
- Percussion: Snare Drum (S.Dr.), Cymbal (Cym.), and Percussion 1 and 2 (Perc. 1, Perc. 2).

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *f*), articulation (accents), and performance instructions like "Cym. Susp.". A rehearsal mark "F" is present at the top of the page. The page number "104" is written at the beginning of several staves.

This page of the musical score, titled "GRATITUD", contains measures 119 through 128. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The top section includes B. Tpt. 1, Tbn. 1, Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, and B. Sax. The bottom section includes B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Ha. 1, Ha. 2, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn., Bar., Tuba, D. B., Vc., Timp., Glk., B. Dr., S. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. Measure numbers 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, and 128 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

This page of the musical score, titled "GRATITUD", contains measures 133 through 142. A rehearsal mark "G" is placed above the first measure of the B. Tpt. 1 staff. The score is arranged in systems, with each system containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: B. Tpt. 1, Tbn. 1, Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Hn. 1, Hn. 2, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn., Bar., Tuba, D. B., Vc., Timp., Glk., B. Dr., S. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The percussion parts include Celesta and Maracas. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*), and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

GRATITUD

This page of the musical score, titled "GRATITUD", contains measures 149 through 158. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and vocal parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments and parts included are:

- Brass:** B. Tpt. 1, Tbn. 1, Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn., and Tuba.
- Woodwinds:** Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., and S. Sax.
- Vocalists:** A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, and B. Sax.
- Other Instruments:** B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Ha. 1, Ha. 2, D. B., Vc., Timp., Glk., B. Dr., S. Dr., Perc. 1, and Perc. 2.

The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions for Percussion 1 include "Cym. Susp." (Cymbal Suspended) and "Celesta" (Celesta). The page number "11" is located in the top right corner.



This musical score is for the piece 'GRATITUD' and is page 12. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes parts for B♭ Trumpet 1, Trombone 1, Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, 2, and 3, Bass Clarinet, Saxophone (Soprano, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone), B♭ Trumpet 2, 3, and 4, Horn 1 and 2, Trombone 2 and 3, Baritone Trombone, Baritone, Tuba, Double Bass, Violoncello, Snare Drum, and Percussion 1 and 2. The second system includes parts for B♭ Trumpet 1, Trombone 1, Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinet 1, 2, and 3, Bass Clarinet, Saxophone (Soprano, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone), B♭ Trumpet 2, 3, and 4, Horn 1 and 2, Trombone 2 and 3, Baritone Trombone, Baritone, Tuba, Double Bass, Violoncello, Snare Drum, and Percussion 1 and 2. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *p* (piano). There are also performance markings like *mf* and *ff*. A rehearsal mark 'H' is present at the beginning of the first system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

This page of the musical score, titled "GRATITUD", covers measures 177 through 184. It features a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments listed on the left side of the page are: B♭ Tpt. 1, Tbn. 1, Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4, Hn. 1, Hn. 2, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn., Bar., Tuba, D.B., Vc., Timp., Glk., B. Dr., S. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The percussion parts are particularly active, with the snare drum (S. Dr.) and tom-toms (Perc. 1 and 2) playing rhythmic patterns throughout the measures. The woodwind and brass sections provide harmonic support and melodic lines. The string section (Vc.) plays a steady accompaniment. The page number "13" is located in the top right corner, and the title "GRATITUD" is centered at the top.

# NEGRITA

## Porro Sinfónico

William Enrique Laguna Paredes

Con todo mi cariño para Gabriela, "negrita".

**Danza**  
♩ = 150

The score is for a piece titled "Danza" with a tempo of 150 beats per minute. It is written for a large ensemble including a woodwind section (Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe, Bassoon, Clarinets in Bb 1-3, Bass Clarinet, Soprano, Alto, Tenor, and Baritone Saxophones), a brass section (Horn in F 1 & 2, Trumpets in Bb 1-4, Trombones 1-2, Bass Trombone, Baritone T.C., and Tuba), a string section (Cello and Double Bass), and a percussion section (Timpani, Glockenspiel, Snare, Bass, and Conga Drums, Tamborita, and Percussion 1 & 2). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano), as well as articulation marks like accents and slurs. The percussion parts feature complex rhythmic patterns, including a "Jam block" on the Tamborita and specific techniques like "Cym. Chk" on Percussion 2.

# NEGRITA

This musical score is for the piece "NEGRITA", page 2. It features a variety of instruments and includes several performance markings and dynamics. The score is divided into two systems of staves. The first system includes Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Bass Clarinet 1, Bass Clarinet 2, Bass Clarinet 3, Baritone Clarinet, Saxophone Soprano 1, Saxophone Soprano 2, Saxophone Tenor 1, Saxophone Tenor 2, Saxophone Baritone, Horn 1, Horn 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trumpet 4, Trombone 1, Trombone 2, Baritone Trombone, Baritone, Tuba, Violin, Double Bass, Timpani, Glockenspiel, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, and Percussion 1 and 2. The second system includes Percussion 1 and Percussion 2. The score includes a section marked "A" starting at measure 13. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte). Performance markings include "Solo" for the Bass Clarinet 1 and "parche" for the Cymbal. The Percussion 2 part includes a section marked "Marius" and "simile".

NEGRITA

This page of the musical score for 'NEGRITA' (page 3) features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, Bass Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet 3, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, and Baritone Saxophone. The brass section consists of Horn 1 and 2, Trumpet 1, 2, 3, and 4, Trombone 1 and 2, Baritone, and Tuba. The string section includes Violoncello and Double Bass. The percussion section includes Timpani, Glockenspiel, Snare Drum, Bass Drum, Conga Drum, and two types of Percussion (Perc. 1 and Perc. 2). The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It begins at measure 25. The Piccolo part has a dynamic marking of *ff*. The Clarinet 1 part has a dynamic marking of *f*. The Saxophone parts have dynamic markings of *f* and *ff*. The Horn parts have dynamic markings of *f* and *ff*. The Trumpet and Trombone parts have dynamic markings of *f*. The Baritone and Tuba parts have dynamic markings of *f*. The Violoncello and Double Bass parts have dynamic markings of *f*. The Timpani part has dynamic markings of *f* and *ff*. The Glockenspiel part has dynamic markings of *f* and *ff*. The Snare Drum part has dynamic markings of *f* and *ff*. The Bass Drum part has dynamic markings of *f* and *ff*. The Conga Drum part has dynamic markings of *f* and *ff*. The Percussion parts have dynamic markings of *f* and *ff*.

# NEGRITA

This musical score is for the piece "NEGRITA" and is page 4 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., Bb. Cl. 1, Bb. Cl. 2, Bb. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., Hn. 1, Hn. 2, Bb. Tpt. 1, Bb. Tpt. 2, Bb. Tpt. 3, Bb. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, Vc., D.B., Timp., Glk., S. Dr., B. Dr., C. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark with the number 37 is present at the beginning of several staves. Specific performance instructions are noted, including "parche" and "ano" above the C. Dr. staff, and "Cym. Chk" above the Perc. 2 staff.

NEGRITA

**B**

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl. *Solo Fagot*

S. Sax.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

Vc.

D.B.

Timp.

Glk.

S. Dr.

B. Dr.

C. Dr. *High conga*

Perc. 1

Perc. 2

NEGRITA

62 [C]

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. *f*

Bsn. *mf*

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 *f*

B. Cl. *f*

S. Sax. *f*

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *mf*

T. Sax. 1 *mf*

T. Sax. 2 *mf*

B. Sax. *f*

Hr. 1 *mf*

Hr. 2 *mf*

B. Tpt. 1 *f*

B. Tpt. 2 *f*

B. Tpt. 3 *f*

B. Tpt. 4 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

B. Tbn. *f*

Bar. *f*

Tuba *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

Timp. *f*

Glk. *f*

S. Dr. *f*

B. Dr. *f*

C. Dr. *f*

Perc. 1 *f* Cym. Susp

Perc. 2 *f* Maracas *simile*



NEGRITA

D

This page of the musical score for 'NEGRITA' contains measures 73 through 80. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Clarinet in C, Saxophones (Soprano, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone), Horns (1 & 2), Trumpets (1, 2, 3, 4), Trombones (1 & 2, Bass), Baritone, Tuba, Violoncello, Double Bass, Timpani, Glockenspiel, Snare Drum, Bass Drum, Conga, and Percussion 1 & 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The percussion parts include specific instructions like 'aro' and 'parche' for the conga. The page concludes with a double bar line at measure 80.

NEGRITA

Picc. *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Cl. 3 *mf*

B. Cl. *f*

S. Sax. *f*

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *mf*

T. Sax. 1 *mf*

T. Sax. 2

B. Sax.

Hr. 1 *f* *fz*

Hr. 2 *f* *fz*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar. *f* *fz*

Tuba *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

Timp. *mf* *f*

Glk. *mf* *f*

S. Dr.

B. Dr. *mf* *f*

C. Dr. *mf* *f*

Perc. 1

Perc. 2 *mf* *f*

Cym. Chk

NEGRITA

95

**E**

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Bsn. *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Cl. 3 *mf*

B. Cl. *f*

S. Sax. *f*

A. Sax. 1 *f*

A. Sax. 2 *f*

T. Sax. 1 *f*

T. Sax. 2 *f*

B. Sax. *f*

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

B♭ Tpt. 3 *f*

B♭ Tpt. 4 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

B. Tbn. *f*

Bar. *f*

Tuba *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

Timp. *mf*

Glk. *mf*

S. Dr. *f*

B. Dr. *f*

C. Dr. *f*

Perc. 1 *mf* Cym. Susp

Perc. 2 *mf* Maracas *f* *simile*

This musical score is for the piece "NEGRITA" and is page 10 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, and three Clarinets in B-flat. The reed section consists of Baritone Clarinet, Saxophone in C, Saxophone in A-flat, and Saxophone in A-flat. The brass section includes Horns 1 and 2, four Trumpets (1-4), two Trombones, Baritone, and Tuba. The string section includes Violin, Double Bass, and Timpani. The percussion section includes Gong, Snare Drum, Bass Drum, and two types of Percussion (1 and 2). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The music is divided into measures, with a rehearsal mark of 106 at the beginning of the page. The notation includes various rhythmic values, dynamics, and articulation marks.



This page of a musical score for 'NEGRITA' features a full orchestral and percussion ensemble. The score is written in 2/4 time and includes the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bass Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sax. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sax. 2), Bass Saxophone (B. Sax.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Bass Trombone (B. Tbn.), Baritone (Bar.), and Tuba.
- Strings:** Violin (Vc.), Double Bass (D.B.), and Timpani (Timp.).
- Percussion:** Glockenspiel (Glk.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), and Cymbal/Drum (C. Dr.).
- Other:** Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2).

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). It also features first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff lines. The percussion parts include specific instructions for 'Cim. Supp.' (Cymbal Support) and 'Maracas'.

NEGRITA

G

Musical score for 'NEGRITA' page 13, measures 137-146. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Clarinet in C, Saxophones (Soprano, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone), Horns 1 & 2, Trumpets 1-4, Trombones 1 & 2, Baritone Trombone, Tuba, Violoncello, Double Bass, Timpani, Glockenspiel, Snare Drum, Bass Drum, and Conga Drum. The second system includes Percussion 1 and Percussion 2. The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (mp, f, p), and articulation marks. A rehearsal mark 'G' is located at the top right of the page. The percussion parts include a 'latin bell' in the Perc. 1 part.

Musical score for 'NEGRITA' starting at measure 147. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, B♭ Clarinets 1, 2, and 3, B♭ Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone), Horns 1 and 2, Trumpets 1-4, Trombones 1-2, Baritone Trombone, Tuba, Violoncello, Double Bass, Timpani, Gong, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, and Percussion 1 and 2. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*.



Musical score for 'NEGRITA' page 15, measures 139-148. The score is divided into three systems. The first system includes Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe, Bassoon, Clarinets 1, 2, & 3, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophones 1 & 2, Tenor Saxophones 1 & 2, and Bass Saxophone. The second system includes Horns 1 & 2, Trumpets 1-4, Trombones 1-2, Baritone Trombone, and Tuba. The third system includes Viola, Double Bass, Timpani, Glockenspiel, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, and Percussion 1 & 2. The score features various dynamics such as *mf* and *f*, and includes performance markings like accents and slurs.

This page of the musical score for 'NEGRITA' includes the following parts and markings:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bass Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sax. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sax. 2), Bass Saxophone (B. Sax.).
- Brass:** Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Bass Trombone (B. Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba.
- Strings:** Violin (Vc.), Double Bass (D.B.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Cymbal (C. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2).

Key markings and performance instructions include:

- Rehearsal mark **171** at the beginning of the page.
- Section marker **II** at the top of the woodwind staves.
- Dynamic marking **f** (forte) appearing in the brass and string sections.
- Performance instruction **Jam block** above the Percussion 1 staff.
- Performance instruction **f Cym. Chk** (cymbal check) above the Percussion 2 staff.



This musical score page, numbered 18, is for the piece 'NEGRITA'. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, and three Clarinets (B-flat, B-flat, and B). The saxophone section consists of Soprano, Alto (two), Tenor (two), and Baritone. The brass section includes Horns 1 and 2, four Trumpets (B-flat), and three Trombones (Tenor 1, Tenor 2, and Bass). The percussion section includes Vibraphone, Double Bass, Timpani, Gong, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, and two Percussionists. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It begins at measure 194. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic drive. Dynamics such as *ff*, *mp*, and *f* are indicated throughout the score.

**J** Improvizaciones. (x Varias veces) 1. 2. **K**

This page of the musical score for 'NEGRITA' contains 24 staves of music. The score is divided into two main sections, labeled '1.' and '2.', with a 'K' marking the beginning of the second section. The instruments are listed on the left side of the staves: Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat 1, 2, and 3, Clarinet in B-flat, Saxophone Soprano, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, Bass Saxophone, Horn 1 and 2, Trumpet 1, 2, 3, and 4, Trombone 1 and 2, Baritone, Tuba, Violoncello, Double Bass, Timpani, Gong, Snare Drum, Bass Drum, Conga Drum, and Percussion 1 and 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. A 'D' marking is present above the Horn 1 staff, and a 'D' marking is present above the Percussion 1 staff. The title 'NEGRITA' is centered at the top, and the page number '19' is in the top right corner.

This musical score is for the piece 'NEGRITA' and is page 20. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Bsn.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- B♭ Cl. 3
- B. Cl.
- S. Sax.
- A. Sax. 1
- A. Sax. 2
- T. Sax. 1
- T. Sax. 2
- B. Sax.

The second system includes:

- Hr. 1
- Hr. 2
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- B♭ Tpt. 3
- B♭ Tpt. 4
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- B. Tbn.
- Bar.
- Tuba
- Vc.
- D.B.
- Timp.
- Glk.
- S. Dr.
- B. Dr.
- C. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2

The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. A rehearsal mark '214' is present at the beginning of several staves.

[L]

This page of the musical score for 'NEGRITA' (page 21) features a full orchestral and percussion ensemble. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bass Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sax. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sax. 2), Bass Saxophone (B. Sax.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Bass Trombone (B. Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba, Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Gong (Glk.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Cymbal (C. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions. A rehearsal mark 'L' is placed at the beginning of the score. Measure numbers 223, 224, and 225 are indicated at the start of the Horn, Violoncello, and Percussion 1 staves, respectively. The page concludes with a fermata over the final measure.

# PEQUEÑAS ILUSIONES

Fantasia para banda sinfónica

WILLIAM ENRIQUE LAGUNA PAREDES

A

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe

Bassoon

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Clarinet in B $\flat$  3

Bass Clarinet

Soprano Sax

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax 1

Tenor Sax 2

Baritone Sax

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trumpet in B $\flat$  3

Horn in F 1

Horn in F 2

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

Baritone (T.C.)

Tuba

Double Bass

Cello

Timpani

Mallets

Glockenspiel

Bass Drum

Snare Drum

Percussion 1

Percussion 2



PEQUEÑAS ILUSIONES

This musical score is for the piece "Pequeñas Ilusiones" and is page 2 of the score. It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Saxophone Alto 1 (A. Sx. 1), Saxophone Alto 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Bass Saxophone (B. Sx.).
- Brass:** Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Baritone Trombone (B. Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba.
- Strings:** Double Bass (D.B.), Violoncello (Vc.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Mallets (Mal.), Gong (Glk.), Snare Drum (B. Dr.), Snare Drum (S. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2).

The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a 4/4 time signature. It begins at measure 12. The woodwinds and strings play a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*. The brass section provides harmonic support, and the percussion includes a steady snare drum pattern and timpani rolls. A section marked with a box 'B' and a fermata symbol begins at measure 17, where the dynamics increase to *f*. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

PEQUEÑAS ILUSIONES

This musical score is for the piece "Pequeñas Ilusiones" and is page 3 of the score. It features a full orchestral arrangement with vocal soloists. The instruments and parts are as follows:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet 1 (B. Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B. Cl. 2), Bass Clarinet 3 (B. Cl. 3), Baritone Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano (S. Sx.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Bass Saxophone (B. Sx.).
- Brass:** Trumpet 1 (B. Tpt. 1), Trumpet 2 (B. Tpt. 2), Trumpet 3 (B. Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Bass Trombone (B. Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba.
- Strings:** Double Bass (D.B.), Violoncello (Vc.).
- Other:** Timpani (Timp.), Mallets (Mal.), Glockenspiel (Glk.), Snare Drum (S. Dr.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Celesta, and Cym. Susp.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It begins at measure 23. The vocal soloists (S. Sx., A. Sx., T. Sx., B. Sx.) have melodic lines with lyrics. The instrumental parts include woodwinds, brass, strings, and percussion, with various dynamics and articulations indicated throughout the score.

# PEQUEÑAS ILUSIONES

 "Solistas de Jaque"

This page contains the musical score for the fourth measure of the piece "Pequeñas Ilusiones". The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, Hn. 1, Hn. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, D.B., Vc., Timp., Mal., Glk., B. Dr., S. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score is in 2/4 time and features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like "Solo". A rehearsal mark "35" is present at the beginning of the B. Tpt. 1 staff.

PEQUEÑAS ILUSIONES

Cómico

46 *Marcial*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bsn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

46 *Marcial*

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Bar.

Tuba

46 *Marcial*

D.B.

Vc.

46 *Marcial*

Timp.

Mal.

Glk.

46 *Marcial*

B. Dr.

S. Dr.

46 *Marcial*

Perc. 1

Perc. 2

*Con sord.*

*Solo*

*f*

*Cym. Chk*

PEQUEÑAS ILUSIONES

This musical score is for the piece "Pequeñas Ilusiones" and is page 6 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score begins at measure 57. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, Hn. 1, Hn. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, D.B., Vc., Timp., Mal., Glk., B. Dr., S. Dr., Perc. 1, and Perc. 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used frequently throughout the score. A specific instruction "Senza sord." (without mutes) is present for the trumpet parts starting at measure 57. The percussion parts include maracas, gongs, and various drum patterns.

PEQUEÑAS ILUSIONES

This musical score is for the piece "Pequeñas Ilusiones" and is page 7 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in Bb (1, 2, 3), Clarinet in Bb, Saxophone Soprano, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, and Saxophone Baritone. The brass section includes Trumpet 1, 2, and 3, Horn 1 and 2, Trombone 1, 2, and Baritone, and Tuba. The string section includes Double Bass and Violoncello. The percussion section includes Timpani, Maracas, Glockenspiel, and two sets of Drums (B. Dr. and S. Dr.). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. It begins at measure 66. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including *f* (forte) and *sfz* (sforzando). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

# PEQUEÑAS ILUSIONES

**D**  
"Estrellas fugaces"  
Spirito ♩ 70

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Bsn.
- B. Cl. 1
- B. Cl. 2
- B. Cl. 3
- B. Cl.
- S. Sx.
- A. Sx. 1
- A. Sx. 2
- T. Sx. 1
- T. Sx. 2
- B. Sx.
- B. Tpt. 1
- B. Tpt. 2
- B. Tpt. 3
- Hn. 1
- Hn. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- B. Tbn.
- Bar.
- Tuba
- D. B.
- Vc.
- Timp.
- Mal.
- Glk.
- B. Dr.
- S. Dr.
- Perc. 1 (Cesta)
- Perc. 2

Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, *ppp*, and *p dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

PEQUEÑAS ILUSIONES

This page of the musical score for "Pequeñas Ilusiones" includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Bsn.
- B. Cl. 1
- B. Cl. 2
- B. Cl. 3
- B. Cl.
- S. Sax.
- A. Sax. 1
- A. Sax. 2
- T. Sax. 1
- T. Sax. 2
- B. Sax.
- B. Tpt. 1
- B. Tpt. 2
- B. Tpt. 3
- Hn. 1
- Hn. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- B. Tbn.
- Bar.
- Tuba
- D.B.
- Vc.
- Timp.
- Mal.
- Glk.
- B. Dr.
- S. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2

Key dynamic markings and performance instructions include:

- dolce* (written above notes in Fl. 1, Fl. 2, B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Sax., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, Bar., and Perc. 2)
- mf* (written below notes in Fl. 1, Fl. 2, Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Sax., T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, D.B., Vc., and Perc. 2)
- p* (written below notes in B. Cl. 1 and Timp.)
- Cym. Susp* (written above the Perc. 2 staff)



PEQUEÑAS ILUSIONES

E

This musical score is for the piece "Pequeñas Ilusiones" and is page 10 of the score. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat 1 (B. Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B. Cl. 2), Clarinet in B-flat 3 (B. Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone Soprano 1 (A. Sx. 1), Saxophone Soprano 2 (A. Sx. 2), Saxophone Tenor 1 (T. Sx. 1), Saxophone Tenor 2 (T. Sx. 2), Bass Saxophone (B. Sx.), Trumpet 1 (B. Tpt. 1), Trumpet 2 (B. Tpt. 2), Trumpet 3 (B. Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Baritone Trombone (B. Tbn.), Baritone Saxophone (Bar.), Tuba, Double Bass (D.B.), Violoncello (Vc.), Timpani (Timp.), Maracas (Mal.), Gong (Glk.), Snare Drum (B. Dr.), Snare Drum (S. Dr.), and Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*, and a rehearsal mark <sup>100</sup>. The percussion parts include a section for Cym. Susp. (Cymbal Suspended) with a dynamic marking of *f*.

# PEQUEÑAS ILUSIONES

**F** *rit.* **Allegro**  $\text{♩} = 130$

**Instrumentation:** Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bsn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, Hn. 1, Hn. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar., Tuba, D.B., Vc., Timp., Mal., Glk., B. Dr., S. Dr., Perc. 1, Perc. 2.

**Performance Instructions:** *rit.*, **f**, **mf**, **mp**, **f**, **ff**, *Jam Block*, *Toy*.

PEQUEÑAS ILUSIONES

6

This musical score is for the piece "Pequeñas Ilusiones" and covers measures 129 to 130. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat 1, 2, and 3, Clarinet in A, Saxophone Soprano 1 and 2, Saxophone Tenor 1 and 2, and Saxophone Baritone. The brass section consists of Trumpet 1, 2, and 3, Horn 1 and 2, Trombone 1 and 2, Baritone, and Tuba. The string section includes Double Bass and Violoncello. The percussion section features Timpani, Maracas, Glockenspiel, Snare Drum, and two Percussion parts. Measure 129 begins with a Piccolo and Flute 1 part marked *tr* (trill). Measure 130 features a dynamic marking of *f* (forte) for several instruments, including the Saxophones, Trombones, and Percussion 2. A rehearsal mark "6" is located at the top right of the page.

PEQUEÑAS ILUSIONES

This page of the musical score covers measures 139 to 148. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is consistently used throughout the piece. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, and three Clarinets in Bb. The brass section includes Trumpets 1, 2, and 3, Horns 1 and 2, Trombones 1 and 2, Baritone, and Tuba. The string section consists of six parts: Violins 1 and 2, Violas, Cellos, and Double Basses. The percussion section includes Snare Drum, Cymbals, and a Pandereta. The score is densely notated with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Pandereta part is specifically marked with the tempo instruction *Pandereu*.



PEQUEÑAS ILUSIONES

This musical score is for the piece "Pequeñas Ilusiones" and is page 15. It features a full orchestral arrangement with vocal soloists. The score is divided into two systems of staves. The first system includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Bassoon, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Clarinet in B, Saxophones (Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Bass), Trumpets (1, 2, 3), Horns (1, 2), Trombones (1, 2, Bass), Baritone, Tuba, Double Bass, Violoncello, Timpani, Mallets, Glockenspiel, and Drums (Bass, Snare). The second system includes Trumpets 1, 2, and 3, Horns 1 and 2, Trombones 1, 2, and Bass, Baritone, Tuba, Double Bass, Violoncello, Timpani, Mallets, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum, and Percussion 1 and 2. The score begins at measure 158. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the brass and percussion provide a strong harmonic and rhythmic foundation. Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

This page of a musical score, numbered 16, is titled "PEQUEÑAS ILUSIONES". It features a full orchestral arrangement with vocal soloists. The score is divided into two systems of staves. The first system includes woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe, Bassoon, Clarinets in Bb 1, 2, & 3, Bass Clarinet, Saxophones in Eb 1 & 2, Tenor Saxophones 1 & 2, and Baritone Saxophone), brass (Trumpets 1, 2, & 3, Horns 1 & 2, Trombones 1 & 2, Baritone Trombone, and Tuba), and strings (Double Bass, Violin, and Viola). The second system includes Percussion (Tympani, Maracas, Gong, Snare Drum, and Cymbals) and additional Percussion 1 and 2. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The page number "16" is located at the top left, and the title "PEQUEÑAS ILUSIONES" is centered at the top.