CONFORMACION E INTERPRETACION DE OBRAS UNIVERSALES PARA QUINTETO DE BRONCES

IVAN DARIO SERPA BENAVIDES
LUZ ADRIANA BARAJAS JEREZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MUSICA
BUCARAMANGA
2016

CONFORMACION E INTERPRETACION DE OBRAS UNIVERSALES PARA QUINTETO DE BRONCES

IVAN DARIO SERPA BENAVIDES
Cód. 19974329
LUZ ADRIANA BARAJAS JEREZ
Cód. 1994300

Trabajo de grado para optar al título de:
Licenciado en Música

Director:
Lic. ALBERTO LUIS SANCHEZ
Licenciado en música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MUSICA
BUCARAMANGA
2016

DEDICATORIA

A DIOS por ser la Luz de nuestras vidas

A nuestros padres por darnos todo su apoyo y guiarnos por el camino del bien.

A nuestros familiares por la ayuda brindada a lo largo de nuestras vidas.

A todas aquellas personas que colaboraron en el desarrollo de este proyecto.

AGRADECIMIENTOS

A DIOS primero por ser nuestra guía y nuestro respaldo en todo paso que damos.

A nuestros padres por su comprensión y ayuda brindada a lo largo de nuestras vidas.

A nuestros familiares por su apoyo incondicional durante todos estos años.

Al profesor Alberto Sánchez por su conocimiento musical brindado durante la carrera y su colaboración a este proyecto.

Al maestro Alexander Solomeniuk por su conocimiento musical brindado durante la carrera y su aporte a este proyecto.

A nuestro amigo Hugo Rondón por su apoyo incondicional en este proyecto y su aporte musical.

A nuestros compañeros y amigos del quinteto de bronces por su colaboración en este proyecto.

A cada uno de los profesores que durante la carrera estuvieron brindándonos sus conocimientos musicales.

CONTENIDO

INTRODUCCION 17

1. FUNDAMENTACION 18

1.1. JUSTIFICACION 18

1.2. OBJETIVOS 19

1.2.1. Objetivo general 19

1.2.2 Objetivos específicos 19

1.3. ASPECTOS METODOLOGICOS 20

1.4 RECURSOS 21

1.4.1 Recursos Físicos . 21

1.4.2 Recursos Materiales . 21

1.4.3 Recursos Humanos 22

2. MARCO REFERENCIAL 23

2.1 MARCO HISTORICO 23

2.1.1 Contexto Cultural 23

2.2 MARCO CONCEPTUAL 24

2.2.1 La Trompeta 24

2.2.2 El Trombón 25

2.2.3 El Bombardino 26

2.2.4 La Tuba 27

3. OBRAS DEL CONCIERTO 28

3.1 THE ENTERTAINER 28

3.1.1 Biografía de Scott Joplin 28

3.1.2 Análisis Formal 29

3.2 EL HURACAN 34
3.2.1 Biografía de Lucho Bermúdez 35
3.2.2 Análisis Formal 35
3.3 TAKE FIVE 45
3.3.1 Biografía de Paul Desmond 45
3.3.2 Análisis Formal 46
3.4 SOBRE LAS OLAS 52
3.4.1 Biografía de Juventino Rosas 52
3.4.2 Análisis Formal 53
3.5 LA PIRAGUA – LA BANDA BORRACHA 62
3.5.1 Biografía de José Barros 63
3.5.1.1 Biografía de Rafael Sánchez Molina 64
3.5.2 Análisis Formal 65
3.6. LA LEYENDA DEL BESO 75
3.6.1 Biografía de Reveriano Soutullo 75
3.6.1.1 Biografía de Juan Vert 76
3.6.2 Descripción de la obra 77
3.7 THE TURKISH MARCH 79
3.7.1 Biografía de Ludwig van Beethoven 79
3.7.2 Descripción de la obra 80
4. DIFICULTADES 81
4.1 DIFICULTADES GENERALES 81
4.2 DIFICULTADES DE INTERPRETACION 81
5. RECOMENDACIONES 83

6. COCLUSIONES 85

BIBLIOGRAFIA 86

ANEXOS 88

LISTADO DE FIGURAS

Figura1. La trompeta 24
Figura 2. El trombón 25
Figura 3. El bombardino 26
Figura 4. La tuba 27
Figura 5. Scott Joplin 28
Figura 6.Introducción a manera de canon. (The entertainer). 30
Figura 7. Parte (A). (The entertainer). 30
Figura 8. Modulación al 5º. (The entertainer). 31
Figura 9. Acordes por movimiento cromático. (The entertainer). 31
Figura10.Intercambio modal y cadencia (The entertainer). 32
Figura 11. Intercambio modal por 2ª vez. (The entertainer). 33
Figura 12. Cadencia de 2º núcleo. (The entertainer). 33
Figura13. Cadencia autentica conclusiva. (The entertainer). 34
Figura 14. Lucho Bermúdez. 34
Figura 15. Motivo principal. (El huracán) 36
Figura 16. Comienzo tético. (El huracán) 36
Figura 17. Compases a manera de canon. (El huracán) 37
Figura 18. Compases de preparación. (El huracán) 37
Figura 19. Semicadencia dominante D7/A. (El huracán) 38
Figura 20. Cadencia autentica. (El huracán) 38
Figura 21. Puente (A). (El huracán) 39
Figura 22. Cadencias. 38
Figura 23. Puente B. (El huracán) 41
Figura 24. Cadencia autentica. (El huracán) 42
Figura 25. Divertimento. (El huracán) 42
Figura 26. Parte C. (El huracán) 44
Figura 27. Cadencia autentica conclusiva. (El huracán) 44
Figura 28. Paul Desmond. 45

Figura 29. Motivo principal (Take five). 46
Figura 30. Introducción. (Take five). 47
Figura 31. Parte (A1). (Take five). 47
Figura 32. Cadencia modulante. (Take five). 48
Figura33.Cadencia modulante a manera de puente. (Take five). 49
Figura 34. Reexposición a tema (A2). (Take five). 49
Figura 35. Cadencia modulante autentica. (Take five). 50
Figura 36. Reexposición. (Take five). 51
Figura 37. Coda con elemento de intro. (Take five). 51
Figura 38. Juventino Rosas. 52
Figura 39. Motivo principal. (Sobre las olas). 54
Figura 40. Cadencia autentica cambio 6/8. (Sobre las olas). 54
Figura41.Cadencia autentica no conclusiva. (Sobre las olas). 55
Figura 42. Parte (A). (Sobre las olas). 55
Figura 43. Cadencias. (Sobre las olas). 56
Figura 44. Parte (B). (Sobre las olas). 57
Figura 45. Reexposición tema (A). (Sobre las olas). 58
Figura 46. Cadencias. (Sobre las olas). 58
Figura 47.Tema (C). (Sobre las olas). 59
Figura48.Cadencia compuesta de 1ª especie. (Sobre las olas). 60
Figura 49. Coda con elementos de (A). (Sobre las olas). 61
Figura 50. Cadencia autentica compuesta (Sobre las olas). 62
Figura 51. José Barros. 62
Figura 52. Rafael Sánchez Molina. 64
Figura 53. Introducción (La piragua – La banda borracha). 66
Figura 54. Cadencias. (La piragua – La banda borracha). 66
Figura 55. Parte (A). (La piragua – La banda borracha). 67
Figura56.Cadencia autentica.(La piragua – La banda borracha). 67
Figura 57. Consecuente.(La piragua – La banda borracha). 68
Figura 58.Parte(B) y antecedente(B).(La piragua–La banda borracha). 68

Figura 59. Consecuente.(La piragua – La banda borracha). 69
Figura 60. Reexposición (La piragua – La banda borracha). 69
Figura 61. Antecedente. (La piragua – La banda borracha). 70
Figura 62.Consecuente de intro.(La piragua–La banda borracha) 70
Figura 63. Modulación. (La piragua–La banda borracha). 71
Figura 64. Parte (A). (La piragua – La banda borracha). 72
Figura 65. Parte (B). (La piragua – La banda borracha). 72
Figura 66. Parte (A). (La piragua – La banda borracha). 73
Figura 67. Variación.(La piragua–La banda borracha). 73
Figura 68.Parte (C) y coda. (La piragua – La banda borracha). 74
Figura 69. Reveriano Soutullo 75
Figura 70. Juan Vert 76
Figura 71. Ludwig van Beethoven 79
Figura 72. Introducción del huracán. 81
Figura 73. Unísono sobre las olas compas 94-95. 81
Figura 74. Trino sobre las olas compas 89-90. 82
Figura 75.Mordente la piragua-la banda borracha 82
Figura 76. Turkish March compas 6-7 82
Figura 77. Take five. Introducción. 83

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Introducción y parte (A). (The entertainer). 29
Tabla 2. Parte (B). (The entertainer). 32
Tabla 3. Introducción y parte (A). (El huracán). 35
Tabla 4. Puente (A) y parte (B). (El huracán). 39
Tabla 5. Puente (B) divertimento y parte (C). (El huracán). 40
Tabla 6. Introducción y parte (A1). (Take five). 46
Tabla 7. Parte (B) y (A2). (Take five). 48
Tabla 8. Introducción y parte (A). (Sobre las olas). 56
Tabla 9. Tema (B). (Sobre las olas). 56
Tabla 10. Tema (C). (Sobre las olas). 57
Tabla 11. Coda (Sobre las olas). 60
Tabla12.Introducción y parte (A). (La piragua-La banda borracha). 65
Tabla 13. Parte (B). (La piragua-La banda borracha). 68
Tabla 14. Parte (A) y (B).(La piragua-La banda borracha). 71
Tabla 15. Parte (C) y coda. (La piragua-La banda borracha). 74
Tabla 16. Descripción, la leyenda del beso. 78

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Partituras score. 88

RESUMEN

TITULO

CONFORMACION E INTERPRETACION DE OBRAS UNIVERSALES
PARA QUINTETO DE BRONCES.*

AUTORES: SERPA Benavides Iván Darío**
BARAJAS Jerez Luz Adriana**

PALABRAS CLAVES:

TROMPETA, QUINTETO, CONFORMACIÓN, INTERPRETACIÓN, BRONCES, ENSAYO, DIFICULTAD.

Descripción:

Este proyecto busca motivar a los diferentes instrumentistas a la interpretación en grupos de cámara, a manera de quinteto de bronces.

El interpretar un instrumento de bronce en un quinteto requiere una amplia sensibilidad musical, una buena técnica de respiración y un alto grado de desarrollo del instrumento.

Este trabajo expone diferentes técnicas en la ejecución de cinco instrumentos de metal, los cuales se utilizaron para conformar un grupo de cámara e interpretar obras universales. Las obras se escogieron por el nivel de dificultad y por la importancia en la historia universal. Se incluye la historia de cada uno de los ritmos y la biografía de los autores de cada uno de los temas a interpretar, así como algunos análisis de las obras para ayudar a la mejor comprensión de los mismos.

En este proyecto se planeó una serie de ensayos para el montaje y ejecución de las obras. Se lleva un seguimiento del proceso de montaje y la evolución del proyecto en desarrollo y se busca la solución de las dificultades hasta llegar a una óptima ejecución de cada instrumento.

Se muestra una serie de dificultades que se presentan en la conformación e interpretación de las obras en un conjunto de cámara como lo es el quinteto de bronces. Dando solución por medio del manejo de métodos y ejercicios técnicos.

---

* Trabajo de grado
** Facultad ciencias humanas, escuela de artes, Director SANCHEZ Alberto Luis

ABSTRACT

TITLE

CONFORMATION AND INTERPRETATION OF WORLD PIECES FOR BRASS INSTRUMENTS QUINTET.*

Authors: SERPA Benavides Iván Darío**
BARAJAS Jerez Luz Adriana**

Key words:

TRUMPET, QUINTET, CONFORMATION, INTERPRETATION, BRASS INSTRUMENTS, REHEARSAL, DIFFICULTY.

Description:

This project seeks to motivate the different instrument players to play in chamber groups by way of brass quintet

To play a Brass instrument in a quintet requires a wide musical sensibility, a good breathing technique and a high degree of instrumental development.

This work shows different techniques in the interpretation of five brass instruments, which had been used to gather a chamber group to play world pieces. The pieces had been chosen taking to account the difficulty degree and the importance in the universal history, as well as some analysis of the works to help better understanding of them.

The history of each one of the rhythms and the biography of the author of every piece are included. This project required a series of rehearsals for the assemblage and the interpretation of the pieces. For this reason, it was necessary to create a following process in which could be possible to watch carefully the assembling and the evolution of the project, seeking the solution of the difficulties and reaching an optimal interpretation in every instrument.

A series of difficulties, presented in the conformation and the interpretation of the pieces in a chamber group such as the quintet are shown to give them solution trough methods and technical exercises.

---

* Work degree

** Faculty humanities, arts school, Director SANCHEZ Alberto Luis

INTRODUCCION

El Quinteto de broces nace como una necesidad de búsqueda de nuevas combinaciones sonoras.
En la historia de la música los quintetos instrumentales más comunes son los formados por un cuarteto de cuerdas (2 violines- 1 viola- 1 violonchelo) al que se le añade otro instrumento como por ejemplo el piano.
En la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades en Norteamérica en el siglo XX, se desarrolló el Quinteto de Bronces.

El Quinteto de Bronces a presentar en el concierto está conformado por (2Trompetas, 1 Trombón, 1 Bombardino, 1 Tuba).

Este trabajo comprende un material de apoyo en el proceso de conformación de un grupo de cámara en este caso Quinteto de Bronces, mostrando las dificultades de conformación, de interpretación dando algunas recomendaciones para vencer las mismas.
Para mejorar el proceso de aprendizaje se complementa con análisis morfológicos de algunas de las obras a presentar en el recital, que permita construir y optimizar la interpretación de las mismas, mostrando recursos técnicos, como ejemplos de métodos para superar cualquier dificultad de interpretación.

1. FUNDAMENTACION

1.1 JUSTIFICACION

Durante el proceso de formación en la carrera licenciatura en música practicamos técnicas de estudio e interpretación, otorgándonos unas bases para un buen resultado de formación artística musical.

Siendo el quinteto de bronces una forma de mostrar el resultado de un largo proceso de aprendizaje musical, desarrollando las capacidades de interpretación grupal y mostrando las etapas de formación de un conjunto de cámara hasta llegar a la socialización.

En este trabajo se recopilan obras del folclor universal que usualmente son interpretadas en diversos formatos musicales, siendo adaptadas para quinteto de bronces, pretendiendo mostrar un material de ayuda a futuros estudiantes que se interesen en este formato. (Quinteto de bronces).

1.2 OBJETIVOS

1.1 Objetivo General. Formar un conjunto de cámara a manera de quinteto de bronces y a su vez realizar un concierto interpretando obras del folclor universal.

1.2. Objetivos Específicos

- ✓ Reforzar las capacidades musicales mediante la interpretación de las obras seleccionadas para el concierto.

- ✓ Incentivar el estudio de los instrumentos de bronces a manera de grupo de cámara (quinteto de bronces).

- ✓ Realizar el análisis morfológico de algunas de las obras, como apoyo para el estudio de las mismas.

- ✓ Proponer algunas recomendaciones basadas en las dificultades encontradas en el estudio e interpretación de las obras del concierto.

- ✓ Aportar adaptaciones del quinteto de bronces para futuros intérpretes.

1.3 ASPECTOS METODOLOGICOS

Para llevar a cabo el presente trabajo se desarrollaron las siguientes etapas:

- ✓ **Recopilación de obras:** En esta etapa se recopilaron diferentes obras tanto para quinteto de bronces como para diferentes grupos musicales en busca de adaptarse al formato.

- ✓ **Selección de obras:** Teniendo en cuenta el grado de dificultad de las obras y el nivel musical de los estudiantes se procede a seleccionar el repertorio que formara parte del concierto a realizar. Esta etapa tiene un nivel alto de importancia porque si no se eligen las piezas adecuadas se podría caer en un grave error. Ya sea por querer tocar una obra de gran dificultad la cual no se alcanzaría se desarrollar satisfactoriamente o por el contrario una obra de un nivel muy bajo la cual no mostraría la finalidad del proyecto.

- ✓ **Selección de Instrumentistas:** Se realizó una pre-selección teniendo en cuenta los siguientes aspectos:
  - Nivel Musical
  - Conocimiento del instrumento
  - Interés por elevar el nivel musical
  - Disponibilidad

- ✓ **Estudio de las obras:** En esta etapa los instrumentistas se enfrentan con muchas dificultades a la hora de estudio personal y grupal de cada obra, las cuales serán mostradas como recomendación para los próximos intérpretes. Es fundamental que exista un compromiso de estudio para lograr una buena socialización, así como contar con un buen maestro como guía para un buen desarrollo de las obras.

- ✓ **Montaje y Ensamble:** La importancia de esta etapa se basa en una buena comunicación y acople entre los integrantes del quinteto, aquí se reflejaran los estudios personales realizados con anterioridad y se deberán poner en práctica las recomendaciones hechas por el profesor, es importante contar con un espacio agradable para la práctica o ensayos, ya que tienen que ser constantes y a conciencia si se quiere lograr un buen montaje de las mismas.

- ✓ **Socialización:** En esta etapa se ve el resultado de los esfuerzos realizados desde el inicio del proyecto hasta la presentación, donde se podrá mostrar el quinteto ya desarrollado tanto a los jurados como al público en general.

1.4 RECURSOS

Para la ejecución del proyecto es necesario contar con algunos recursos que garanticen una buena socialización. Estos son:

1.4.1. Recursos físicos: Se requiere un espacio insonorizado, con buena acústica y en el cual los integrantes se sientan cómodos para el ensamble de las obras. Y un recinto que se acomode a los requerimientos necesarios para el correcto desarrollo del concierto.

1.4.2 Recursos materiales: Para el montaje y ejecución de las obras es necesario materiales como: atriles, partituras, sonido, instrumentos, (trompetas, bombardino, trombón, tuba).

1.4.3. Recursos humanos: Es imprescindible contar con la participación de cada uno de los integrantes del quinteto, así como un encargado de la logística, el cual estará pendiente de algún requerimiento antes y durante el concierto.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 MARCO HISTORICO

2.2.1. Historia del quinteto de bronces: Como lo indica la página web http://www.march.es. [1]A lo largo de la historia de la música, los quintetos instrumentales más habituales son los formados por un cuarteto de cuerdas (dos violines, viola, y violonchelo) al que se añade otro instrumento, como el piano, un instrumento de viento madera o raras ocasiones una segunda viola. En cuanto al quinteto de metal, está constituido por dos trompetas, una trompa, un trombón, y una tuba. Se desarrolló especialmente en Norteamérica durante las últimas décadas del siglo XX.

El quinteto de metal o de bronces contemporáneo nace a fines de la década de los 40 en Estados Unidos, incorporando el jazz a su repertorio.

En el repertorio habitual para esta formación podemos encontrar obras de diferentes estilos y épocas, aunque la mayoría de ellas suelen ser adaptaciones de composiciones originales para banda u orquesta, sin embargo, en las últimas décadas, son muchos los compositores que se han interesado por las posibilidades tímbricas y expresivas de esta formación.

2.1.2. Contexto cultural: [2]En las últimas décadas, son muchos los compositores que se han interesado por las posibilidades tímbricas y expresivas de esta formación, componiendo obras expresamente para ella. En el repertorio habitual para esta formación podemos encontrar obras de diferentes estilos y épocas, aunque la mayoría de ellas suelen ser adaptaciones de composiciones originales

[1] [citado noviembre 12 de 2014]Disponible en http://www.march.es/musica/jovenes/melodias_simultaneas/quinteto.asp

[2] [citado noviembre 12 de 2014]Disponible en http://www.march.es/musica/jovenes/melodias_simultaneas/quinteto.asp

para banda u orquesta, debido a que con anterioridad al siglo XX el quinteto de metales no estaba extendido como conjunto de cámara.

En Colombia podemos encontrar algunos quintetos de bronces como:
Quinteto de bronces de Medellín, Quinteto de bronces de Colombia, quinteto de bronces Medebrass, Quinteto de bronces del Retiro, entre otros.

2.2. MARCO CONCEPTUAL

2.2.1. El quinteto de bronces: [3]El quinteto de metal es un conjunto de música de cámara formado por dos trompetas, un trombón, trompa y una tuba. Aparece en el siglo XX. Se podría decir que su equivalente antiguamente sería el quinteto de cuerda.

Es uno de los quintetos más conocido como el de aliento, los instrumentos que conforman un quinteto de metales están en algunas otras obras musicales como en las sinfónicas, filarmónicas, banda y mariachi.

2.2.2. La trompeta

Figura 1. La trompeta. Fuente http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Trompeta.htm

[3] La trompeta [citado noviembre 12 de 2014] disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Quinteto_de_metal

[4]La trompeta es un instrumento de boquilla en forma de taza, con un tubo de diámetro reducido, cilíndrico en los tres primeros cuartos de su longitud aproximadamente, que se abre luego para terminar en un pabellón de dimensiones medianas.

Consecuencia directa de la diferencia de longitud del tubo es el registro más agudo de la trompeta moderna, así como su sonido más brillante y más resonante se debe a la forma del tubo, del pabellón y de la boquilla.

Tanto en la trompeta como en el caso del corno, puede usarse un tapón en forma de pera llamado sordina que se inserta en el pabellón para disminuir su sonido, o bien para producir, mediante una mayor presión del soplo, sonidos ásperos y estridentes de un timbre muy particular.

Las articulaciones doble o triple pueden conseguirse en la trompeta, y son de mayor efecto en ella que en ningún otro instrumento de viento.

2.2.3. El trombón.

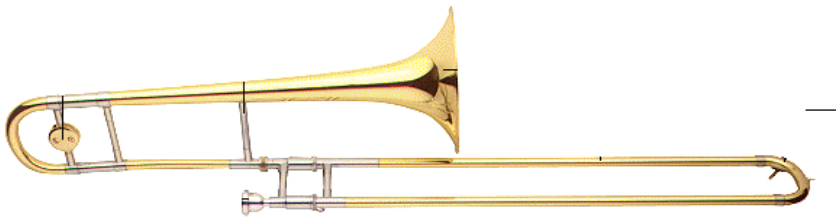


Figura 2. El trombón. Fuente: http://web.uchile.cl/facultades/artes/mcdp/historia/trombon.html

[4] La trompeta [citado noviembre 12 de 2014] disponible en http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Trompeta.htm

[5]El trombón surgió como una variación de la trompeta medieval, cuando se creó una vara en forma de U, (a mediados del siglo 15), produciendo inmediatamente un eficiente y único instrumento de viento-metal de bajos, capaz de reproducir todos los sonidos cromáticos. Desde ese momento hasta la actualidad, el instrumento ha consistido fundamentalmente de una sección de campana, una vara exterior y una boquilla. La sección de campana que incluye la vara interior (tubo interior deslizante), es un tubo cilíndrico que llega con una expansión gradual hasta la propia forma de campana. El trombón tiene una longitud de 270 cm. El tono de diseño común es B bemol. Si el tubo se hace más ancho respecto a su longitud, entonces los tonos de pedal suenan más fácilmente, pero las resonancias superiores son más difíciles de tocar. Un material de construcción común para los trombones es el latón amarillo (70% de cobre, zinc 30%), pero hay otras variaciones. Las varas se pueden fabricar de diversos materiales: níquel para las varas ligeras y rápidas, hasta combinaciones de latón y níquel, para las más pesadas.

2.2.4. El bombardino.

Figura 3. El Bombardino. Fuente: http://www.ecured.cu/index.php/Bombardino

[5] El trombón [citado noviembre 13 de 2014] disponible en http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/music/trombone.html

[6]El bombardino es, básicamente, un tubo de metal cónico, que se ensancha paulatinamente desde la boquilla hasta la campana. Este instrumento, también llamado en inglés "euphonium", término que viene del griego "euphonos" que significa "voz suave", esto es porque tiene una sonoridad más suave y redonda que la del trombón. Su sonido es pastoso y dulce, y potente cuando lo pide la obra, pero nunca es estridente como se toca en algunas agrupaciones de metales. Está provisto de tres o cuatro pistones o cilindros (hay algunos hasta con cinco o seis) cuya finalidad es alargar el tubo al ponerse en comunicación con otros tubos suplementarios, haciendo descender los sonidos.

2.2.5. La Tuba.

Figura 4. La tuba. Fuente: http://apreciacionmusical1emba.blogspot.com/2011/06/la-tuba.html

[6] El bombardino[citado noviembre 13 de 2014] disponible en http://www.ecured.cu/index.php/Bombardino

[7]La tuba es el mayor de los instrumentos de viento-metal y sus antecesores son el serpentón y el oficleido. Es uno de los instrumentos más recientemente añadidos a la orquesta sinfónica moderna, aparecido en 1835 con Wilhelm Wieprecht y Johann Gottfried Moritz, sustituyendo al oficleido del siglo XVIII. El sonido se produce gracias a la vibración de los labios del intérprete en la parte denominada boquilla a partir de la columna del aire (flujo del aire). La primera vez que se utilizó la tuba moderna en una orquesta sinfónica fue en El anillo de los nibelungos de Richard Wagner.

3. OBRAS DEL CONCIERTO

3.1 THE ENTERTAINER

SCOTT JOPLIN

Figura 5. Scott Joplin. Fuente: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/joplin_scott.htm

3.1.1. Biografía. [8]Texarcana, 1868 - Nueva York, 1917) Pianista y compositor estadounidense. Llevó a la perfección formal el *ragtime*, piezas de ritmo sincopado muy popular en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos, en las que

[7] La tuba [citado noviembre 13 de 2014] disponible en http://apreciacionmusical1emba.blogspot.com/2011/06/la-tuba.html
[8] Biografías y vidas[citado noviembre 18 de 2014] disponible en http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/joplin_scott.htm

se aprecia un sentido rítmico próximo al del jazz. Su *Maple leaf rag* (1899) para piano obtuvo un éxito inmenso. La ópera *Treemonisha* (1911) mezcla de ritmos negros, *ragtime* y ópera italiana, es su trabajo más ambicioso. Scott Joplin recibió clases particulares de piano desde muy joven. A mediados de los años ochenta emprendió un largo viaje a través del medioeste de Estados Unidos, y en 1893 actuó en la Columbian Exposition de Chicago. Joplin deseaba triunfar como pianista y como compositor clásico; por esta razón se instaló en 1895 en Sedalia y estudió música en la Universidad George R. Smith para gente de color. En 1900 se trasladó a St. Louis para trabajar junto con el editor de música John Stark.

3.1.2 Análisis de la obra

The entertainer

Autor: Scott Joplin

Ritmo: Ragtime

Tonalidad: Bb

Introducción y parte (A). (The entertainer).

Introducción	Parte (A).	
Tonalidad Bb	Tonalidad Bb	
Compás 1-4	Compás 5-21	
	1 frase compas 5-13	2 frase 14-21

Tabla 1. Introducción y parte (A). (The entertainer).

Ragtime de forma binaria (A) y (B) en compás de 4/4 donde todas sus partes están en tonalidad de Bb.

La introducción tiene un comienzo a manera de canon, iniciando las trompetas, luego seguido por el trombón y continúa el bombardino y la tuba.

Introducción a manera de canon. F

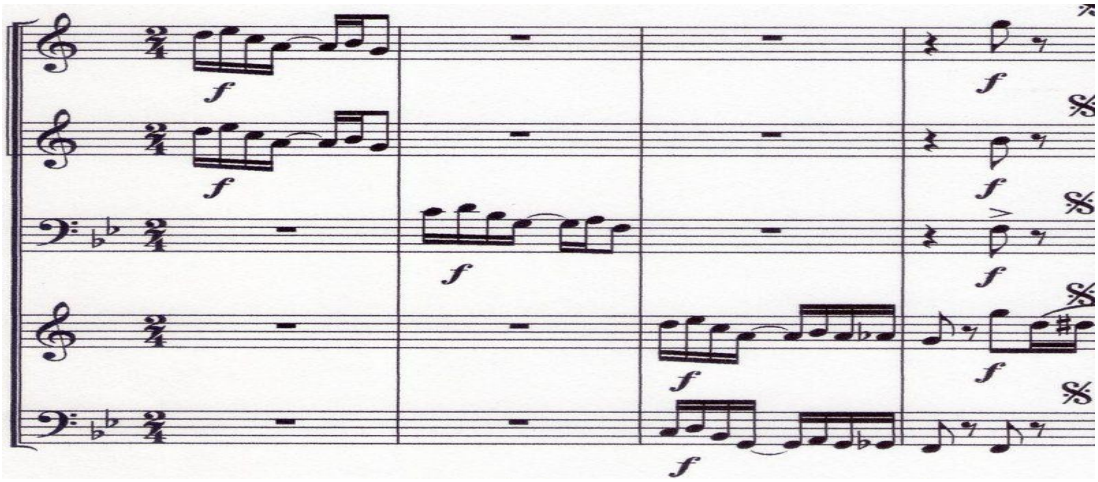


Figura 6. Introducción a manera de canon (the enterteiner).

Parte (A)

En el compás 6 encontramos una cadencia compuesta de 2º núcleo, con la siguiente secuencia armónica Vl-I-V-I.

lV	I		V	I
Eb7	Bb/D	Bb/F	F	Bb

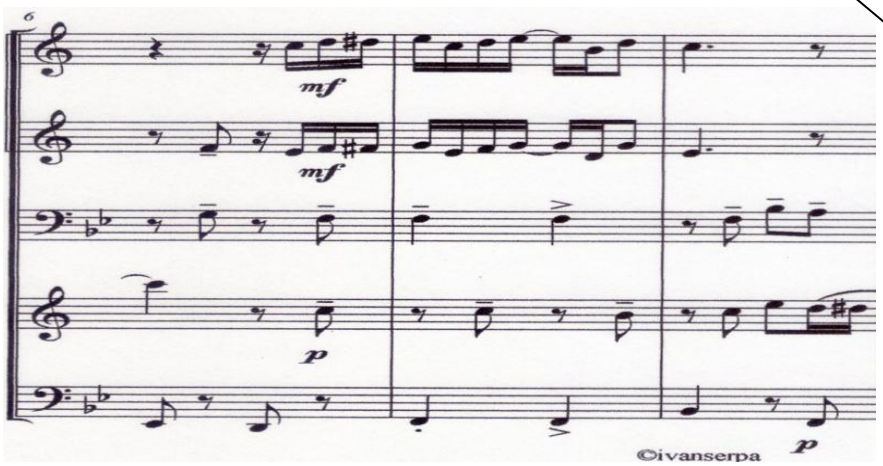


Figura 7. Parte (A). (The entertainer)

En el compás 11 encontramos una modulación al V grado. Seguida en el compás 14 por una cadencia compuesta de 2º núcleo.

II – V – I modulación al V grado cadencia compuesta de 2º núcleo IV- I-V

C7(9) F7 Eb7 Bb/D Bb/7 F Bb

Modulacion al V grado

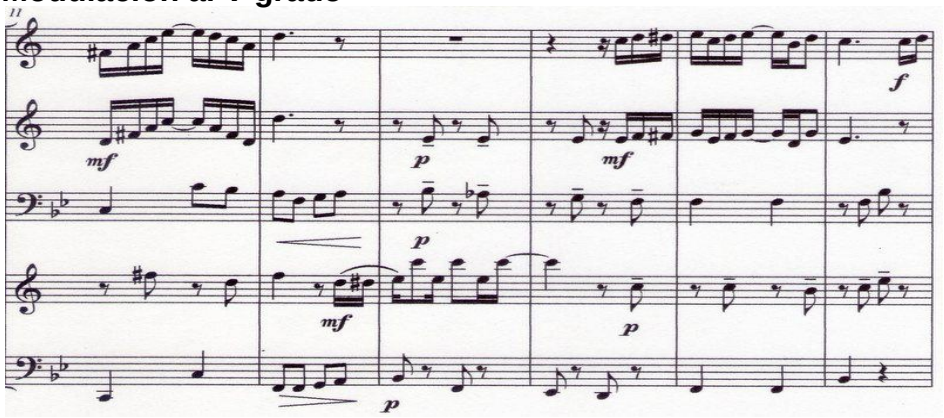


Figura 8. Modulación al V grado. (The entertainer)

En el compás 17 encontramos una serie de acordes que se desarrollan por un movimiento cromático en algunas voces y en el compás 18 inicia una cadencia compuesta de 2º núcleo (IV – I 6/4 – V7 – I).

IV I6/4 V7 I cadencia compuesta de 2º núcleo

Acordes por movimiento cromatico

Bb Bb7/Ab Eb7/6 Ebm/Gm Bb/F F7 Bb Bb

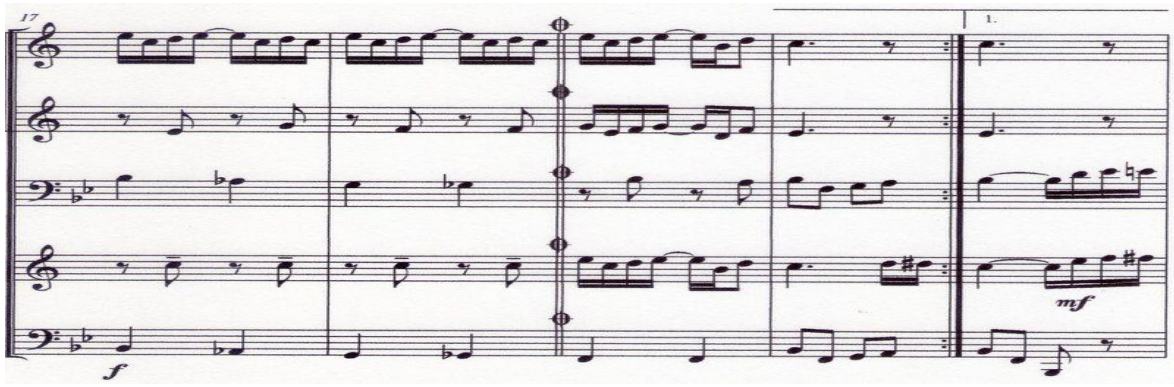


Figura 9. Acordes por movimiento cromático (the entertainer).

Parte (B). (The entertainer).

Parte (B).	
Tonalidad Bb	
Compás 21-53	
1 frase compas 21-32	2 frase compás 33-53

Tabla 2. Parte (B). (The entertainer).

En el compás 23 hay un intercambio modal precedido por una cadencia modulante al V grado en el compás 27.

Intercambio modal y cadencia modulante

Intercambio modal Cadencia modulante al V grado Bb

Eb Ebm Bb IV-I6/4-V-I F/C

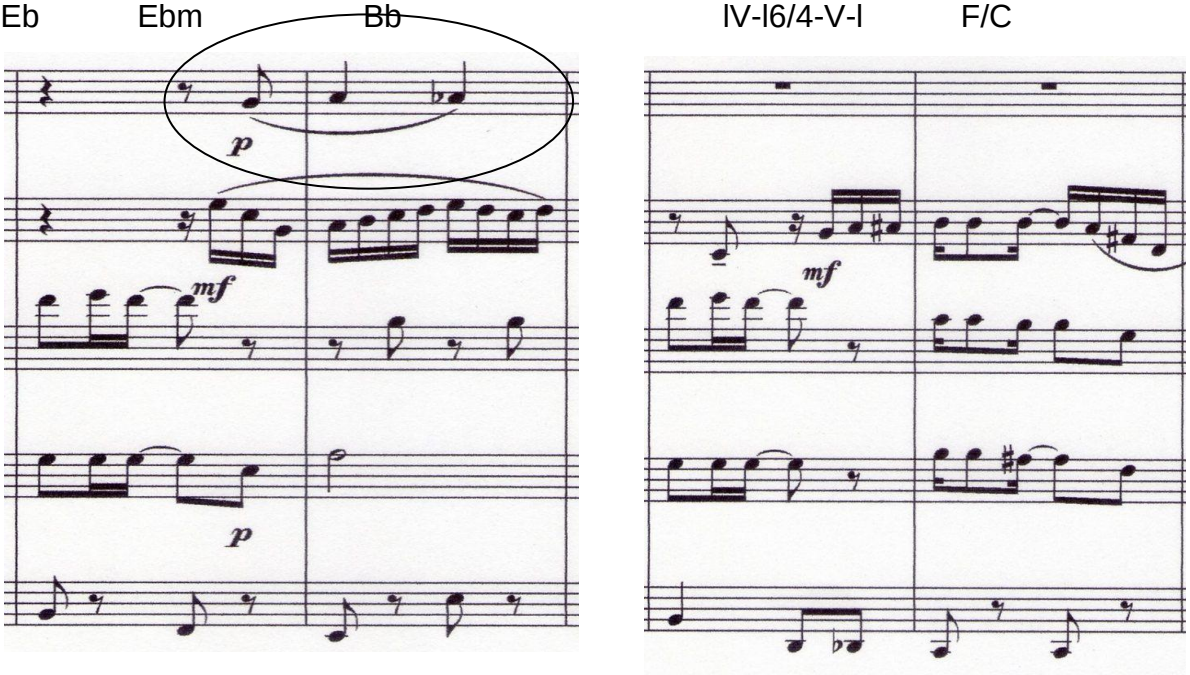


Figura 10. Intercambio modal y cadencia modulante. (The entertainer).

Esta obra presenta por segunda vez un intercambio modal en el compás 32 y en el compás 35 una cadencia de 2º núcleo con una dominante secundaria al V grado.

Intercambio modal por segunda vez

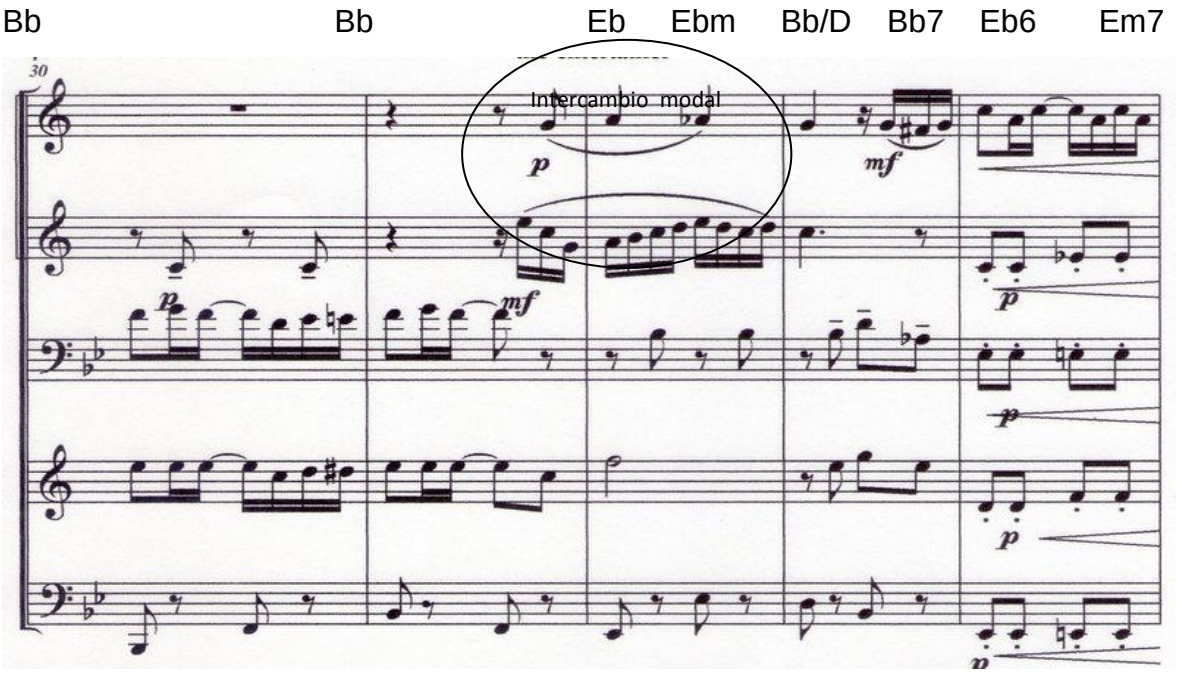


Figura 11. Intercambio modal por segunda vez. (The entertainer).

Cadencia de 2º núcleo con una dominante secundaria al V grado.

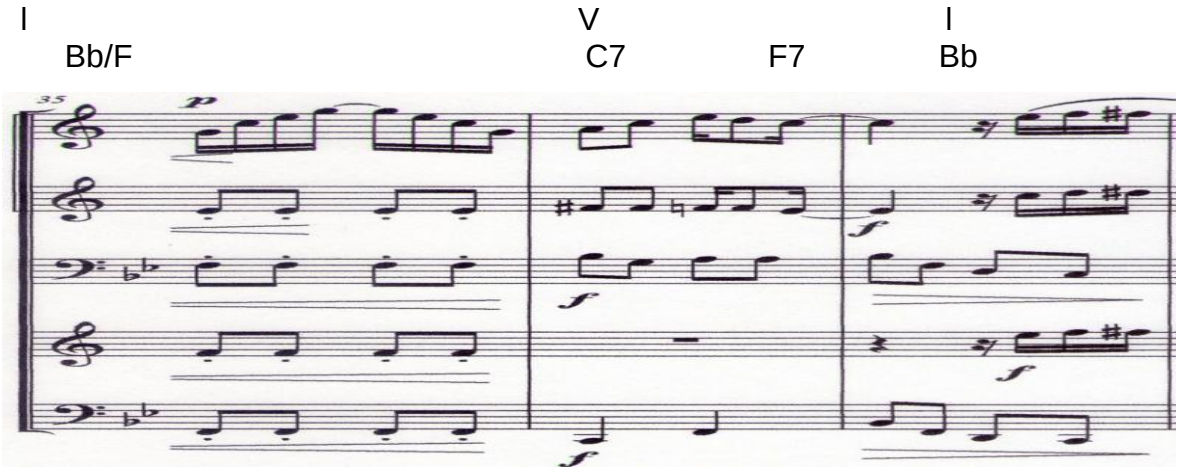


Figura 12. Cadencia de 2º núcleo con una dominante secundaria al V grado. (The entertainer).

Esta obra finaliza con una cadencia autentica conclusiva en el compás 55.

Cadencia autentica conclusiva

Bb/F F7 Bb.

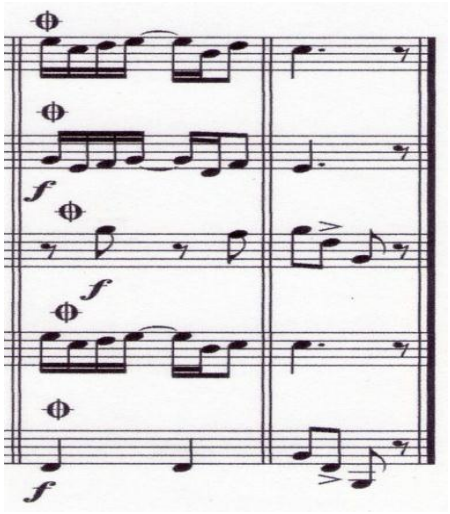


Figura 13. Cadencia autentica conclusiva. (The entertainer).

3.2. EL HURACAN

Lucho Bermúdez.

Figura 14. Lucho Bermúdez. Fuente: http://www.luchobermudez.com/

3.2.1 Biografía. [9]Fecha de nacimiento: 25 de enero de 1912 en el Carmen de Bolívar, Bolívar, Colombia.

Fallecimiento: 23 de abril de 1994 en Bogotá, Colombia.

El maestro Luis Eduardo Bermúdez, más conocido como Lucho Bermúdez, fue compositor, arreglista, director e interprete, convirtiéndose en el músico más representativo e insigne de Colombia en el siglo XX. Cinco generaciones de colombianos y latinoamericanos han cantado y bailado sus temas. Su música es la influencia del sonido de las grandes bandas de jazz sobre los ritmos tropicales del Caribe colombiano como el bolero, la cumbia, el porro y el merecumbé.

3.2.2. Análisis de la obra

EL HURACAN

Autor: Lucho Bermúdez.

Ritmo: pasillo

Tonalidad Gm. (Original).

Tonalidad del arreglo Gm (trombón, tuba), Am (trompetas, bombardino).

Introducción y parte (A). (El huracán).

<table>
<tr><td>Introducción</td><td colspan="4">Parte A</td></tr>
<tr><td>Tonalidad Gm</td><td colspan="4">Tonalidad Gm compas 13-30</td></tr>
<tr><td>Compas 1-12</td><td colspan="2">1 Periodo de compas 13-30</td><td colspan="2">2 periodo compas 21-30</td></tr>
<tr><td></td><td>1 frase
Compas 13-16</td><td>2 frase
compas 17-20</td><td>1 frase
compas 21-24</td><td>2 frase
compas 25-30</td></tr>
</table>

Tabla 3. Introducción y parte (A). (El huracán).

Pasillo de forma ternaria (A) - (B) - (C). En compás de ¾, donde las partes (A), (B), (C), están en tonalidad de Gm, para los instrumentos en tonalidad de C. (trombón, tuba), para los instrumentos afinados en Bb (trompetas, bombardino), se encuentra en tonalidad de Am.

[9] Biografía música. About [citado noviembre 18 de 2014] disponible en http://musica.about.com/od/artistas_cumbia/a/Lucho-Bermudez.htm

La introducción, se inicia de una manera tética en las voces de las trompetas, a manera de canon con dos voces al unísono, y luego es seguida pos tres voces al unísono.

Motivo principal

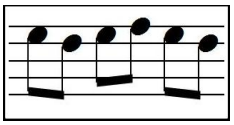


Figura 15. Motivo principal. (El huracán)

Los compases 9-12 son compases de preparación en la dominante del tema (A), con la siguiente sucesión de compases: D7(b9) – D - D7(Bb) - D.
Introducción del huracán:

Comienzo tético

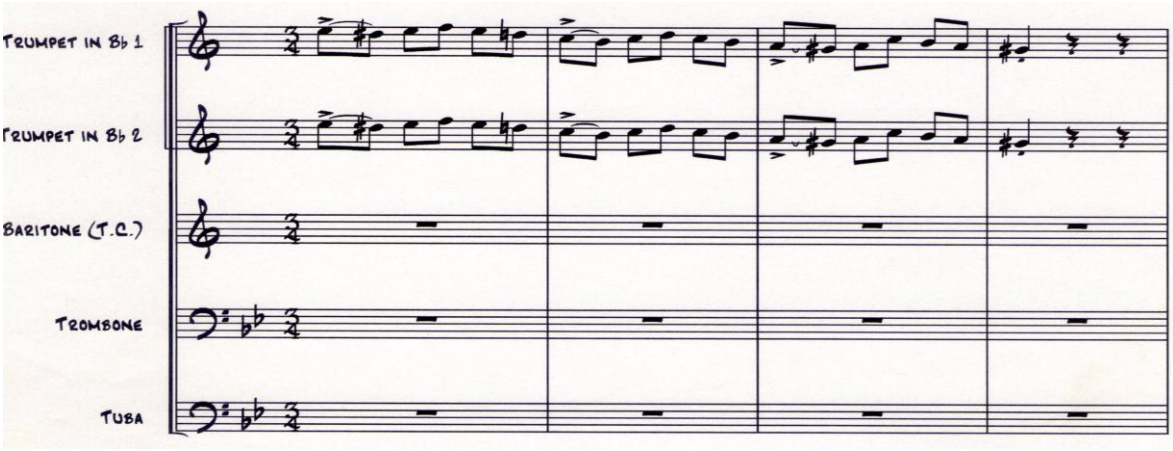


Figura 16. Comienzo tético. (El huracán).

Compases a manera de canon D7(b9)

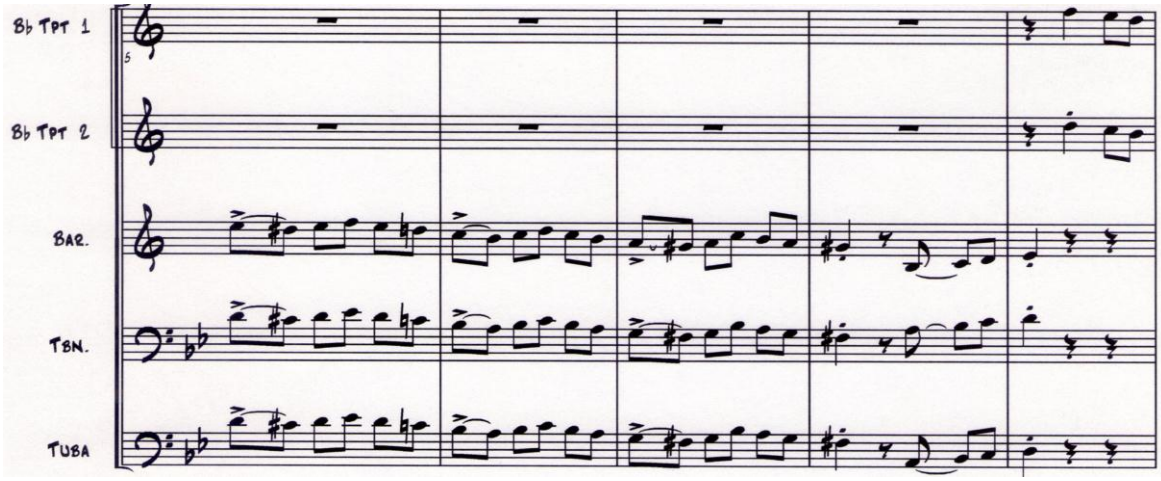


Figura 17. Compases a manera de canon. (El huracán).

Compases de preparación en dominante del tema (A)

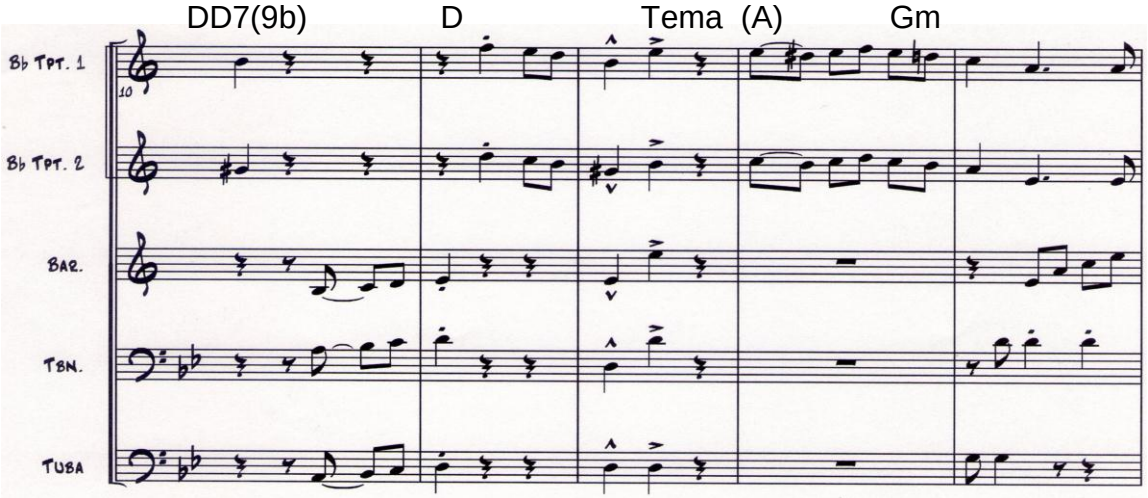


Figura 18. Compases de preparación en dominante del tema (A). (El huracán).

El tema (A) comienza de manera tética, con melodía en las trompetas y con motivo de dos compases. Consta de tres frases de cuatro compases y una frase

de seis compases, con la siguiente sucesión de acordes: Gm - D7/A - D7 - D7/A - D7 – Gm - Gm7/Bb - G7/B – Cm – D 7 – Gm - Cm.

En el compás 16 encontramos una semicadencia dominante en D7/A

Semicadencia dominante D7/A

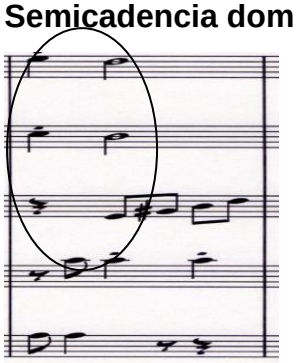


Figura 19. Semicadencia dominante en D7/A. (El huracán).

En el compás 20 encontramos una cadencia autentica y en el 22 una estructura con dominante secundaria con la siguiente sucesión de acordes Gm7/Bb – G7/B –

Cadencia autentica

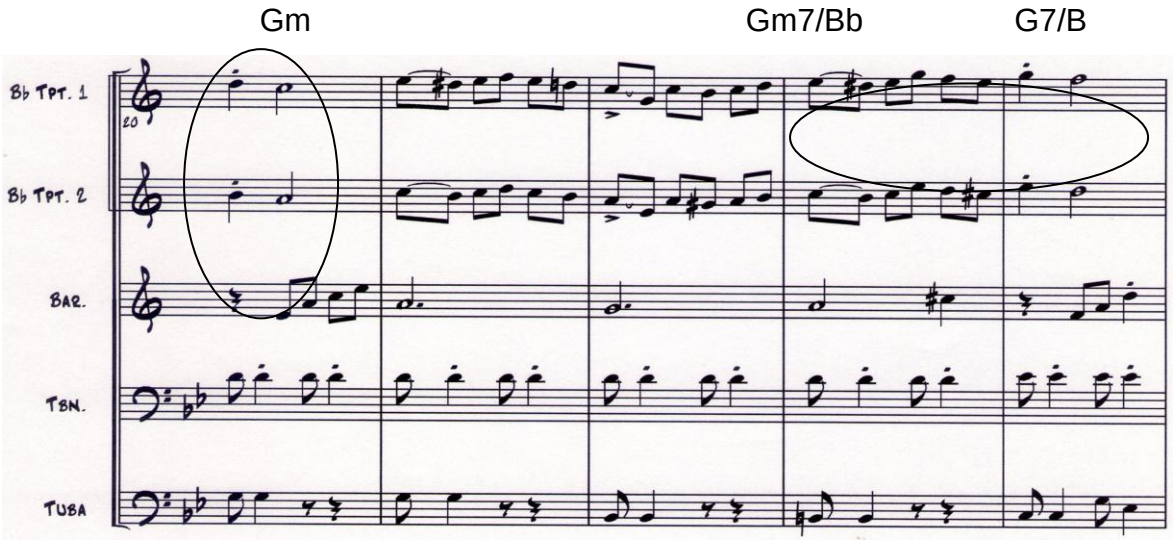


Figura 20. Cadencia autentica. (El huracán).

Puente (A) y parte (B). (El huracán).

Puente	Parte B			
Tonalidad Gm	Tonalidad Gm Compas 37 -51			
	1 Periodo compas 37 – 43		2 periodo compas 44 - 51	
Compas 30 - 36	1 Frase compas 37 -40	2 Frase compas 41 - 43	1 Frase compas 44 - 47	2 Frase compas 48 - 51

Tabla 4. Puente (A) y parte (B). (El huracán).

Puente (A)

Cm

Cadencia plagal Gm Dm7 D7 cadencia autentica

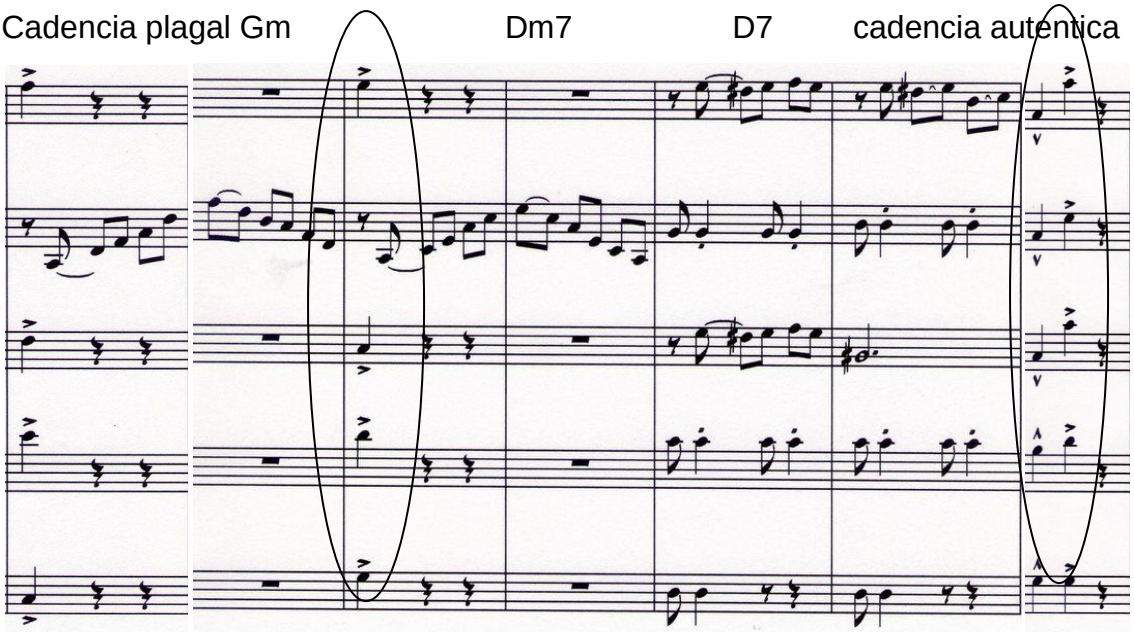


Figura 21. Puente (A). (El huracán).

El puente esta en tonalidad de Am desde el compás 30 a 36 con la siguiente sucesión de acordes: Cm – Gm – Dm7- D7 – Gm. Tiene un comienzo tético para las voces acompañantes y la voz melódica o principal tiene un comienzo acéfalo. En el compás 32 nos encontramos una cadencia plagal en Gm y luego en el compás 36 encontramos una cadencia autentica en Gm.

Parte B

Inicia de una manera tética con melodía en las trompetas y el bombardino con tonalidad de Am, el trombón y la tuba hacen un acompañamiento asincopado.

En esta parte de la obra encontramos tres cadencias, como son la cadencia autentica en el compás 43, la cadencia plagal no conclusiva en el compás 47 y la cadencia autentica en el compás 51.

Cadencias

Compas 43
Cadencia autentica.
Gm

Compas 47. Cadencia autentica
Bb

Compas 51. Cadencia plagal no conclusiva
Gm

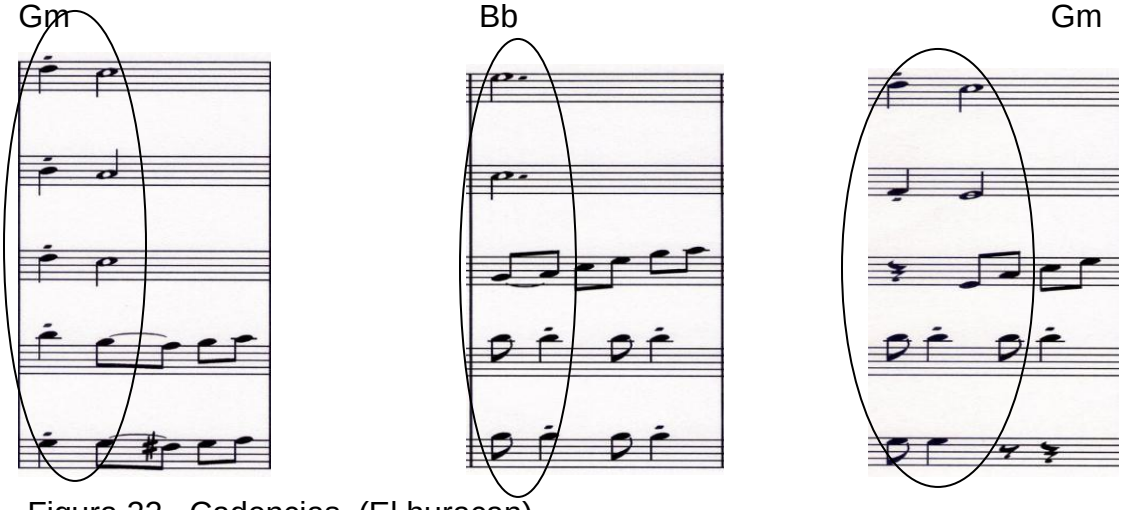


Figura 22. Cadencias. (El huracan).

Puente (B) Divertimento y parte C. (El huracan).

Puente B	Divertimento	Parte C	
Tonalidad Am	Compás 59 – 65	Tonalidad Am	Compases 66 – 80
Compas 52 – 58 Cm – Gm D7 - Gm	G – F#m (5b)/Am G - Eb	1 Periodo Compases 66 – 72	2 Periodo compases 73 - 80

Tabla 5. Puente (B) Divertimento y parte C. (El huracan).

Puente B

Compas 52 – 58

Inicio del puente B

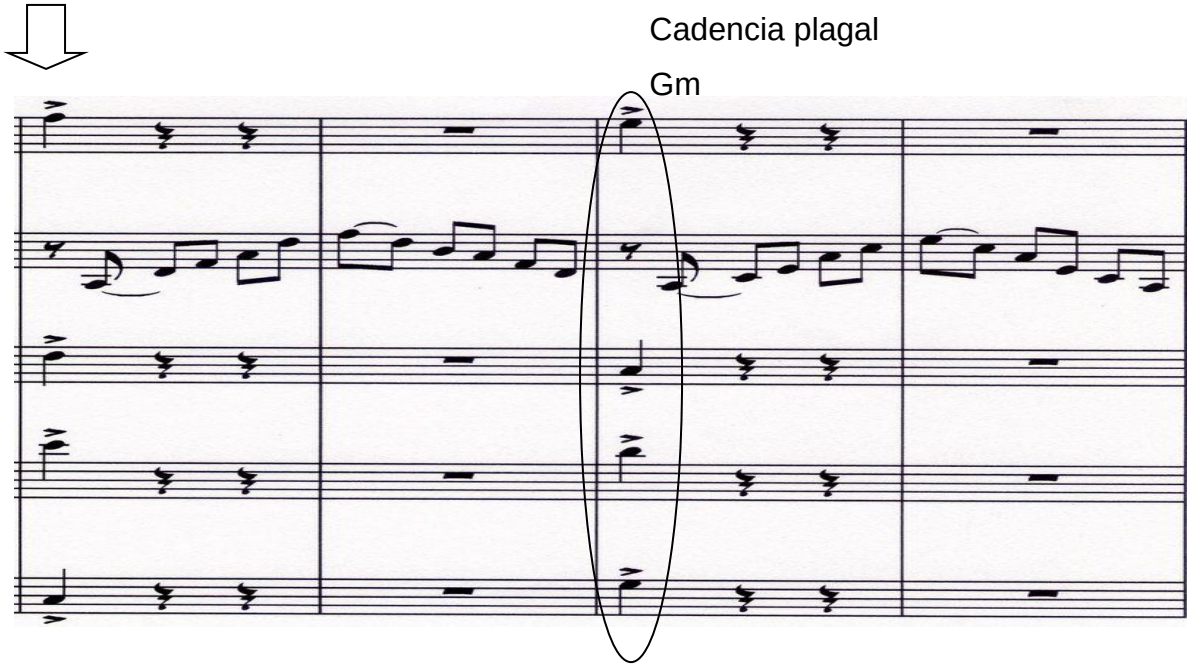


Figura 23. Puente (B). (El huracán).

El puente (B) está en tonalidad de Am desde el compás 52 al 58 con la siguiente sucesión de acordes Cm, Gm, D7, Gm.

Tiene un comienzo tético, para el acompañamiento y un comienzo acéfalo para la melodía.

En el compás 54 encontramos una cadencia plagal en Gm.

También nos encontramos con una cadencia autentica en el compás 58.

Cadencia autentica

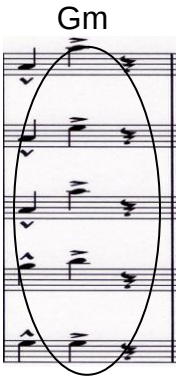


Figura 24. Cadencia autentica compas 58. (El huracán).

Divertimento.

En el compás 59 al 65, se encuentra una melodía con inicio tético en todas sus voces. En este caso las trompetas y el bombardino llevan la melodía y el trombón y la tuba llevan el acompañamiento a manera asincopada, con una sucesión armónica de la siguiente manera: G, F#m(5b)/A, G, Eb, D.

En este divertimento existe una cadencia autentica a la dominante no conclusiva, en el compás 64 y 65.

Divertimento

G F#m(5b)/A G Eb cadencia autentica a la dominante no conclusiva

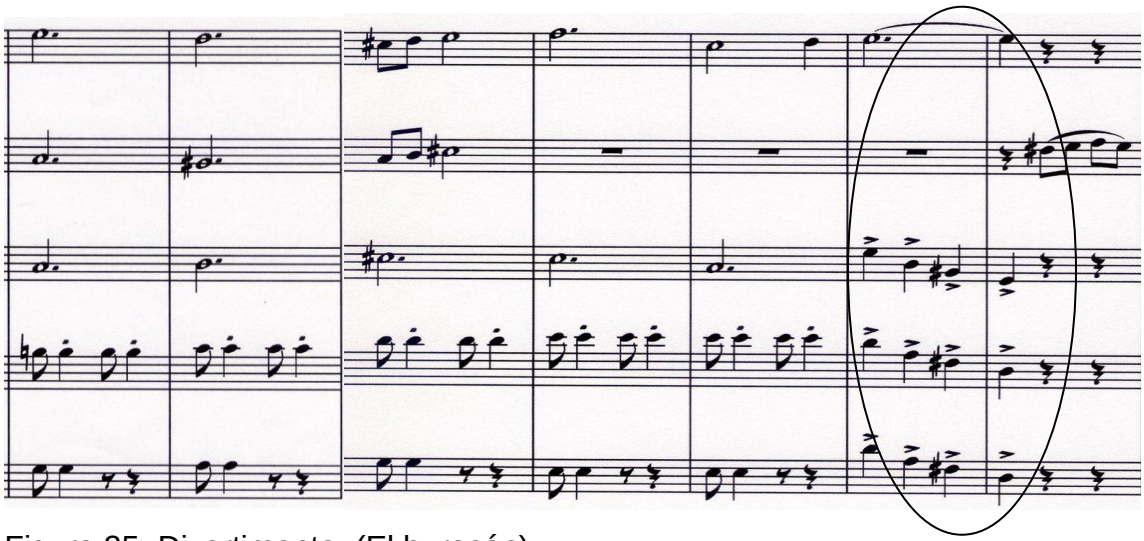


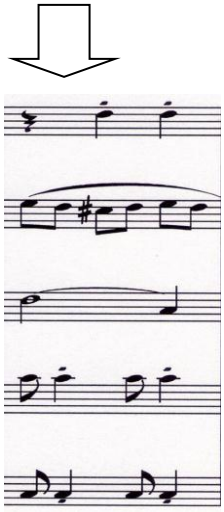
Figura 25. Divertimento. (El huracán).

Parte C

La parte C inicia en el compás 66 con la segunda trompeta de manera acéfalo y la primera trompeta de manera anacrúsica, el bombardino inicia tético al igual que el trombón y la tuba acompaña con una melodía asincopada.

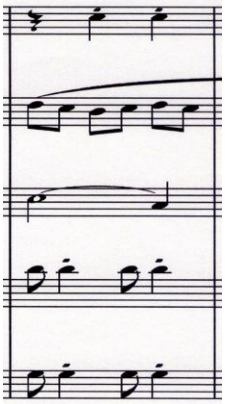
En esta fracción del tema encontramos, una cadencia plagal en el compás 68, un compás de con dominante secundaria en el compás 72, luego encontramos en el compás 76 una cadencia plagal y al finalizar encontramos una cadencia autentica conclusiva.

Compas 66 inicio tema C



Compas 68 cadencia plagal

Gm



Compas 72 dominante secundaria. (El huracan). Compas 76 cadencia plagal

Parte C

D Gm

Figura 26. Parte C. (El huracan).

Cadencia autentica conclusiva.

Gm D7 D7 Gm

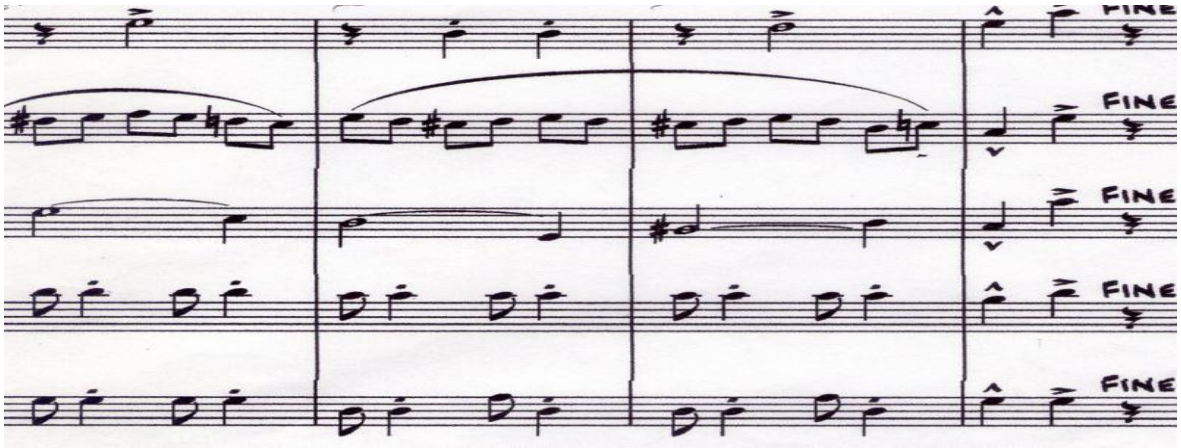


Figura 27. Cadencia autentica conclusiva. (El huracán).

En resumen el arreglo del huracán se mantiene todo el tiempo en su tonalidad de inicio Am, sin repeticiones, solo al final tiene un Da Capo y al Fine.

Anotación: Esta obra en el concierto contara con la participación de dos percusionistas.

3.3. TAKE FIVE.

Paul Desmond

Figura 28: Paul Desmond. Fuente: http://www.jerryjazzmusician.com/2013/04/paul-desmond-a-life-told-in-pictures-music-and-memories/

3.3.1. Biografía.

[10]Paul Emil Breitenfeld (San Francisco, 25 de noviembre de 1924 - Nueva York, 30 de mayo de 1977), conocido como Paul Desmond, fue un saxofonista (saxofón alto) estadounidense de jazz.

Fue una figura representativa de la corriente principal del jazz y del cool, especializado en baladas y en la improvisación melódica; se caracteriza también por sus citas de música clásica y de canciones folk. Su principal influencia fue Lester Young.

Al lado del pianista Dave Brubeck, Desmond formó parte del famoso Dave Brubeck Quartet (1959-1967) con quien obtuvo sus mayores éxitos: *Jazz at Oberlin*, *Take Five* y, sobre todo, *Jazz Impressions of Japan*, donde Desmond toca sus solos lentos e intrincados en contraste directo con los largos acordes del pianista.

Sus últimas actuaciones las realizó con el Brubeck Quartet en reuniones ocasionales.

[10]Biografías Wikipedia [citado noviembre 20 de 2014] disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Desmond

3.3.2 Análisis de la obra.

Take five

Autor: Paul Desmond

Ritmo: Jazz

Tonalidad Cm – Fm

Introducción y parte (A1) (Take five).

Introducción	Parte (A_1)	
Tonalidad Cm	Tonalidad Cm Compas 5 - 12	
Compas 1- 4.	1 periodo compas 5 – 8	2 periodo Compas 9 - 12

Tabla 6. Introducción y parte (A1) (Take five).

Composición de jazz con estructura o forma (A1), (B), (A2), (A1). La obra se presenta en compás de 5/4. Sus 20 primeros compases se encuentran en tonalidad de Cm, del compás 21 hasta el 30 modula a tonalidad de Fm y del compás 31 hasta el final retoma la tonalidad de su comienzo Cm.

La introducción tiene un comienzo acéfalo en las voces de acompañamiento, en este caso, la segunda trompeta y el trombón, la tuba tiene un inicio tético.

Tiene una progresión armónica de la siguiente manera: Cm – Gm. Repitiéndose esta en toda su introducción y en el tema (A1).

Motivo principal

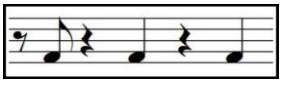


Figura 29. Motivo principal. (Take five)

Introducción de take five.

Cm / Gm Cm / Gm Cm / Gm

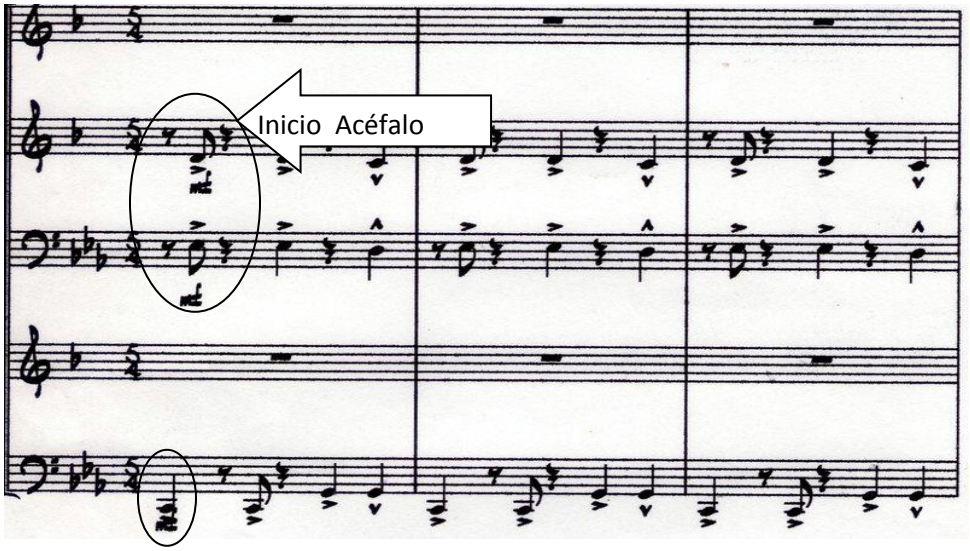


Figura 30. Introducción (Take five).

Parte (A1)

Compas 5 Cm Gm Cm Gm

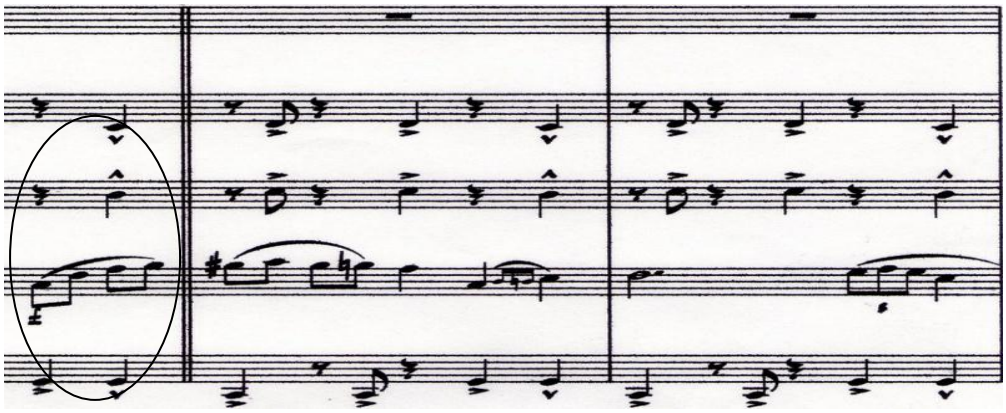


Figura 31. Parte (A1). (Take five).

La parte (A1) inicia de manera anacrúsica en su voz melódica (bombardino), aquí continua la misma sucesión de acordes que viene manejando desde el principio Cm/Gm.

Parte (B) y (A2). (Take five).

Parte (B)		Parte (A_2)	
Tonalidad Cm Compas 13 – 20.		Tonalidad Cm Compas 21 - 28	
1. Frase Compas 13 - 16	2. Frase Compas 17 – 20	1. Frase Compas 21 – 24	2. Frase Compas 25 - 28

Tabla 7. Parte (B) y (A2). (Take five).

La parte (B) inicia en el compás 13 de manera tética en todas sus voces, en tonalidad de Cm, con una sucesión de acordes de la siguiente manera: Ab, Dm7, Gm7, Cm7, Fm7, Bb7, Eb6, Ab, Dm7, Gm7, Cm7, Fm7, Bb7. Finaliza en el compás 20 con una cadencia modulante a manera de puente.

Cadencia modulante a manera de puente

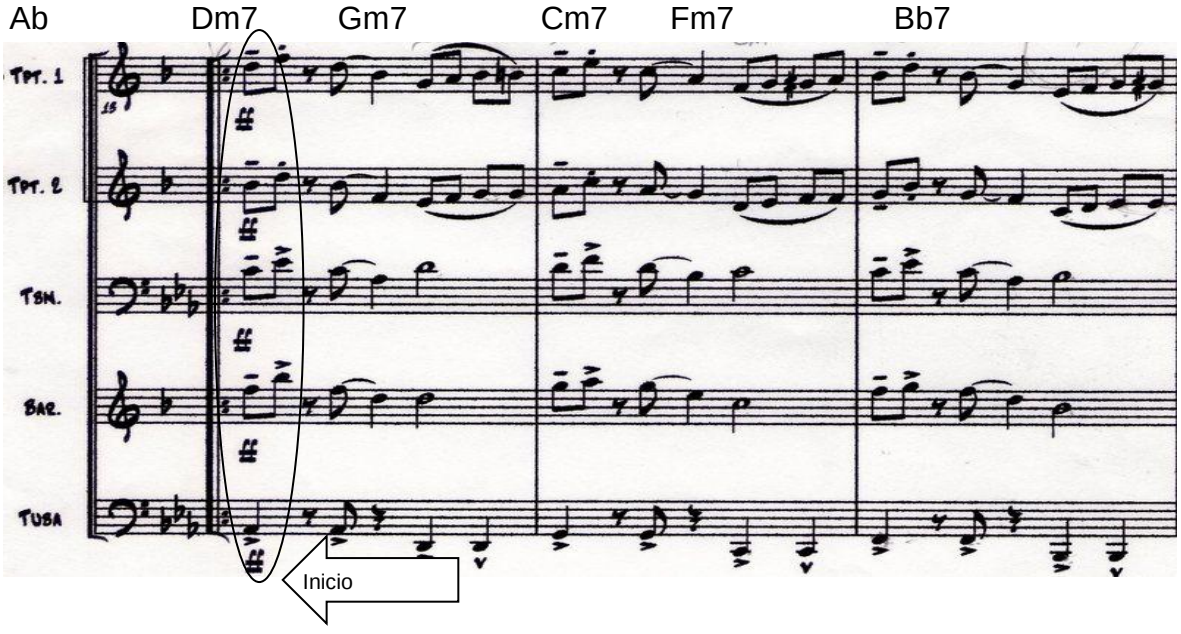


Figura 32. Compas 20, Cadencia modulante a manera de puente. (Take five).

Cadencia modulante a manera de puente

Dm(9-11) G7(5b)13/Db

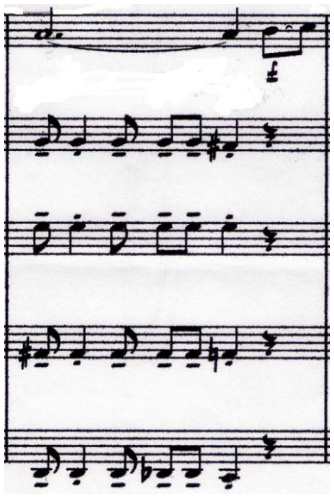


Figura 33. Cadencia modulante a manera de puente. (Take five).

Parte (A2)

En el compás 21 hasta el 28 se hace una reexposición del tema (A1), que lo llamaremos (A2), en este compas se modula a tonalidad de Fm.

Reexposición o tema (A2)

Fm Cm7

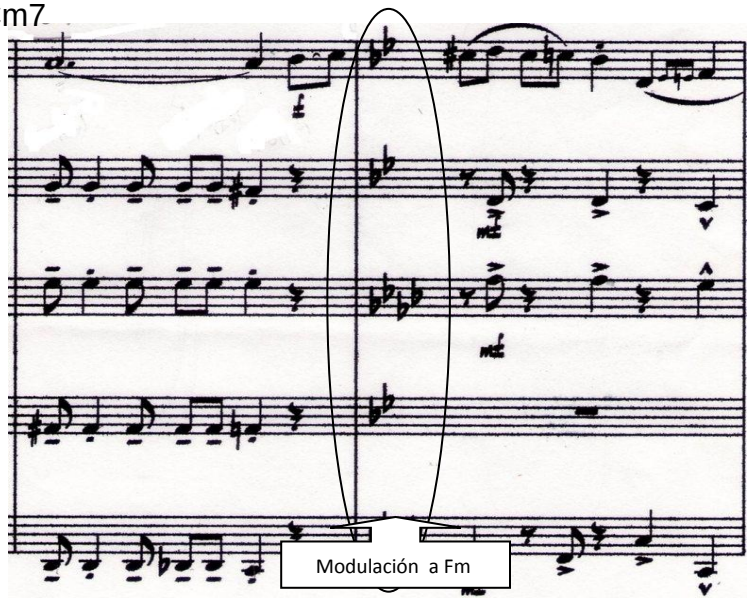


Figura 34. Reexposición o tema (A2) (Take five).

Este compás inicia de manera anacrúsica en su voz principal, en este caso en la trompeta primera. En las voces acompañantes (trompeta y trombón), comienza acéfalo con ritmo asincopado, a su vez la tuba inicia este compas marcando el tiempo fuerte, de una manera tética.

En el compás 28 hay un signo de repetición que nos regresa hasta el compás 14 y aquí comienza a exponerse de nuevo la parte (B). Al pasar al compás 29 encontramos una reexposición de la introducción mediante una cadencia modulante con los grados IV-V-I, para volver a su tono original Cm

Cadencia modulante autentica compuesta

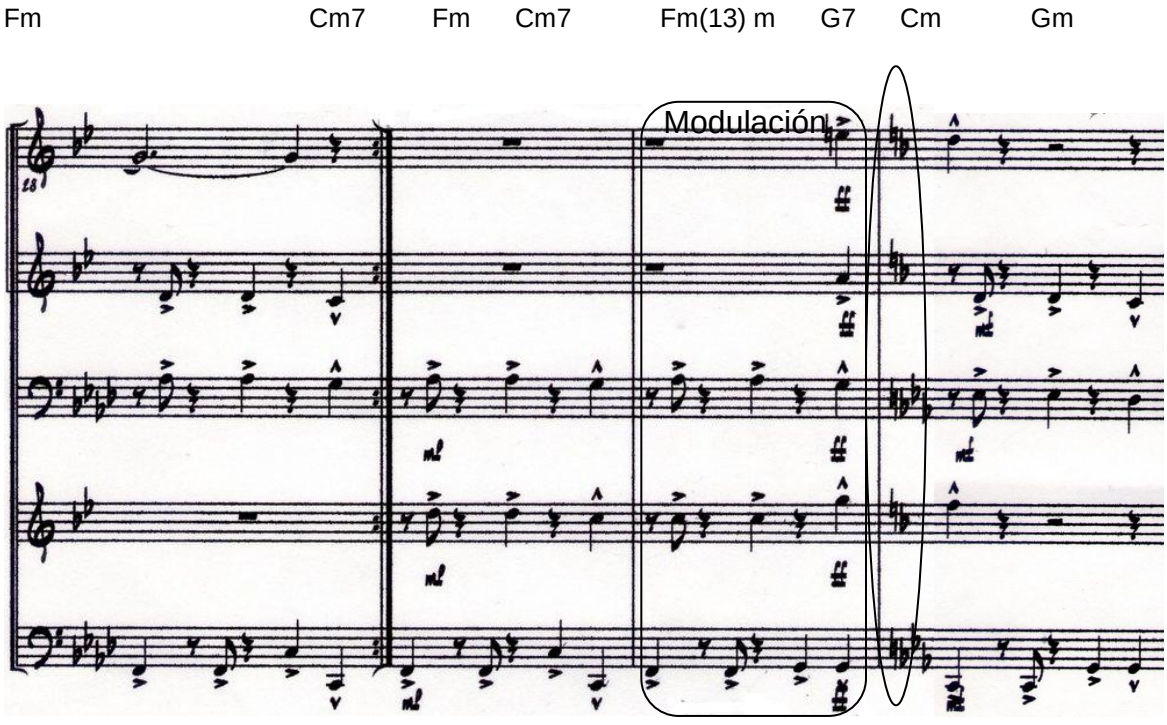


Figura 35. Cadencia modulante autentica compuesta. (Take five).

En el compás 33 hasta el 40 encontramos que se vuelve a re exponer la parte (A1)

Compás 33

Reexposicion

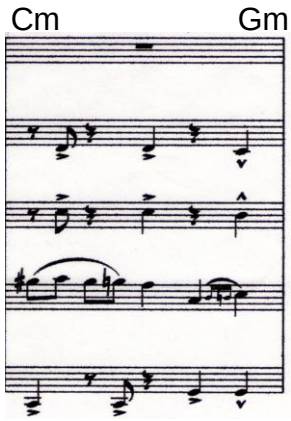


Figura 36. Reexposicion. (Take five).

La coda la encontramos en el compás 41. Es una cosa con elementos de intro con la siguiente sucesión de acordes Cm, Gm7, Cm, G7sus4, Cm, G7(11), Cm.

Coda con elementos de intro

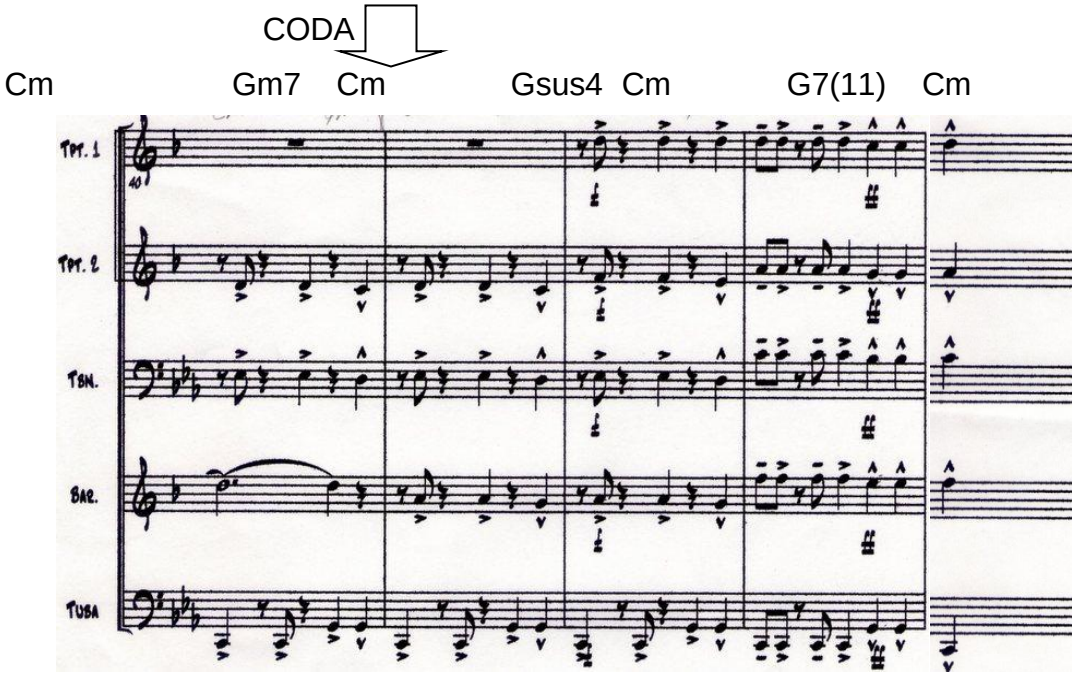


Figura 37. Coda con elementos de intro.

Anotación

"Take Five" es una composición de jazz creada por Paul Desmond e interpretada por el grupo The Dave Brubeck Quartet en su álbum de 1959 *Time Out*. Esta pieza fue grabada en los estudios de Columbia en la Calle 30 de la ciudad de Nueva York el 25 de junio y el 18 de agosto de 1959 y se convirtió en uno de los discos más conocidos del grupo, debido a su distintivo y contagioso saxofón y el empleo de un compás inusual de 5/4 (de allí deriva el nombre de la canción).Si bien "Take Five" no fue la primera composición de jazz en utilizar este compás, sí fue una de las primeras canciones en lograr una amplia aceptación comercial en los Estados Unidos al llegar a la posición número cinco en el listado Adult Contemporary Singles de la revista *Billboard*.

3.4. SOBRE LAS OLAS

Juventino Rosas

Figura 38. Juventino Rosas. Fuente http://culturacolectiva.com/juventino-rosas-sobre-las-olas/

3.4.1 Biografia.

[11]José Juventino Policarpo Rosas Cárdenas nació en Santa Cruz, Guanajuato; fue un compositor y músico mundialmente conocido por su obra de vals “Sobre las olas”. Desde pequeño demostró su amor por la música; aprendió a tocar el violín

[11] Biografías cultura colectiva [citado noviembre 30 de 2014] disponible en http://culturacolectiva.com/juventino-rosas-sobre-las-olas/

gracias a las clases impartidas por su padre. Durante su infancia fue campanero, violinista y cantor en la Iglesia de San Sebastián.

Fue parte de varias agrupaciones como la de los hermanos Aguirre y de los hermanos Elvira, misma que dejó cuando su padre y hermano mayor fallecieron en una riña durante una fiesta en la que tocaban. En 1885 entró al Conservatorio Nacional de Música, donde estudió la ejecución del violín y otros instrumentos, así como solfeo y teoría de la música. Poco después, al fallecer toda su familia, se refugió en el ejército, alistándose en una banda militar en la que se dio cuenta que su único gusto era la composición musical.

El lunes 9 de julio de 1894, a los veintisiete años de edad, falleció según consta en el acta de defunción número 39, en la que se asienta que padecía mielitis espinal.

3.4.2. Análisis de la obra.

Sobre las olas

Autor: Juventino Rosas

Ritmo: vals

Tonalidad: Bb

Introducción y parte (A). (Sobre las olas).

<table>
<tr><td>Introducción</td><td colspan="4">Parte (A)</td></tr>
<tr><td>Tonalidad Bb</td><td colspan="4">Tonalidad Bb</td></tr>
<tr><td>Compás 1-11</td><td colspan="4">Compás 12-27</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">1 periodo compás
12-19</td><td colspan="2">2 periodo compás
13-27</td></tr>
<tr><td></td><td>1 frase compás
12-15</td><td>2 frase compas
16-19</td><td>1 frase compás
20-23</td><td>2 frase compás
24-27</td></tr>
</table>

Tabla 8. Introducción y parte (A). (Sobre las olas).

Vals de forma ternaria (A)-(B)-(C), en compás de 4/4 y 6/8, donde (A) y (B), están en tonalidad de Bb, mientras que (C) está en Bb. La obra presenta una

introducción en compas 4/4 del primer compás al séptimo, con un motivo melódico inicial tético.

Motivo principal

Figura 39. Motivo principal. (Sobre las olas)

Inicio tetico

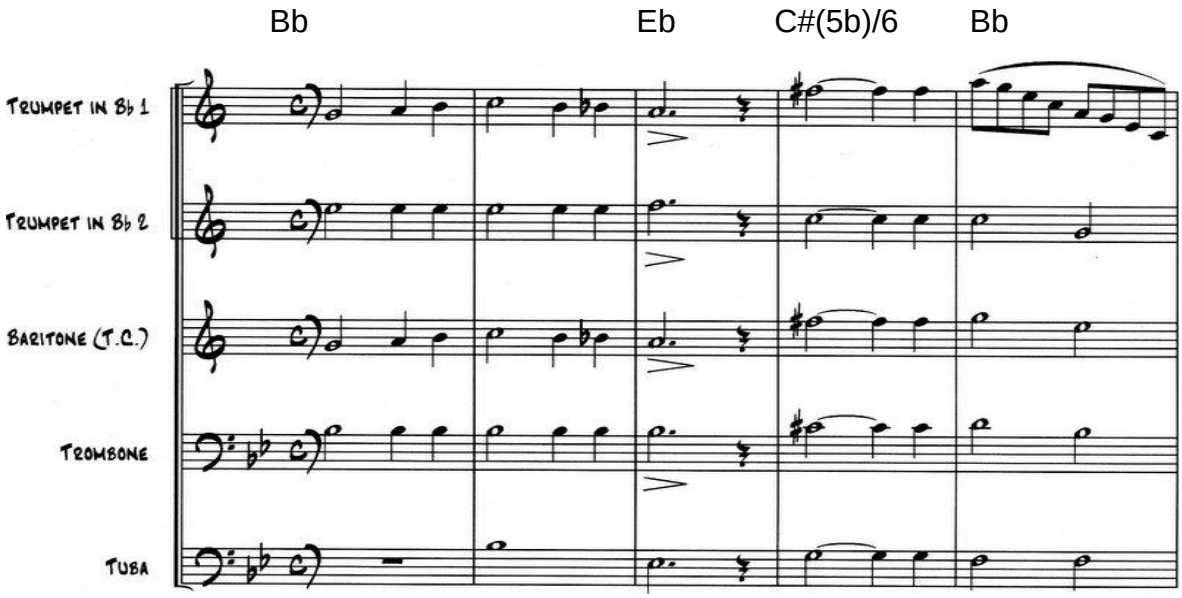


Figura 40. Inicio tético

En el compás 6 y 7 hay una cadencia autentica no conclusiva para realizar el cambio a 6/8. (Sobre las olas)

Cadencia autentica no conclusiva

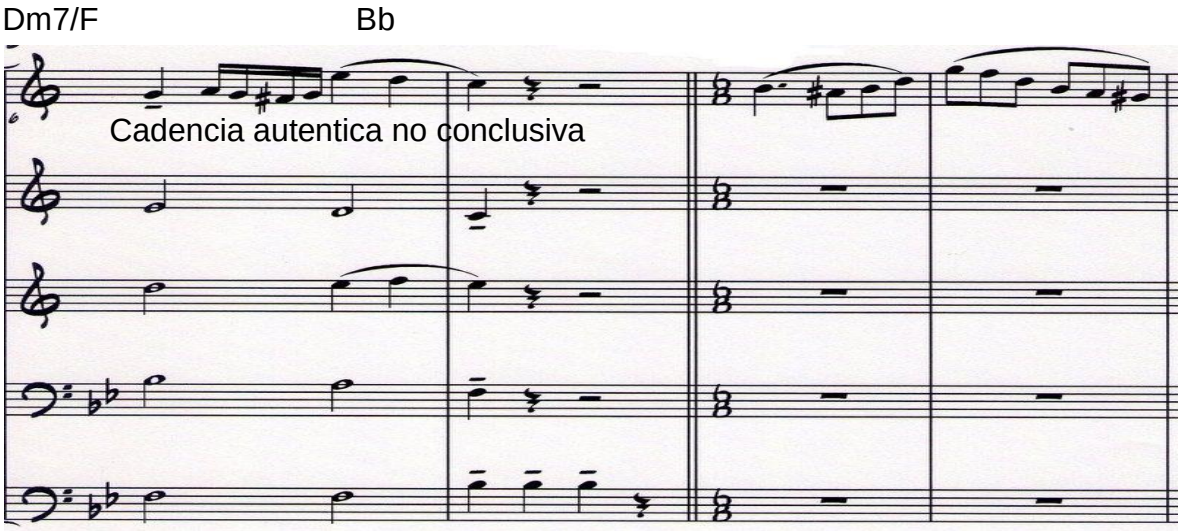


Figura 41. Cadencia autentica no conclusiva. (Sobre las olas)

Parte (A). (Sobre las olas)

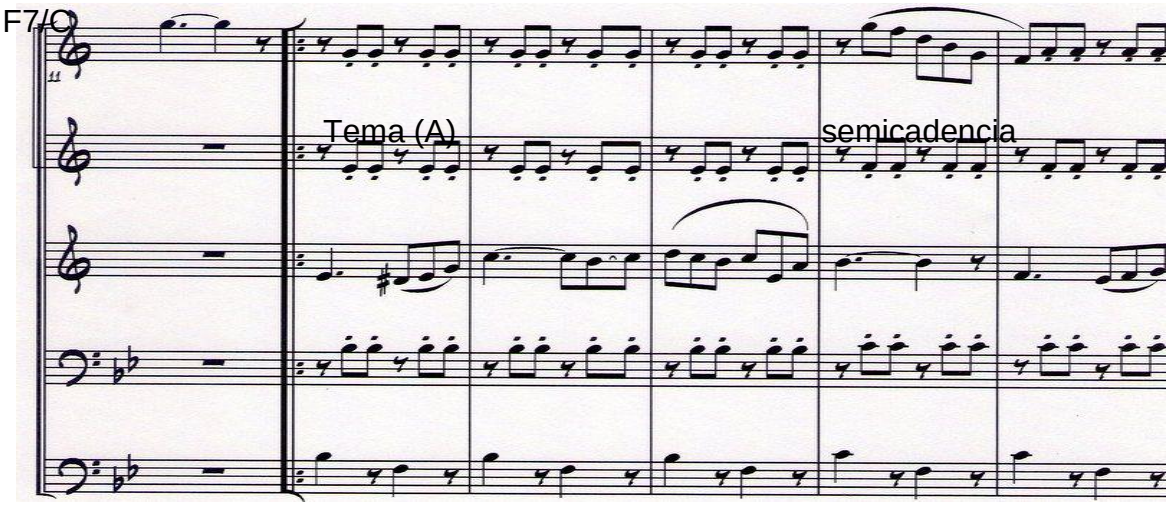


Figura 42. Parte (A). (Sobre las olas)

La parte (A) inicia del compás 12 al 27, con tonalidad en Bb en compás de 6/8, se divide en 2 periodos, el primero del compás 12 al 19, el segundo del 13 al 27. En

el primer periodo encontramos 2 frases, la primera del compás 12 al 15, en cuyo compas 15 hay una semicadencia dominante F7/C.

En la segunda frase que comprende del compás 16 al 19, en el compás 19, tenemos una cadencia autentica, para iniciar el segundo periodo que comprende dos frases. La primera frase del compás 20 al 23, en este último compás encontramos una cadencia autentica conclusiva compuesta de segundo núcleo Cm/Eb. La segunda frase comprende del compás 24 al 27 con la siguiente serie armónica II6-I6/4-V-I.

Cadencias.

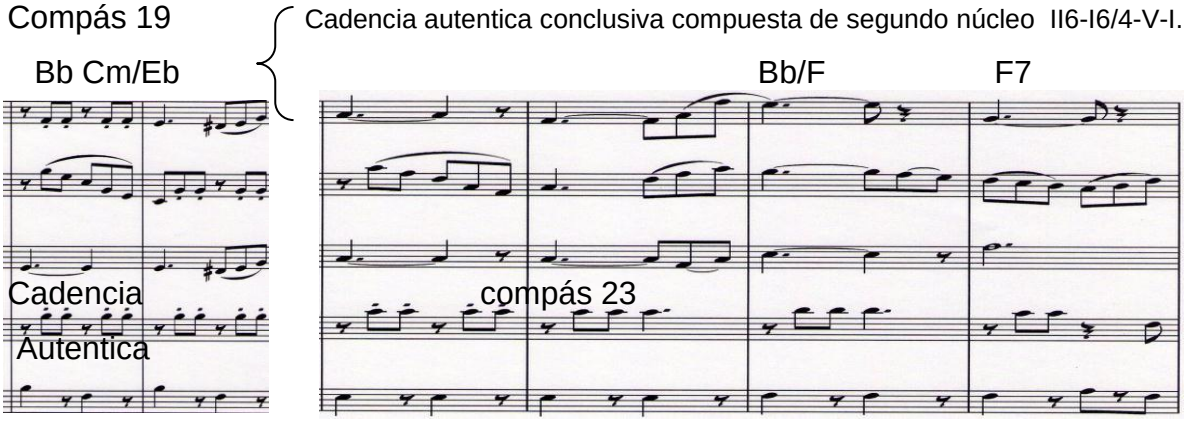


Figura 43. Cadencias. (Sobre las olas)

Tema (B). (Sobre las olas).

Parte (B)			
Tonalidad Bb			
Compás 28-43			
1 periodo compás 28-35		2 periodo compás 36-43	
1 frase	2 frase	1 frase	2 frase
Compás 28-31	Compas 32-35	Compás 36-39	Compas 40-43

Tabla 9. Tema (B). (Sobre las olas).

La parte (B) comprende del compás 28 al 43 en tonalidad de Bb, en compás de 6/8, se divide en dos periodos. El primer periodo del compás 28 al 35, este se divide en dos frases, la primera del compás 28 al 31, encontrando una semicadencia de dominante F/C. En la segunda frase que inicia en el compás 32 al 35, encontramos una cadencia autentica. El segundo periodo va del compás 36 al 43, este periodo lo conforman 2 frases, la primera del compás 36 al 39, aquí encontramos una dominante secundaria al segundo grado. En la segunda frase que comprende del compás 40 al 43, encontramos una cadencia autentica compuesta de 2ª especie (2º núcleo). Con la siguiente serie armónica: II-I-V-I.

Cadencia autentica compuesta

G7/B Cm Cm/Eb Bb F7 Bb

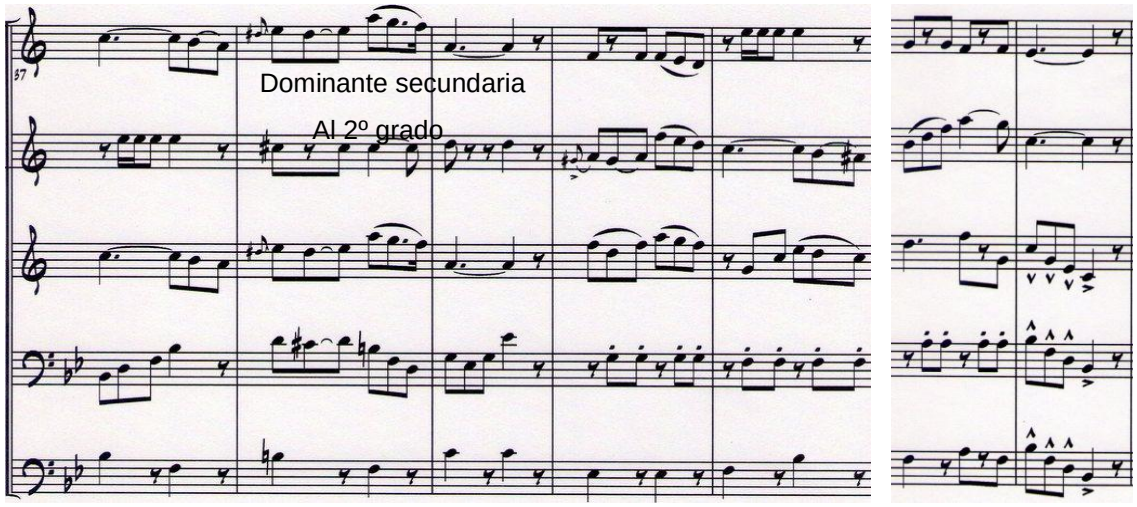


Figura 44. Parte (B). (Sobre las olas)

En el compás 44 al 59, se re expone el tema (A), allí en el compás 46 hay una semicadencia dominante (F7/C). En el compás 50 encontramos una cadencia autentica, al igual que en el compás 56 hay una cadencia autentica compuesta de segunda especie.

Compás 44

Re exposición tema(A) semicadencia dominante

F7/C

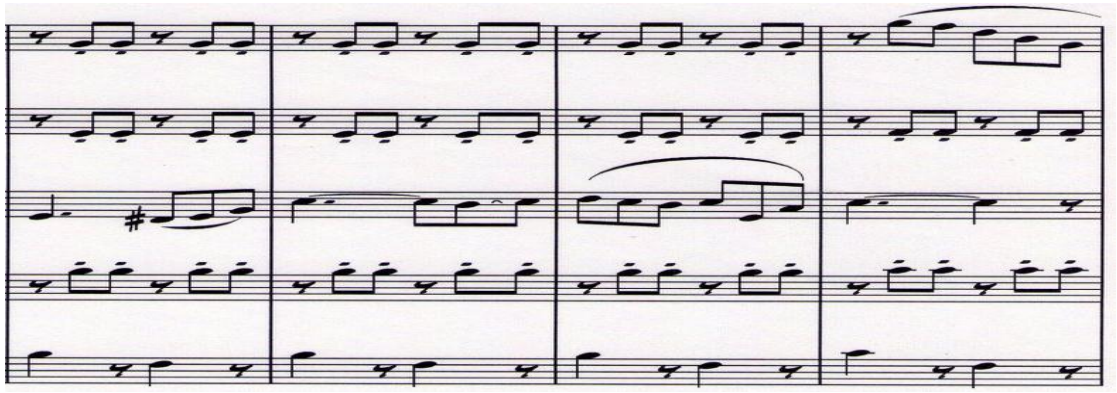


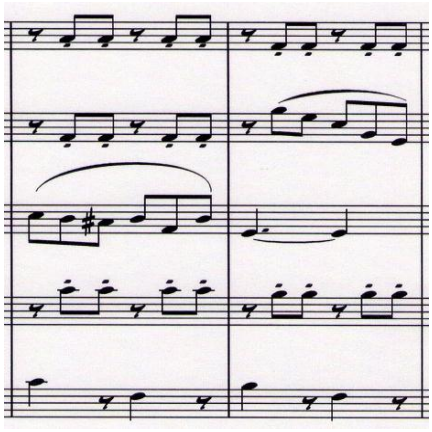
Figura 45. Re exposición tema(A). (Sobre las olas)

Cadencias

Compás 50

Cadencia autentica

Bb



Compás 56

Cadencia autentica compuesta

Cm/Eb Bb/F

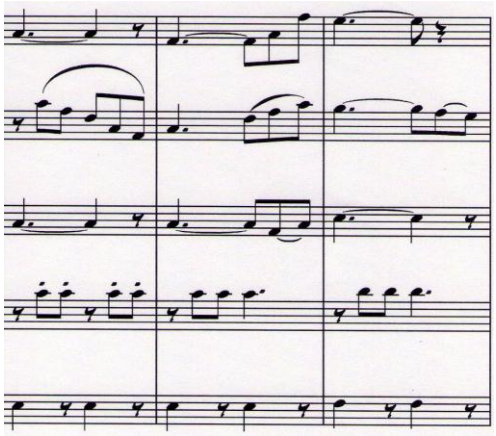


Figura 46. Cadencias.

Tema (C). (Sobre las olas).

Parte (C)			
Tonalidad Eb			
Compas 60-75			
1 periodo 2 periodo Compás 60-67		Compás 68-75	
1 frase Compas 60-63	2 frase Compás 64-67	1 frase 68-71	2 frase 72-75

Tabla 10. Tema (C). (Sobre las olas).

El tema (C) inicia en el compás 60-75 en tonalidad de Eb y en compás de 6/8 donde se divide en 2 periodos, en el primer periodo encontramos dos frases, en la primera frese del compás 60 al 63 encontramos una cadencia autentica. La segunda frase es del compás 64 al 67, finalizando este compas hay una cadencia autentica.

En el segundo periodo encontramos una cadencia autentica en el compás 70, una dominante secundaria al 2º grado en el compás 72 y una cadencia compuesta de primera especie ll-V-l.

Tema (C). (Sobre las olas)

Eb Bb7/F Eb C7

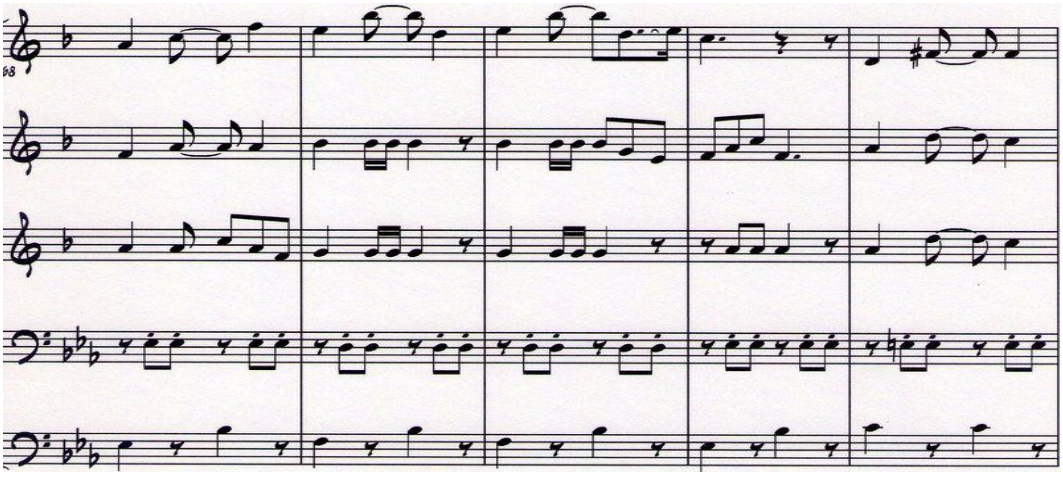


Figura 47. Tema (C). (Sobre las olas)

Fm Bb7(13) Eb

Cadencia compuesta de primera especie II-V-I

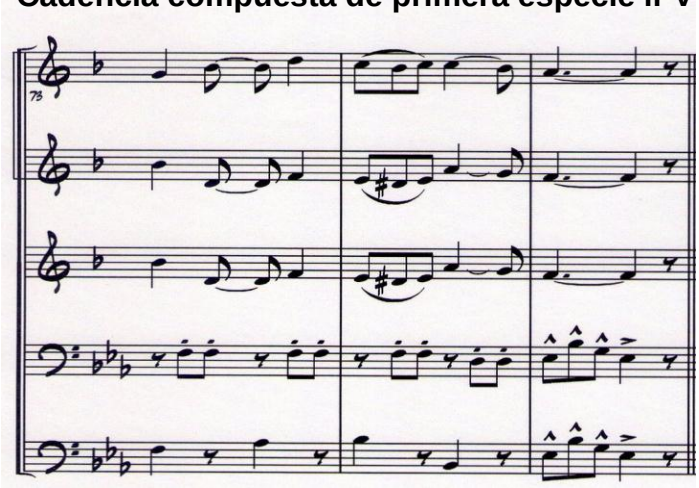


Figura 48. Cadencia compuesta de primera especie. (Sobre las olas)

Coda. (Sobre las olas).

Coda compás 78-95	
Tonalidad Eb y cambia a Bb en el compás 84	
Compas de 6/8	
1 periodo compas 78-83	2 periodo compás 84- 95
1 frase compas 78-83	2 frase compas 84-95

Tabla 11. Coda. (Sobre las olas).

Coda del compás 78 al 95 en tonalidad de Eb con elementos de tema (A) en el compás 84 al 89. En el compás 88 al 95 hay una cadencia autentica compuesta de segunda especie segundo núcleo IV-I-V-I

Coda con elementos de (A)

Eb Bb/7 Fm7(9) Fm7(b9) Fm7(9)

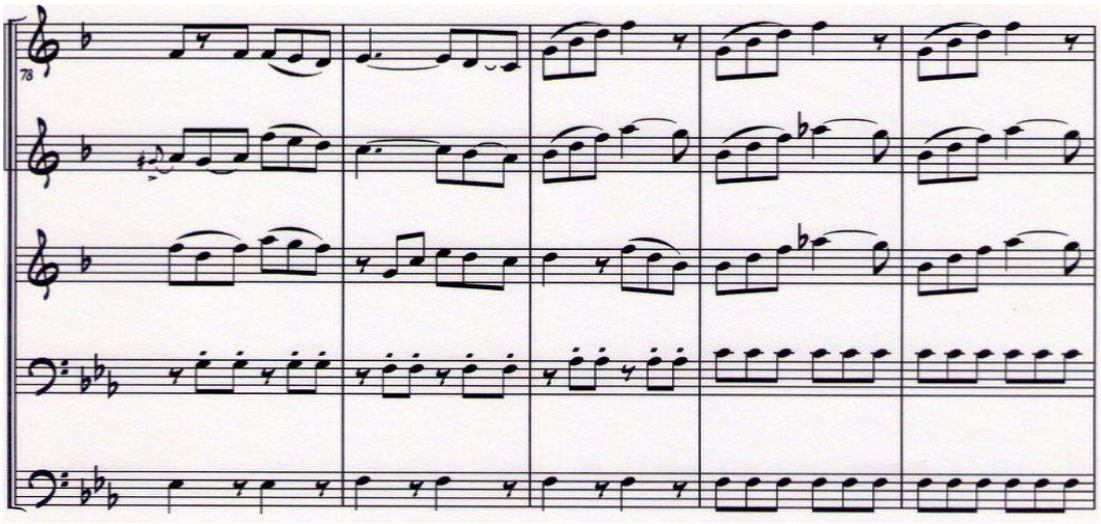
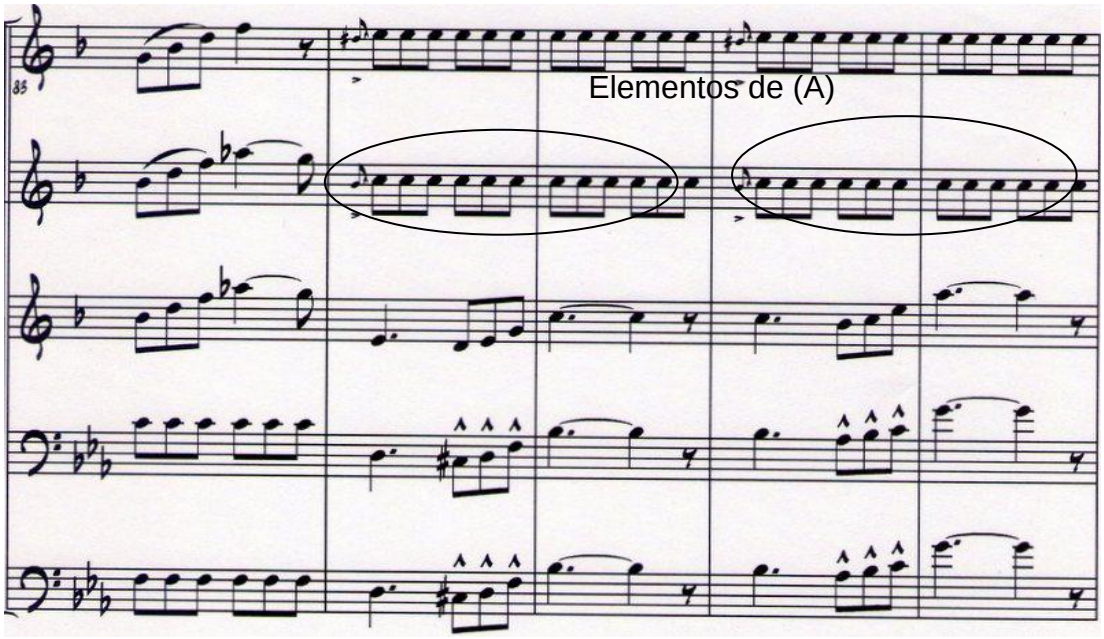


Figura 49. Coda con elementos de (A). (Sobre las olas)

Fm7(b9) Bb/D Bb Gm



Continuación de la figura 49. (Sobre las olas)

Cadencia autentica compuesta de segunda especie segundo núcleo

Eb Bb/F Fm Bb Gm Bb Gb Bb

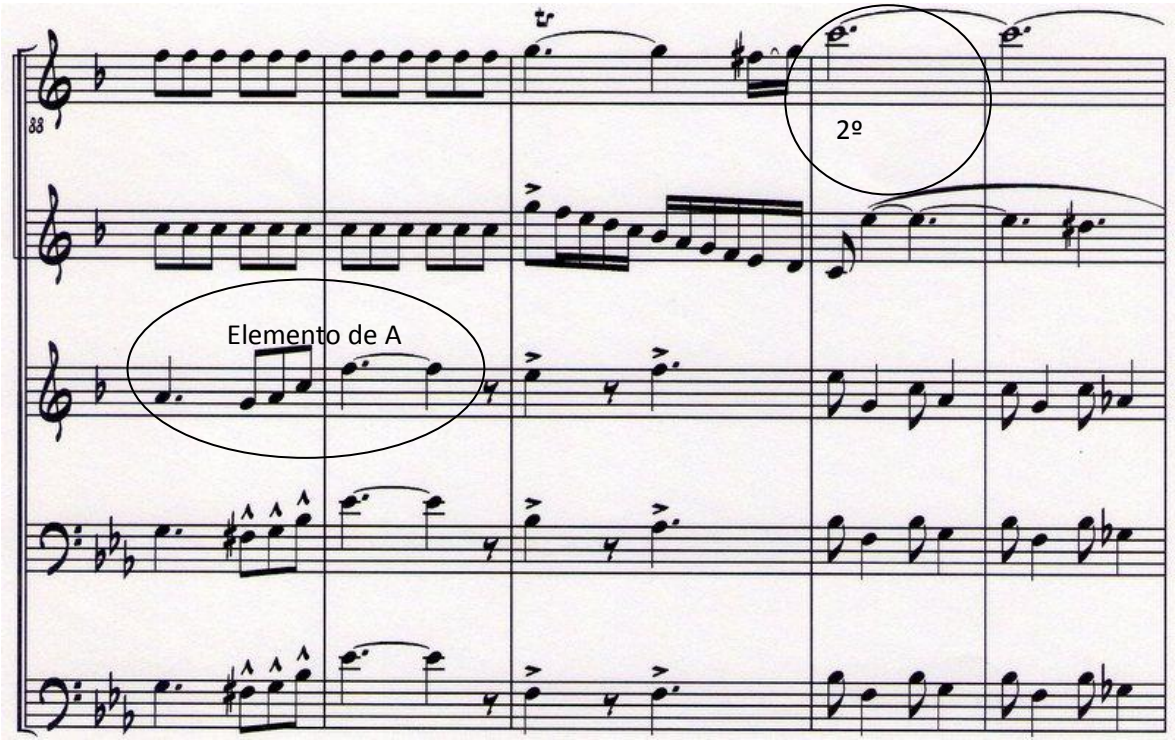


Figura 50. Cadencia autentica compuesta de segunda especie, segundo núcleo. (Sobre las olas).

3.5 LA PIRAGUA – LA BANDA BORRACHA

JOSE BARROS – LA PIRAGUA.

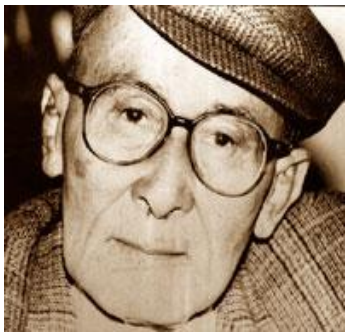


Figura 51. Jose Barros. Fuente: http://www.generationbass.com/2009/02/27/traditional-cumbia-jose-barros/

3.5.1. Biografia.

[12]José Benito Barros Palomino nació en El Banco, Magdalena el 21 de marzo de 1915. Su padre João María Barro Traveceido, portugués, y su madre Eustasia Palomino murieron durante su niñez.

Fue el menor de cinco hermanos, creció cantando en la plaza del pueblo donde recaudaba algunos fondos y antes de cumplir los 17 José ya sabía tocar algunos instrumentos musicales como la guitarra.

Por esa misma época, el joven Barros inquieto quería conocer otras ciudades y poder enseñar su talento en otras plazas, sin embargo, por cuestiones de milicia obligatoria tuvo que postergar este sueño.

Luego de cumplir con su deber patrio arribó a Barrancabermeja en donde conoció músicos en circunstancias parecidas, allí formó parte de grupos y comenzó a tocar en bares de la región, después de un año decidió probar suerte en Medellín en donde ganó un concurso de canción inédita con una composición llamada “El Minero”.

Su siguiente destino fue la capital en 1950, allí coincidió y compartió residencia con otro músico costeño, Jesús Lara Pérez “Tumbelé”. Es en Bogotá donde José se dio cuenta que la música caribeña tenía bastante acogida por los citadinos, quienes demandaban más composiciones de ese tipo, así que Barros compuso su célebre “El Gallo Tuerto”. Problemas de salud lo llevaron a la quietud física, pero su brillo innato de creatividad siguió y lo caracterizó siempre. El 12 de mayo de 2007 muere José Barros en Santa Marta.

[12]Biografías Colombia.com [citado 10 de diciembre de 2014] disponible en http://www.colombia.com/biografias/autonoticias/musica/2007/05/22/DetalleNoticia751.asp

3.5.1.1. Rafael Sánchez Molina – La banda borracha.

Figura 52. Rafael Sánchez molina. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=lTxvQeaFPE4

Biografía.

[13]Uno de los personajes insignes de El Cañaguate, es Rafael Enrique Molina Sánchez, conocido popularmente como "Wicho Sánchez", diminutivo de Wilson, nombre con el que su madre quiso bautizarlo, pero por razones que el desconoce el cura se negó hacerlo, pero que ella, igual que su contradictor se negó a aceptar y por tanto siempre lo llamó Wilson. "Wicho" nació en la calle la Guajira cuando pertenecía al barrio El Cañaguate, el 7 de agosto de 1935 en el hogar formado por don José María Molina y doña María Sánchez. Su padre se desempeñó como administrador de finca, oficio que alternó con el de botánico, profesión por la que tuvo gran reconocimiento por toda la comunidad valduparense y cañaguatera, cuando de curar mordedura de culebra se trataba, de rezar a la distancia el gusano en el ganado, el parásito en los niños, el reumatismo en los adultos, inflamaciones en cualquier parte del cuerpo y toda clase de dolores a través de plantas medicinales como: manzanilla, curará, contragavilana, contracapitana, pate vaca y tripa de pollo. Mientras su padre servía como médico tradicional, doña María se desempeñaba como ama de casa y ayudaba sostener el hogar con la

[13] Biografías cita con la música [citado 15 de diciembre de 2014] disponible en http://citaconlamusica.blog.com.es/2010/05/13/rafael-molina-ldquo-wicho-rdquo-sanchez-8582964/

elaboración y venta de toda clase de comidas: queso, manteca de cerdo, chicharrones, pasteles y ayacas, que Wicho salía a la calle a vender.

"La Banda Borracha", canción que nació a consecuencia de un desplante de una muchacha en el año de 1965 una noche de precarnaval en un baile de capuchones cerca a la calle El Cesar, donde esa misma noche tocaba en otro baile la orquesta de los "Hermanos Piña" de San Marcos, a donde se fue desplantado buscando terminar la parranda o encontrar a la fugitiva, pero al llegar al lugar, encontró que los integrantes de la orquesta no lograban ponerse de acuerdo para salir a dar una serenata porque se encontraban borrachos.

3.5.2. Análisis de la obra

La piragua- la banda borracha (medley)

Autores: José Barros-Rafael Sánchez

Ritmo: cumbia - porro

Tonalidad: Cm - F

Introducción y parte (A) (La piragua – la banda borracha).

Introducción	Parte A			
Tonalidad: Cm	Tonalidad Cm		Compás 15-30	
Compas 1-13	1 periodo compás 14-22		2 periodo compás 23-30	
	1 frase 14-18	2 frase 19-22	1 frase 23-26	2 frase 27-30

Tabla 12. Introducción y parte (A) (La piragua – la banda borracha).

La introducción y parte (A) de este tema consta de dos partes (A) y (B), en compás de 2/2 o compás partido. Este compás de 2/2, donde la unidad de tiempo es la blanca. En realidad, el tema está en 4/4, pero la base lo interpreta como si estuviera en 2/2.

Estas partes están en tonalidad de Cm. La introducción tiene un comienzo forte, de manera tética en todas sus voces.

Introducción Fm7(9) G7

Semicadencia plagal

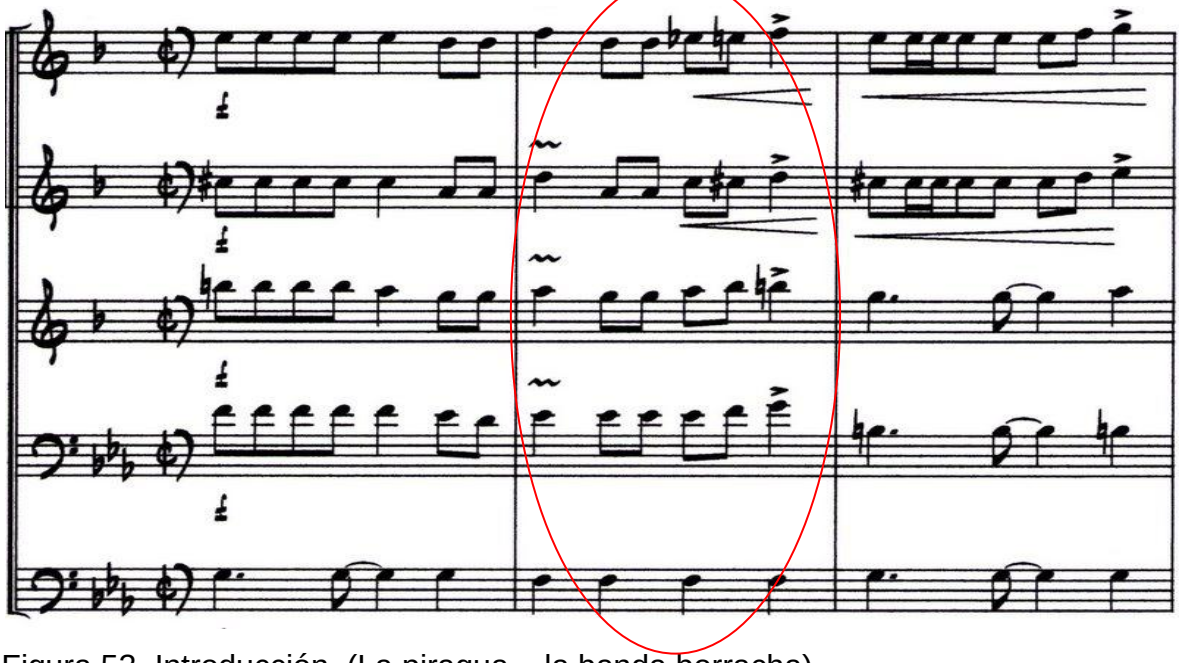


Figura 53. Introducción. (La piragua – la banda borracha).

Cadencias

F7(9) Cm Bb Cm Cm Bb(9)

Cadencia autentica

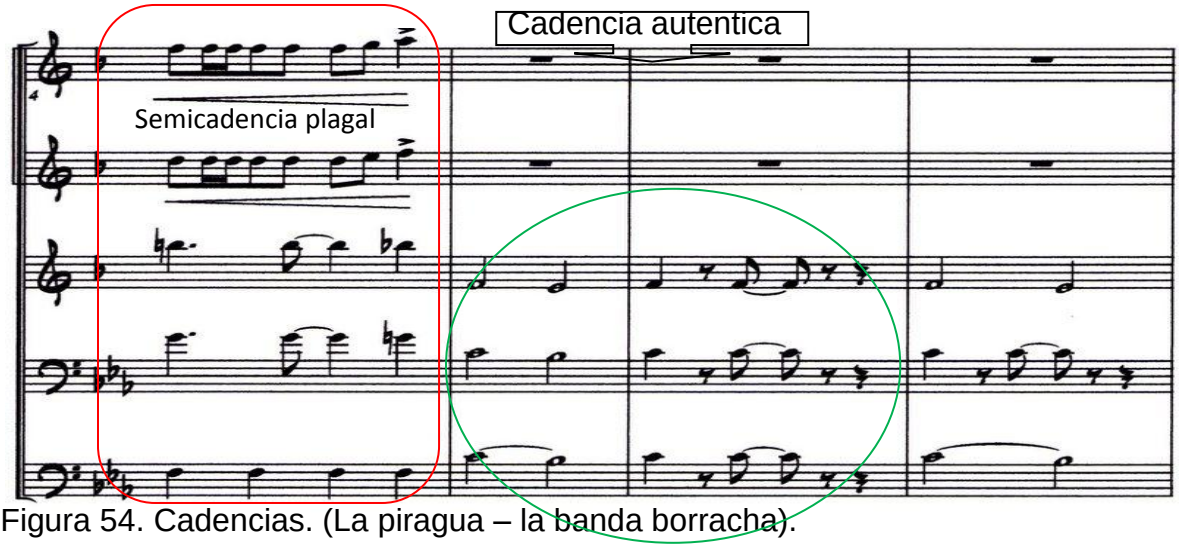


Figura 54. Cadencias. (La piragua – la banda borracha).

Parte (A)

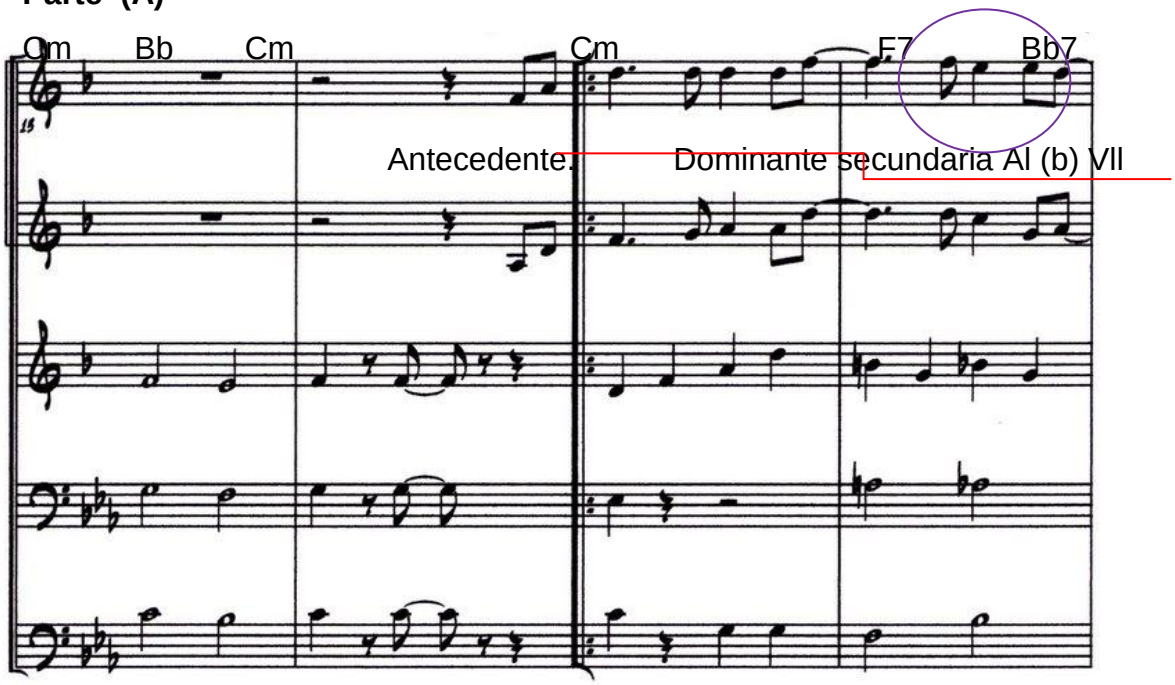


Figura 55. Parte (A). (La piragua – la banda borracha).

Cadencia autentica

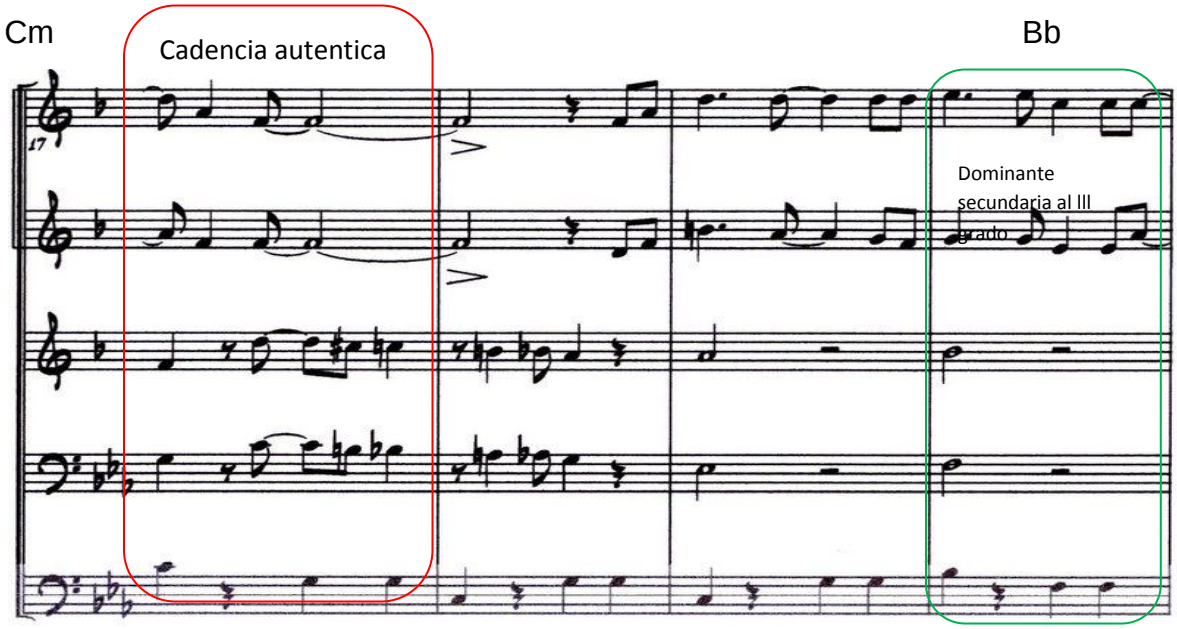


Figura 56. Cadencia autentica. (La piragua – la banda borracha).

Consecuente

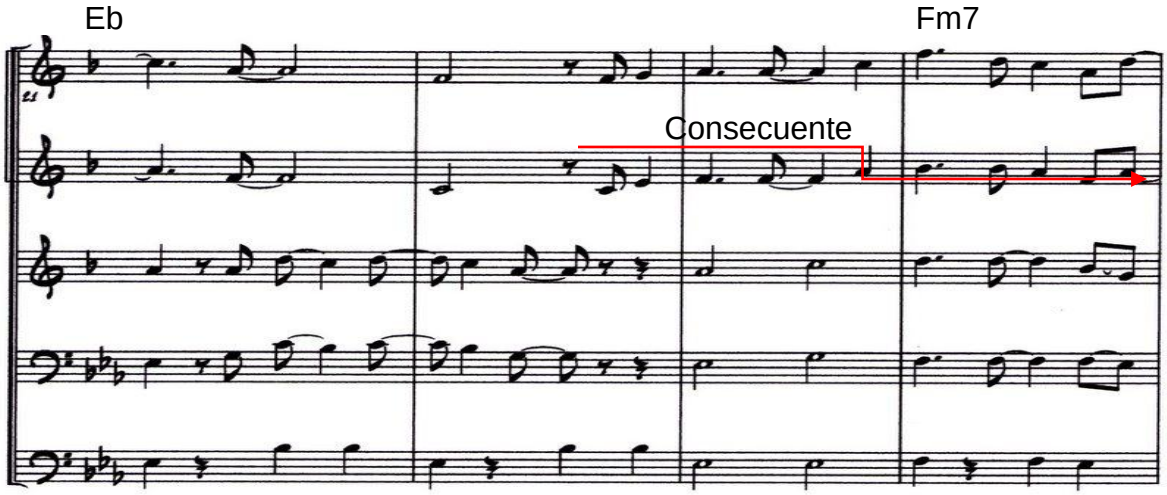


Figura 57. Consecuente. (La piragua – la banda borracha).

Parte (B). (La piragua – la banda borracha).

Parte (B)			
Tonalidad C Compás 32-63			
1 periodo compás 32-39		2 periodo Compás 46-57	
1 frase compás 32-39	2 frase compás 40-45	1 frase compás 46-53	2 frase compás 54-57

Tabla 13. Parte (B). (La piragua – la banda borracha).

Parte (B) y antecedente (B).

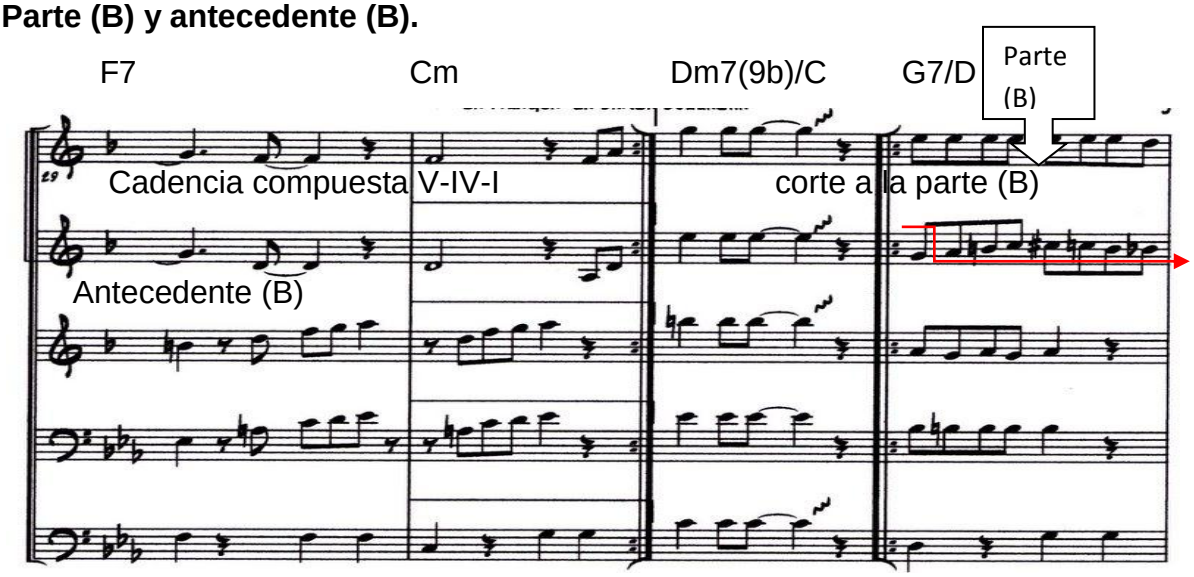


Figura 58. Parte (B) y antecedente (B). (La piragua – la banda borracha).

Consecuente

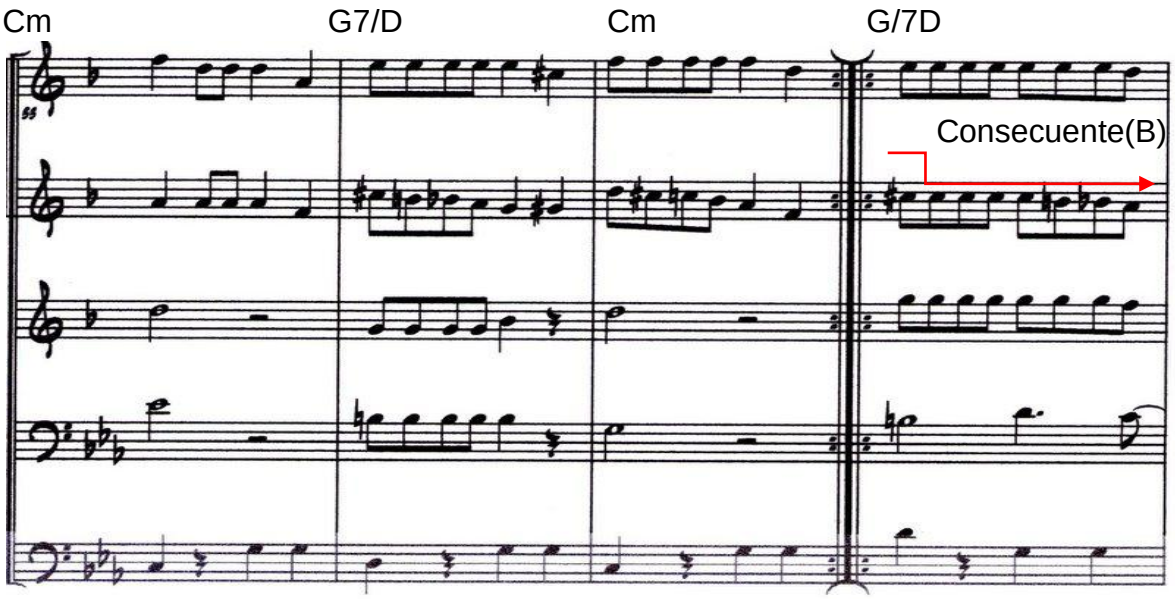


Figura 59. Consecuente. (La piragua – la banda borracha).

Reexposición del consecuente de la introducción

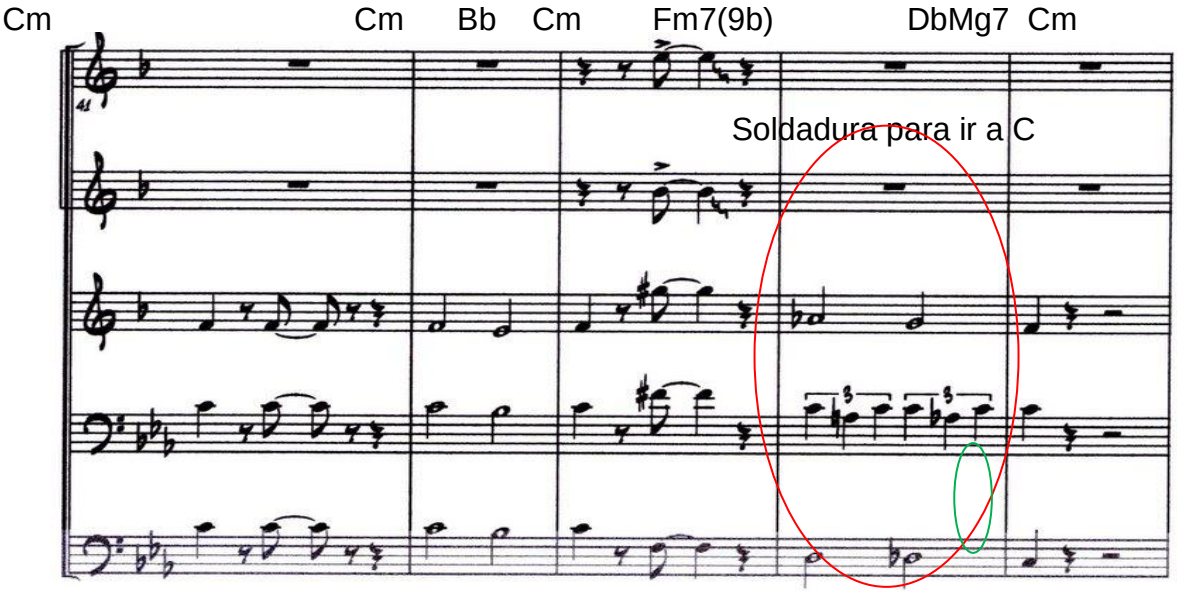


Figura 60. Reexposición del consecuente de la introducción (La piragua – la banda borracha).

Antecedente. (La piragua – la banda borracha).

G7 Cm G7 Cm

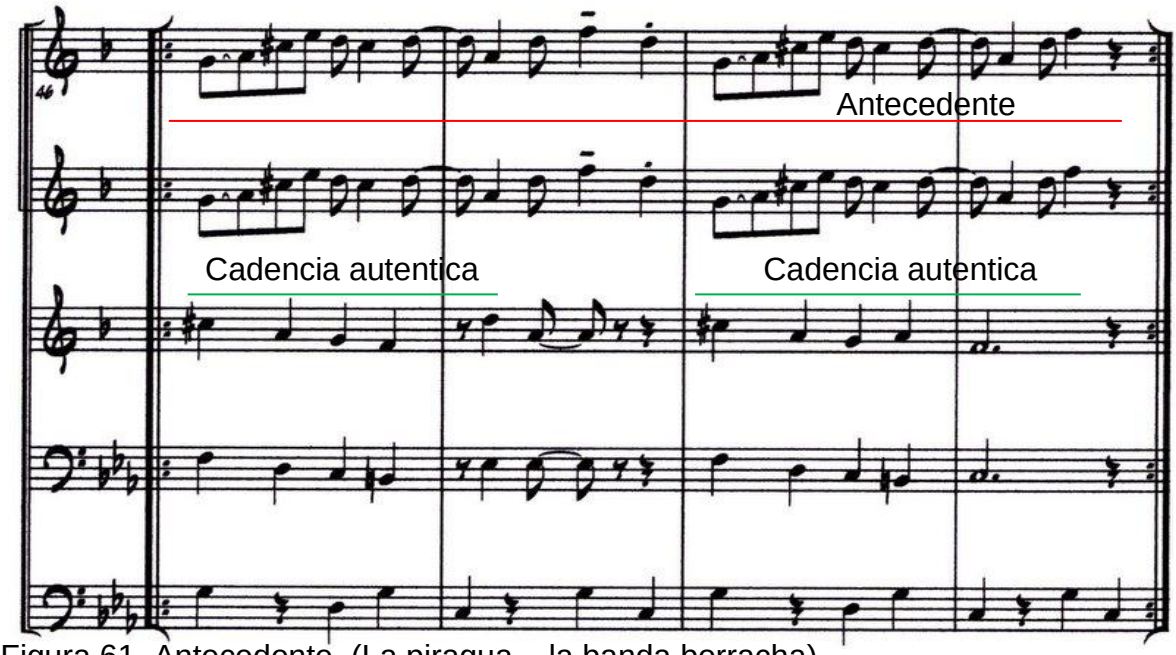


Figura 61. Antecedente. (La piragua – la banda borracha).

Consecuente de intro tomado como coda.

Cm6 Bb7 Cm Cm6 Bb7 Fm7(9) Cm9(11)

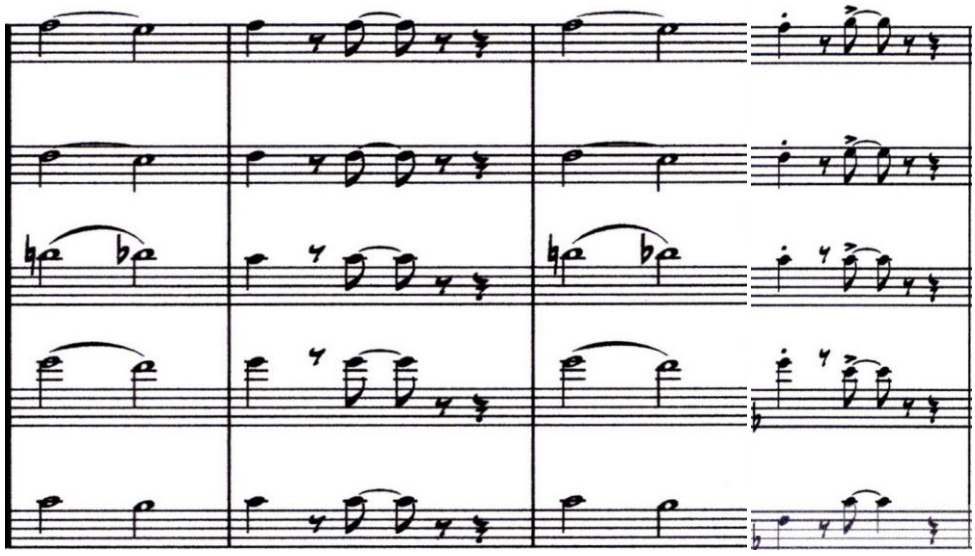


Figura 62. Consecuente de intro tomado como coda. (La piragua – la banda borracha).

Modulación por la dominante al nuevo tono.

C7(9) E7/B C7/Bb FMg7(9) F Modulación

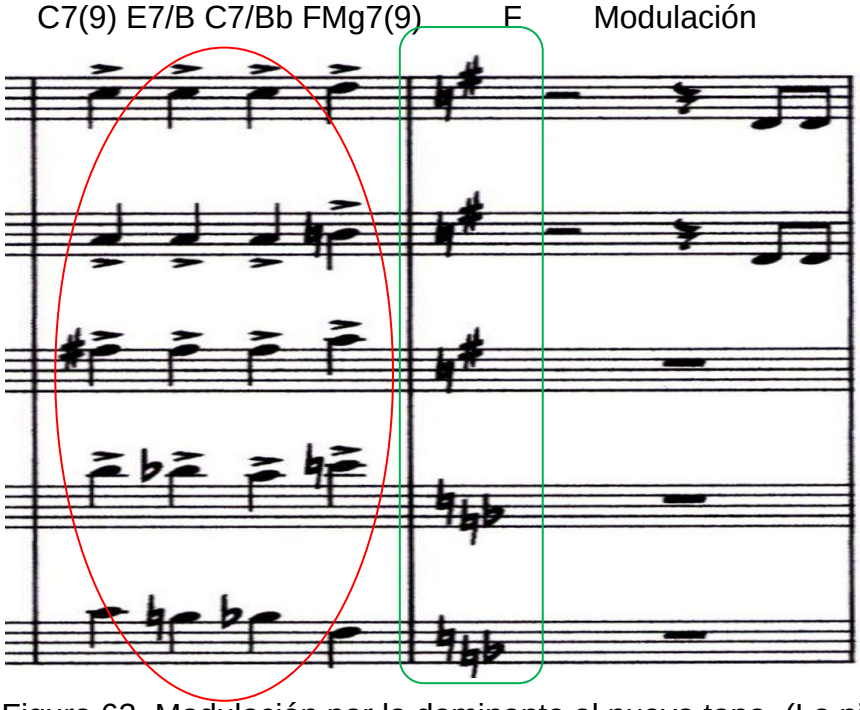


Figura 63. Modulación por la dominante al nuevo tono. (La piragua – la banda borracha).

Parte (A) y (B). Cambio de tema. (La piragua – la banda borracha).

Parte (A)	Parte (B)
Tonalidad F	Tonalidad F
1 frase compás 63-68 2 frase compás 74-78 3 frase compás 85-94 4 frase compás 104-112	1 frase compás 69-73 2 frase compás 79-84

Tabla 14. Parte (A) y (B). Cambio de tema. (La piragua – la banda borracha).

En esta parte, el tema cambia a la segunda melodía del medley, también hay una modulación a (F). La parte (A) de este tema se repite en los compases 63-69, 74-78, 85-94 y 104-112.

La parte (B) se encuentra en tonalidad de F. se repite en los compases 69-73 y 79-84.

Parte (A).

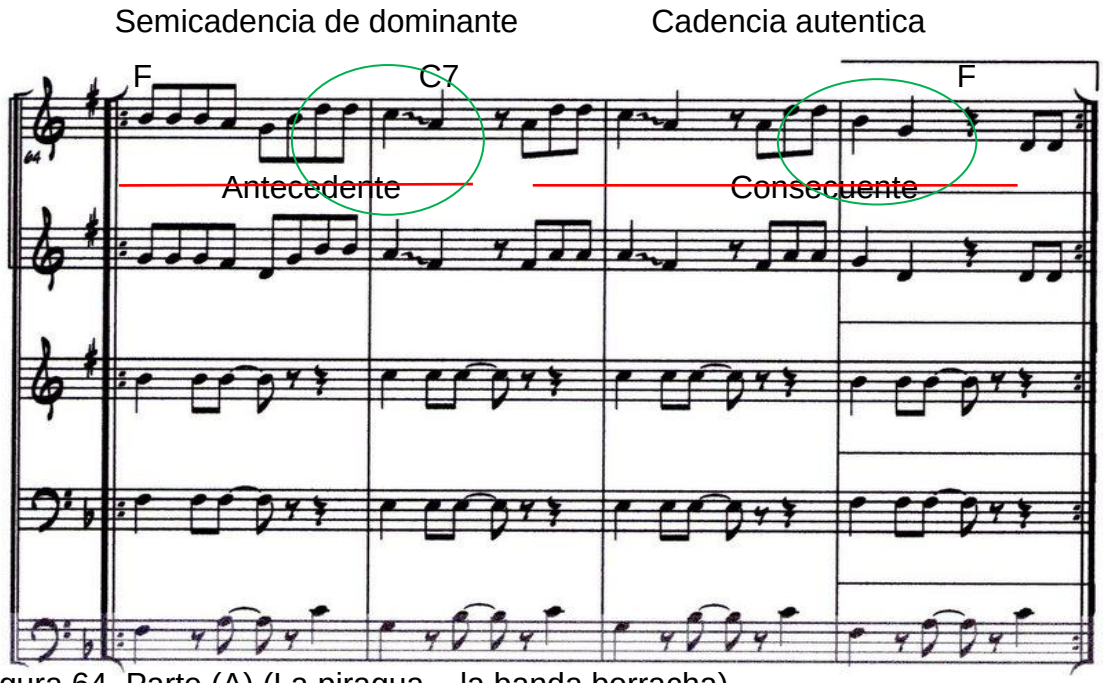


Figura 64. Parte (A) (La piragua – la banda borracha).

Tema (B)

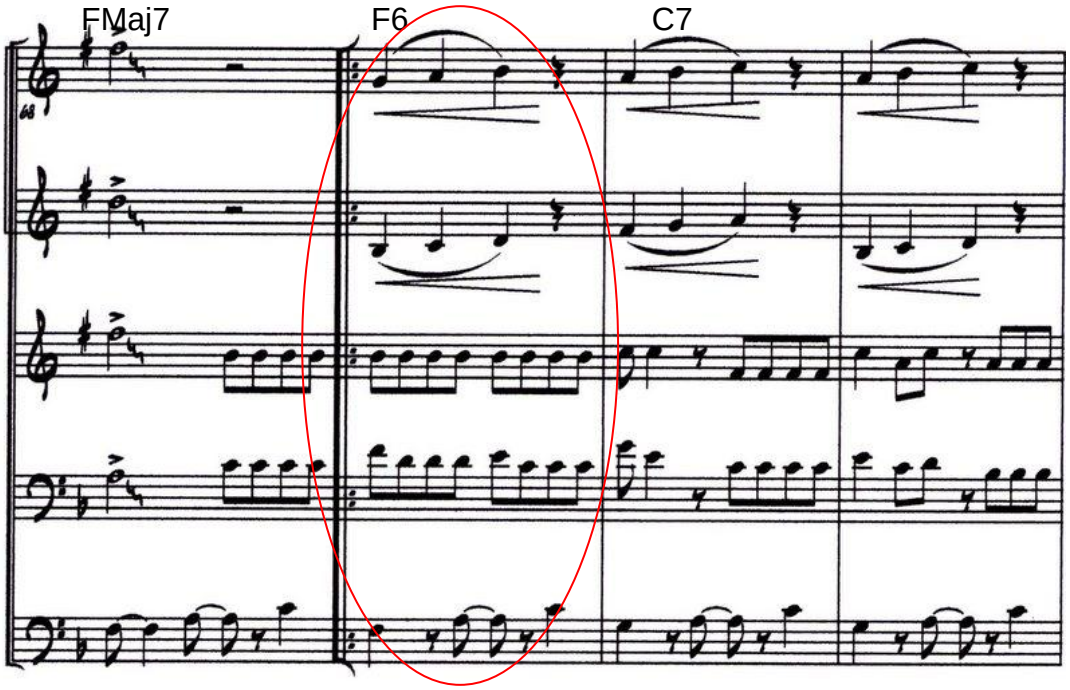


Figura 65. Parte (B). (La piragua – la banda borracha).

Parte(A)

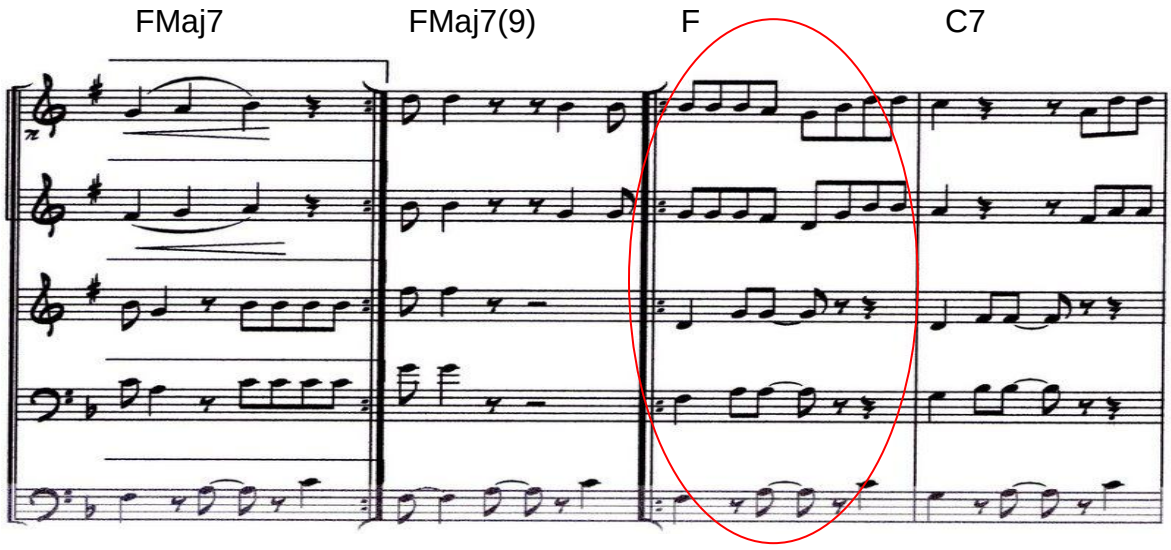


Figura 66. Parte (A). (La piragua – la banda borracha).

Variación de la modulación al inicio del tema (A).

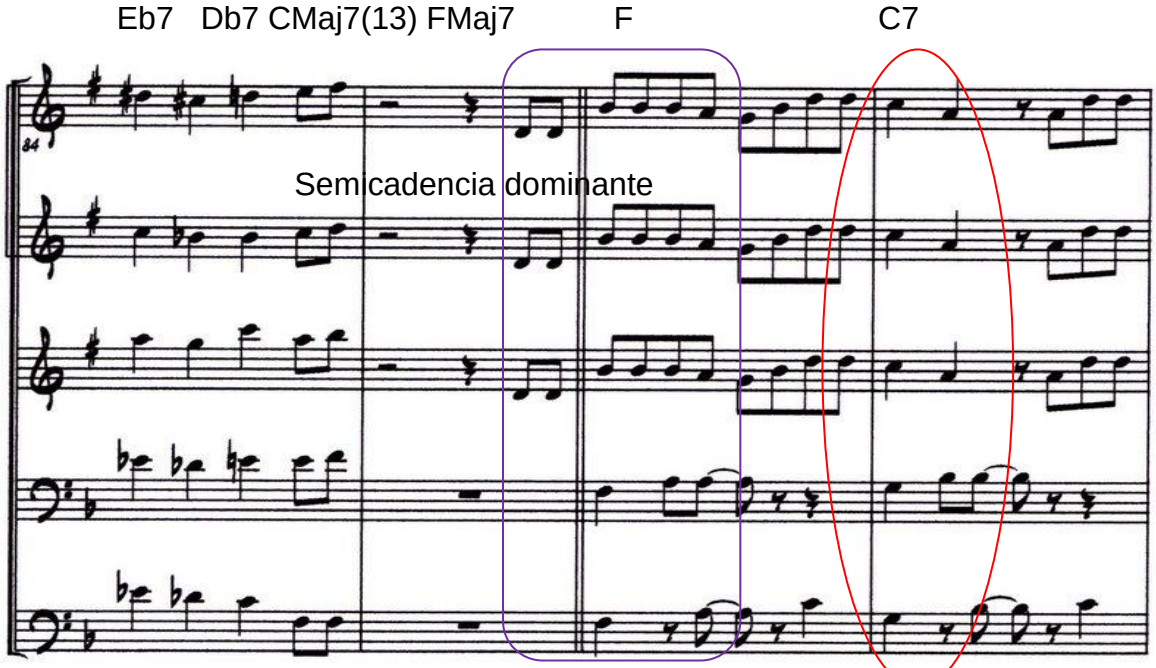


Figura 67. Variación de la modulación al inicio del tema (A). (La piragua – la banda borracha).

Tabla 15. Parte C y coda. (La piragua – la banda borracha).

Parte C	Coda
Tonalidad F	Tonalidad F
Compás 95-103	Compás 113-114

La parte C inicia en el compás 95 hasta el 103, esta parte se caracteriza por tener un solo de bombardino en el compás 99.

La coda termina en una cadencia autentica conclusiva con la siguiente sucesión de acordes: CMaj7(sus4)-D7-EbMaj7-EMaj7(sus4)-FMaj7.

Parte (C) y coda. (La piragua – la banda borracha).

Compás 95, cambia a la parte C Coda, compás 113-114

FMaj7 F. Parte C. CMaj7(sus4) D7EbMaj7 EMaj7(sus4) FMaj7

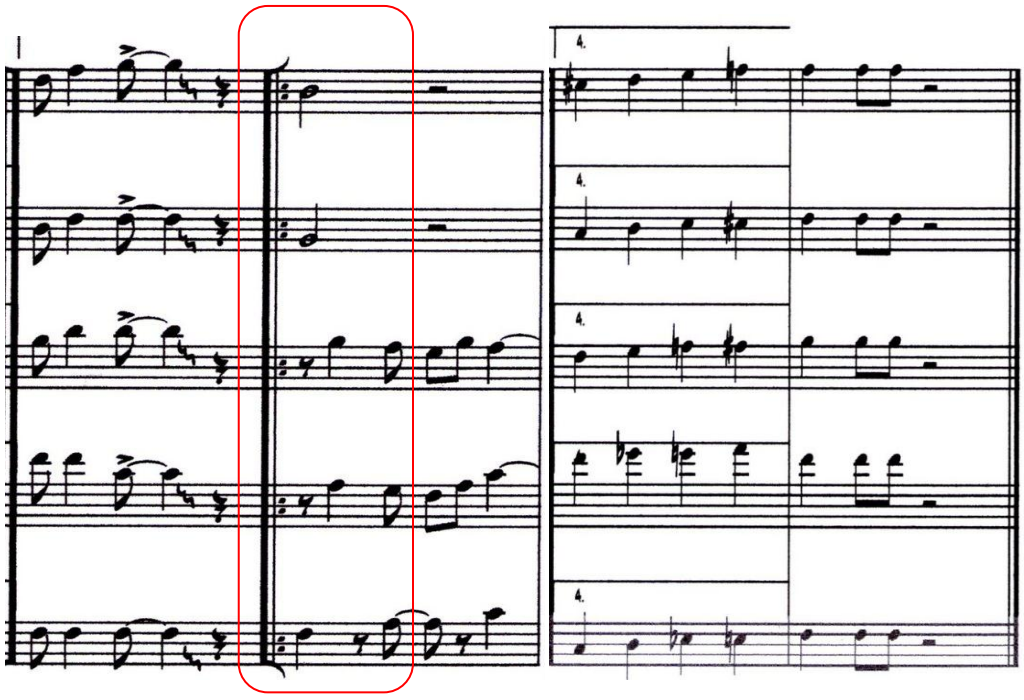


Figura 68. Parte (C) y coda. (La piragua – la banda borracha).

3.6 LA LEYENDA DEL BESO.

Reveriano Soutullo Otero.

Figura 69. Reveriano Soutullo. Fuente: http://www.zarzuela.net/com/soutullo.htm

3.6.1. Biografia.

[14](Puenteareas, Pontevedra, 11 de julio de 1880 - Vigo, 29 de octubre de 1932) fue un compositor español de zarzuelas y pasodobles.

Nacido en Redondela, durante una visita de su madre a casa de un familiar, en 1880, aunque algunos libros dicen que fue en 1884 en Ponteareas.

Su padre dirigía la banda de Redondela, por lo que Reveriano tuvo la música cerca desde pequeño. A los 19 años, fue a estudiar al conservatorio de Madrid y mientras, se ganó la vida tocando el cornetín. Sufrió una infección en eloído que lo dejó medio sordo. En Madrid hizo la prueba de acceso y entró directamente en el primer curso de armonía. Estudió tres años de armonía y composición, asignatura en la que le dieron el premio extraordinario. En el conservatorio de Madrid le dieron clase profesores famosos como Arín y Fontanilla.

[14]Biografías Wikipedia [citado 20 de diciembre de 2014] disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Reveriano_Soutullo

Entre 1906 y 1907 volvió a Vigo, donde le dieron una beca para estudiar música en el extranjero. Gracias a ello entró en contacto con músicos italianos o alemanes; pero los músicos que más le marcaron los encontró en París: Debussy y Ravel.

Volvió a Madrid donde empezó a componer zarzuela. Compuso varias zarzuelas famosas, entre ellas, *Amores de aldea*.

Murió en 1932 a causa de una complicación en el postoperatorio de una operación de oído. Fueron famosas obras suyas como *Puenteareas*, *Suite Vigo*, y una fracción de *La leyenda del beso* fue utilizada por Mocedades en la canción *Amor de hombre*.

3.6.1.1 Juan Vert

Figura 70. Juan Vert. Fuente: http://valenciacanta.blogspot.com/2010/03/juan-vert-una-sola-firma-soutullo-y.html

- ✓ **Biografia.**

(N. Carcagente, Valencia; 1890 - F. Madrid; 1931)

Hijo de Juan Bautista Vert y de Milagros Carbonell Esteve, fue introducido en la música por su padre, cuando todavía era un niño. A los pocos meses de vida, su familia se trasladó de Carcaixent a Onteniente, ciudad donde creció, vivió y tenía como propia, comenzando sus estudios musicales con Enrique Casanova, director de la banda local y organista de la iglesia Arciprestal de la Asunción de Santa

María, importante capellanía valenciana, tanto social como económica y culturalmente. Unos años más tarde, continuó los de piano, armonía y composición con Manuel Ferrando en el Colegio La Concepción, donde cursó al mismo tiempo bachillerato.

A los catorce años ya dominaba el violín y el piano y fue concertino de la entonces nutrida y notable orquesta de Onteniente. A pesar de su carácter tímido y retraído, En 1911 se trasladó a Madrid y estudió en el Real Conservatorio Superior de Música, donde obtuvo el premio de honor en Armonía y Composición, aunque no se conserva en la biblioteca del centro ninguna obra suya. En 1916 contrajo matrimonio en la iglesia de San Andrés con María Dolores Ortega.

Madrid le rindió un homenaje en 1930 y el día 16 de febrero de 1931, mientras escribía *La maja serrana*, murió repentinamente en su piso madrileño de la calle Trafalgar, 17, a los cuarenta años. Reveriano Soutullo, conmovido ante la ausencia de su colaborador, renunció a ver terminada la que pudiera haber sido la obra postrera de ambos.

3.6.2. Descripción de la obra.

[15]Esta Zarzuela cuenta la historia del joven conde Mario que va a celebrar una cacería en la que pretende anunciar su próxima boda. Poco antes de dar a conocer sus intenciones llega al lugar una tribu de gitanos que acampa en la zona y entre los que está Amapola, una joven gitana cuya belleza impresiona a Mario y de la cual quiere conseguir un beso y su amor.

Es una Zarzuela del tipo romántica, pero en resumen, el fragmento de la obra que abarca la pieza elegida es el final de la obra. En el que Mario consigue, por fin, besar a Amapola y queda enamorado de ella; pero su amor es truncado bruscamente por la aparición de otros personajes que se interponen entre ellos y

[15]GORDINO Seba Rueda [citado 20 de diciembre de 2014] disponible en http://citywiki.ugr.es/wiki/Proyectos_3_grupo_E/trabajos0910/procesos_creativos/elecciones_m%C3%BAsica/La_leyenda_del_beso

los separan y les reprochan sus orígenes. La joven comprende la locura que iba a hacer y parte con los suyos. Mario la ve marchar, muerta su ilusión de amor.

El fragmento a interpretar inicia en el momento del beso, aquí un breve resumen de lo que sucede.

Descripción de la leyenda del beso.

Parte de la zarzuela	**# de Compases**	**Compas**	**Matices musicales**	**Expresividad de la música**
Momento del beso	1 - 23	4/4	Baja ritmo y pulso lento.	Máximo de emotividad y sentimientos
Aparición de Iván en actitud amenazadora.	24 - 36	¾	Cambio de ritmo y velocidad de pulso brusco.	Interferencia brusca entre los dos.
Discusión entre Iván y amapola.	37- 49	¾	Melodía acelerada con vaivenes e interferencias.	Vaivenes que reflejan la discusión y lo difícil de la decisión final.
Amapola decide marchar y se despide de Mario.	50 - 75	4/4	Baja el ritmo hasta el final de la canción.	En el final se refleja muy bien la tristeza y desolación de amapola y Mario.

Tabla 16. Descripción de la leyenda del beso.

3.7. TURKISH MARCH (MARCHA TURCA)

Ludwig van Beethoven

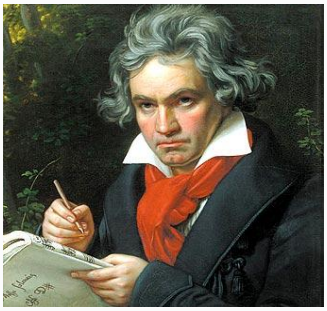


Figura 71. Ludwig van Beethoven. Fuente http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/beethoven.htm

3.7.1 Biografia

(Bonn, actualmente Alemania, 1770 - Viena, 1827) Compositor alemán. Nacido en el seno de una familia de origen flamenco, su padre, ante las evidentes cualidades para la música que demostraba el pequeño Ludwig, intentó hacer de él un segundo Mozart, aunque con escaso éxito.

La verdadera vocación musical de Beethoven no comenzó en realidad hasta 1779, cuando entró en contacto con el organista Christian Gottlob Neefe, quien se convirtió en su maestro. Él fue, por ejemplo, quien le introdujo en el estudio de Johann Sebastián Bach, músico al que Beethoven siempre profesaría una profunda devoción.

Miembro de la orquesta de la corte de Bonn desde 1783, en 1787 Ludwig van Beethoven realizó un primer viaje a Viena con el propósito de recibir clases de Mozart. Sin embargo, la enfermedad y el posterior deceso de su madre le obligaron a regresar a su ciudad natal pocas semanas después de su llegada.

En 1792 Beethoven viajó de nuevo a la capital austriaca para trabajar con Haydn y Antonio Salieri, y se dio a conocer como compositor y pianista en un concierto que tuvo lugar en 1795 con gran éxito. Su carrera como intérprete quedó bruscamente interrumpida a consecuencia de la sordera que comenzó a afectarle a partir de 1796 y que desde 1815 le privó por completo de la facultad auditiva.

Los últimos años de la vida de Beethoven estuvieron marcados también por la soledad y una progresiva introspección, pese a lo cual prosiguió su labor compositiva, e incluso fue la época en que creó sus obras más impresionantes y avanzadas.

3.7.2. Descripción de la obra.

[16]La Marcha Turca (*Marcia alla turca*) es la composición Op. 113 n.º 4 del célebre compositor alemán Ludwig van Beethoven, escrita en1811, perteneciente al conjunto de piezas de música incidental de la obra "Las ruinas de Atenas" (Die Ruinen von Athen).

En 1811, Beethoven escribió una obertura y música incidental para una obra de August von Kotzebue llamada *Las Ruinas de Atenas*(Op. 113) que se estrenó en Budapest, en Hungría en 1812.

Originalmente el tema fue utilizado por Beethoven en sus *"6 variaciones Op. 76"*, de 1809. La marcha está en si bemol mayor, el *tempo* es *vivace* y el compás de 2/4 (dos negras por compás). Su esquema dinámico es altamente sugestivo de una procesión: empieza *pianissimo*, creciendo poco a poco hasta un clímax en *fortissimo* y luego retrocede de nuevo a *pianissimo* en la coda.

Esta pieza musical sirvió como inspiración para la melodía "The Elephant Never Forgets", de Jean-Jacques Perrey, que a su vez se hizo famosa por ser el tema de

[16]Wikipedia marcha turka [citado 20 de diciembre de 2014] disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Marcha_Turca_%28Beethoven%29

la popular serie mexicana El Chavo del Ocho. También ha aparecido en los videojuegos *Sea Hunt* (Froggo FG1009) y *Mr. Do*.

4. DIFICULTADES

4.1. Dificultades generales.

- ✓ A pesar de la disponibilidad y buena voluntad por parte de los integrantes, en algunas ocasiones se vieron los ensayos interrumpidos por algunos periodos de tiempo.
- ✓ Dificultad para conseguir sitio de ensayo.
- ✓ Dificultad para transportar la Tuba hasta el sitio de ensayo.

4.2. Dificultades de interpretación

- ✓ Frecuente cansancio por no tener la resistencia adecuada para interpretar este tipo de obras en un conjunto de cámara, donde la exigencia es estar tocando casi todo el tiempo.
- ✓ Fluidez en las corcheas y semicorcheas. (huracán)

Introducción del huracán.

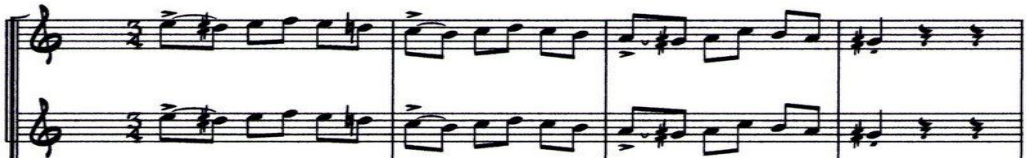


Figura 72. Introducción del huracán.

Afinación en las notas al unisonó. (sobre las olas)

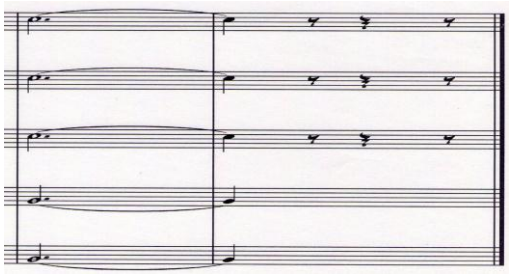


Figura 73. Unisonó. Sobre las olas compás 94-95

- ✓ Dificultad en la ejecución del Trino. (sobre las olas)

Trino

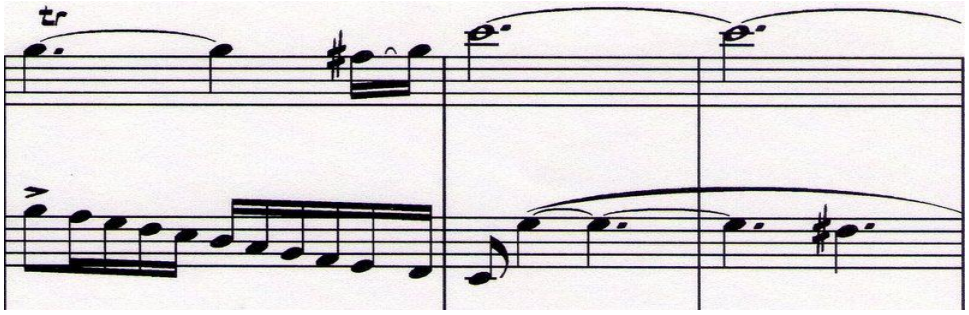


Figura 74. Trino. Sobre las olas compás 89-90.

- ✓ Dificultad en la ejecución del mordente superior. (la piragua)

Mordente

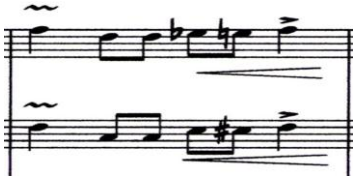


Figura 75. Mordente. La piragua compas 2

- ✓ Dificultad en el acople en crescendo y diminuendo. (turkish march)

  Turkish march compás 6-7.

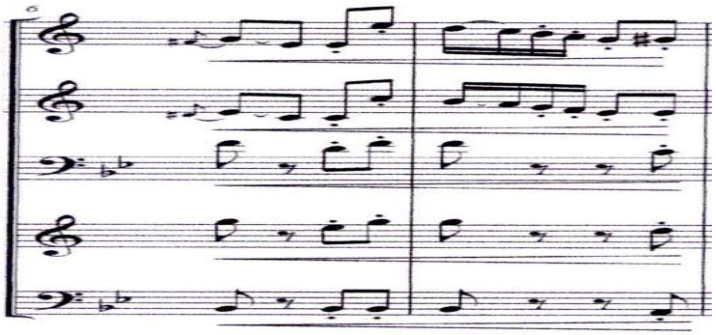


Figura 76. Turkish march compás 6-7.

- ✓ Dificultad en la lectura 5/4 (take five)

  Take five introducción.

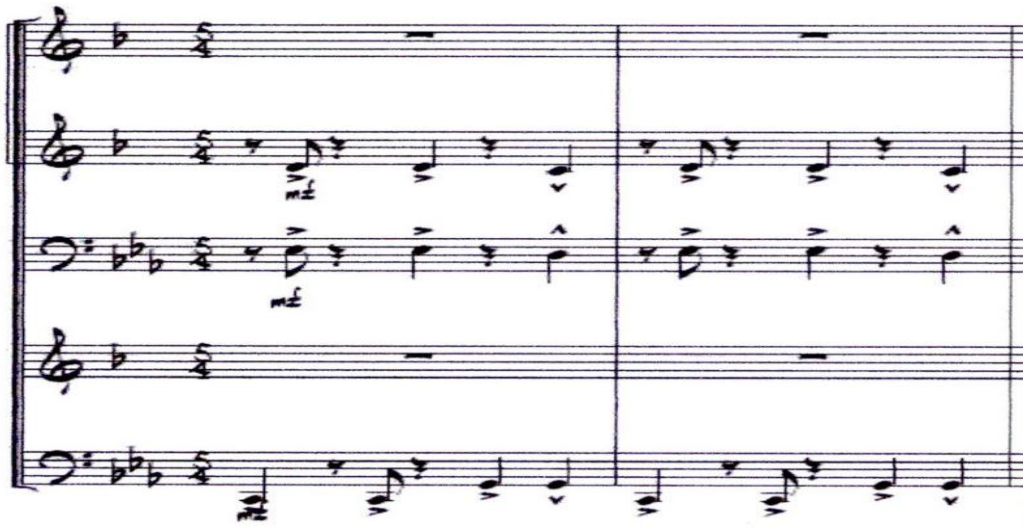


Figura 77. Take five introducción.

5. RECOMENDACIONES.

- ✓ Nota larga
- ✓ Ejercicios de flexibilidad (Método Lip Flexibilities de Charles Colin)
- ✓ Escalas para mejorar resistencia y digitación.

- ✓ Estudio de intervalos.

Ejercicios de fluidez:

- ✓ Ejercicios del Método del Arban pagina 80 (Escalas cromáticas), pagina 111ejercicios 60 ejecuciones del trino, pagina 120 ejercicio 81 ejecución del mordente.
- ✓ Para la lectura de 5/4, escuchamos varias veces la obra, la ensayamos a una velocidad moderada hasta lograr interpretarla a la velocidad real.

6. CONCLUSIONES

Se realizó un concierto para el público con obras adaptadas para quinteto de bronces, donde se sustentó lo escrito en el presente trabajo así como lo aprendido durante la carrera licenciatura en música.

Se divulgo el repertorio adaptado para los instrumentos de bronces pertenecientes al quinteto, así como sus compositores, dando a conocer sus aportes.

La implementación del presente proyecto funciona como un aporte al repertorio de grupos de cámara como lo es el quinteto de bronces, facilitando e incentivando a los estudiantes de música a crear esta clase de agrupaciones.

Se reconoce la gran importancia que tiene el proceso de estudio, montaje y ensamble con los músicos acompañantes, puliendo detalles individuales para llegar a un óptimo resultado como grupo.

BIBLIOGRAFIA

ENTREVISTA con Luis Paniagua, Director del quinteto de bronces de Medellín, 6 de febrero de 2009.

FERREIRA, Oscar Javier, los colores de la música, Editorial Planeta, primera edición, Bogotá. Colombia 1990.

KLAUS Maersch, ULRICH Rohde, OTTO Seiffert, Atlas de los instrumentos musicales, Alianza editorial 2005.

LINDEMANN, Henry, Enciclopedia de la música, Ediciones Robinbook, Barcelona 1999.

RANDEL, Don Michael, Diccionario Harvard de la música, Alianza editorial, España 2009.

REMNANT, Mary, Historia de los instrumentos musicales, Robinbook ediciones, Barcelona 2002.

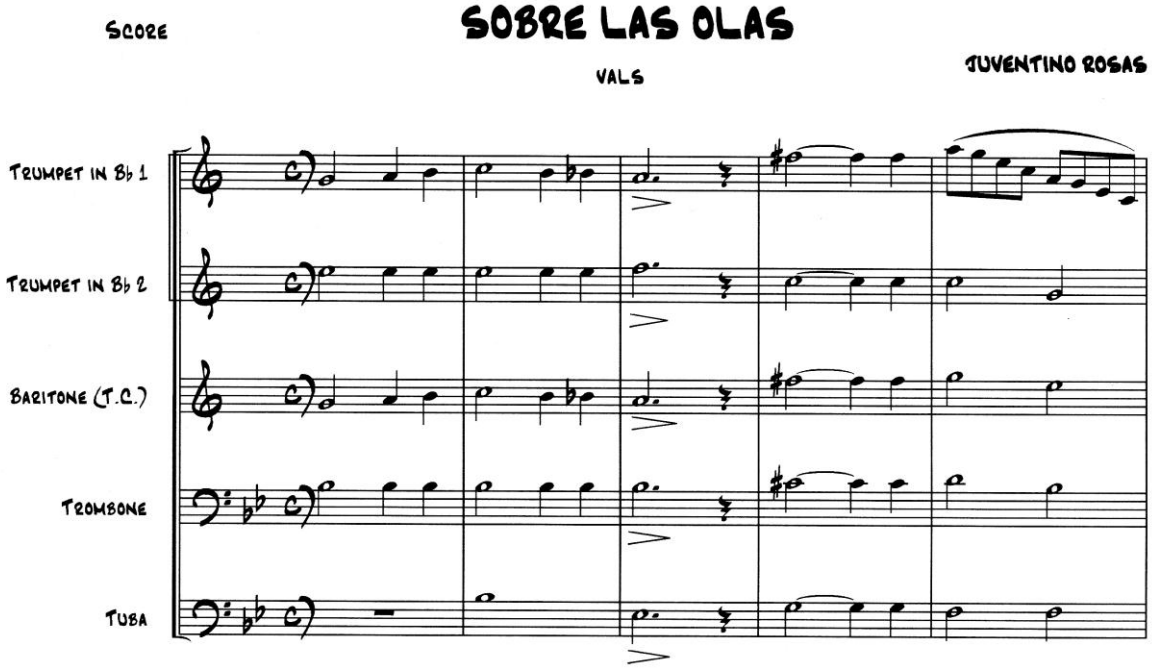
TAURUS Anthony Baines, Historia de los instrumentos musicales, Editorial Taurus, 2004.

http://www.americanbrassquintet.org/
http://www.bostonbrass.com/
http://www.mnozilbrass.at/
http://www.quintetodebronces.com/
http://www.romabrassquintet.org/Roma%20Brass%20Quintet.php

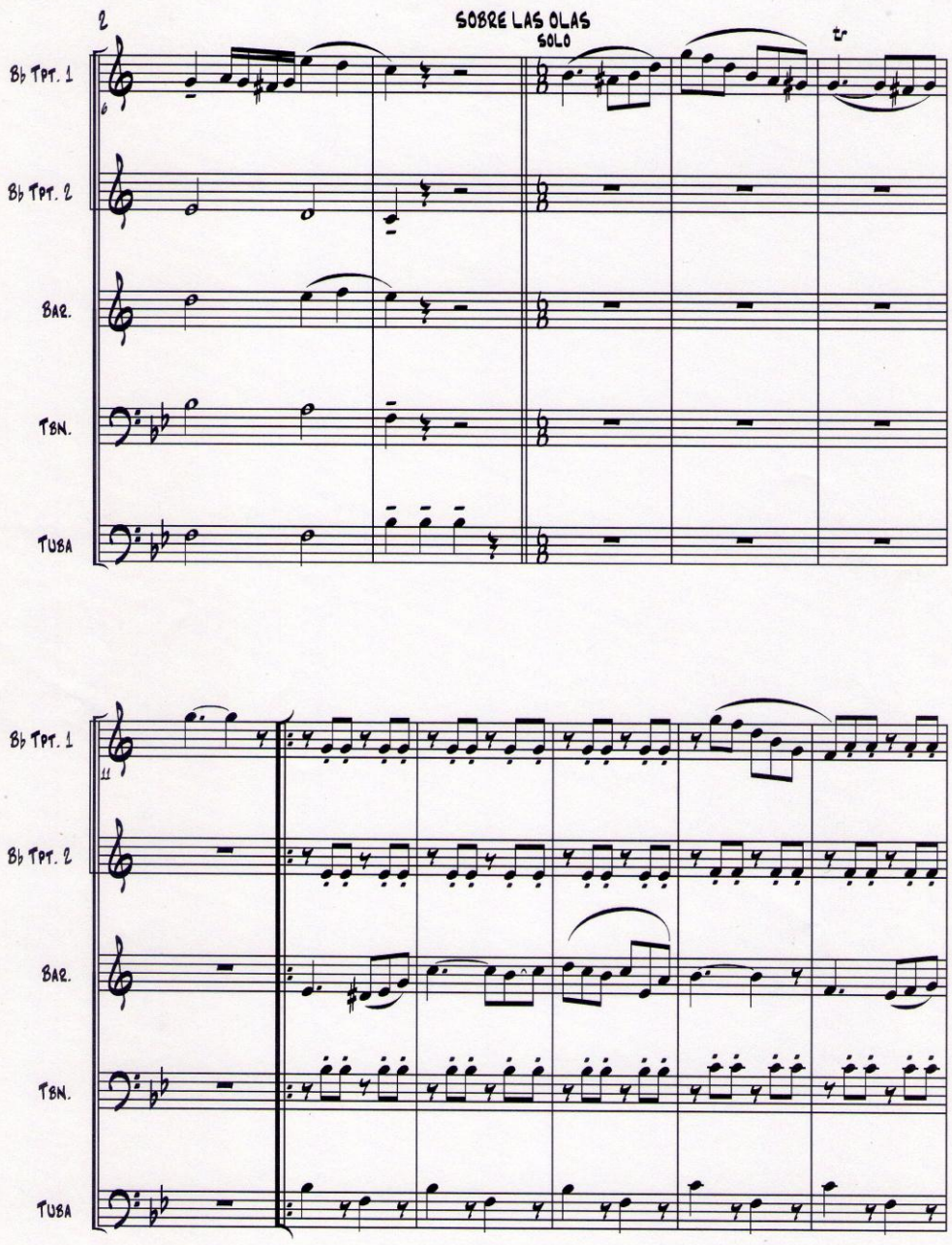
http://www.usarmyband.com/brass_quintet/the_us_army_brass_quintet.html
http://www.wikipedia.org/

ANEXOS

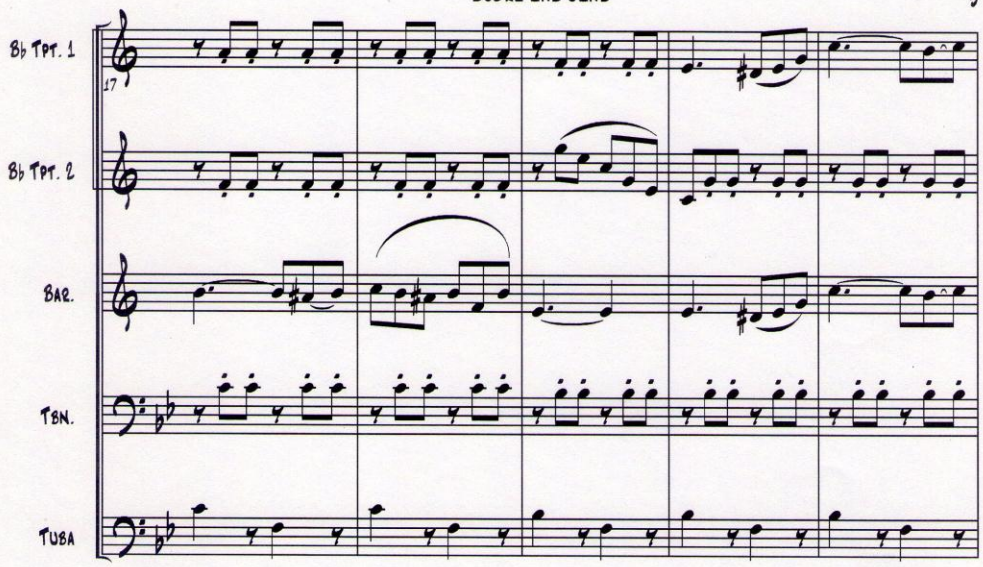
NEXO A. PARTITURA SCORE DE SOBRE LAS OLAS

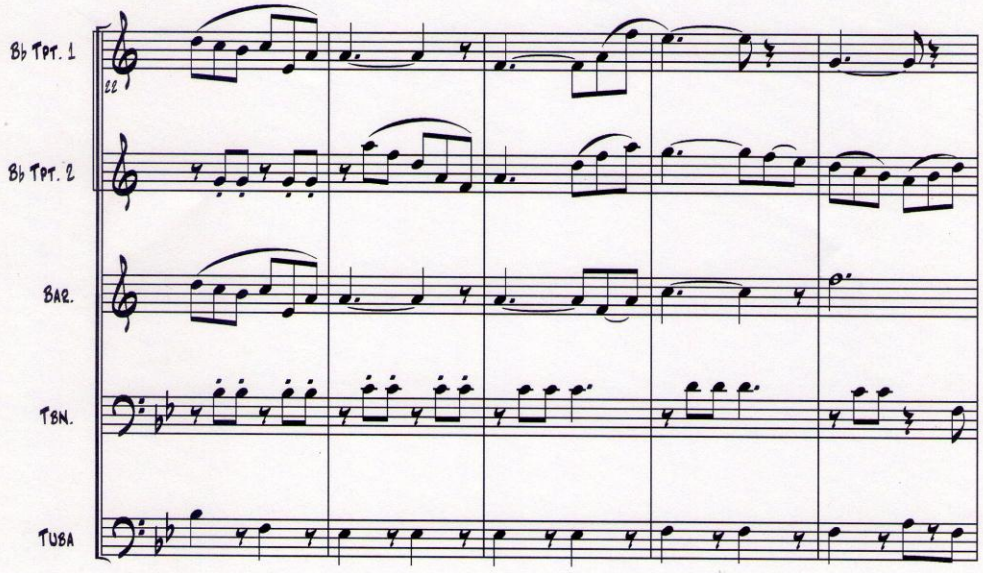


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

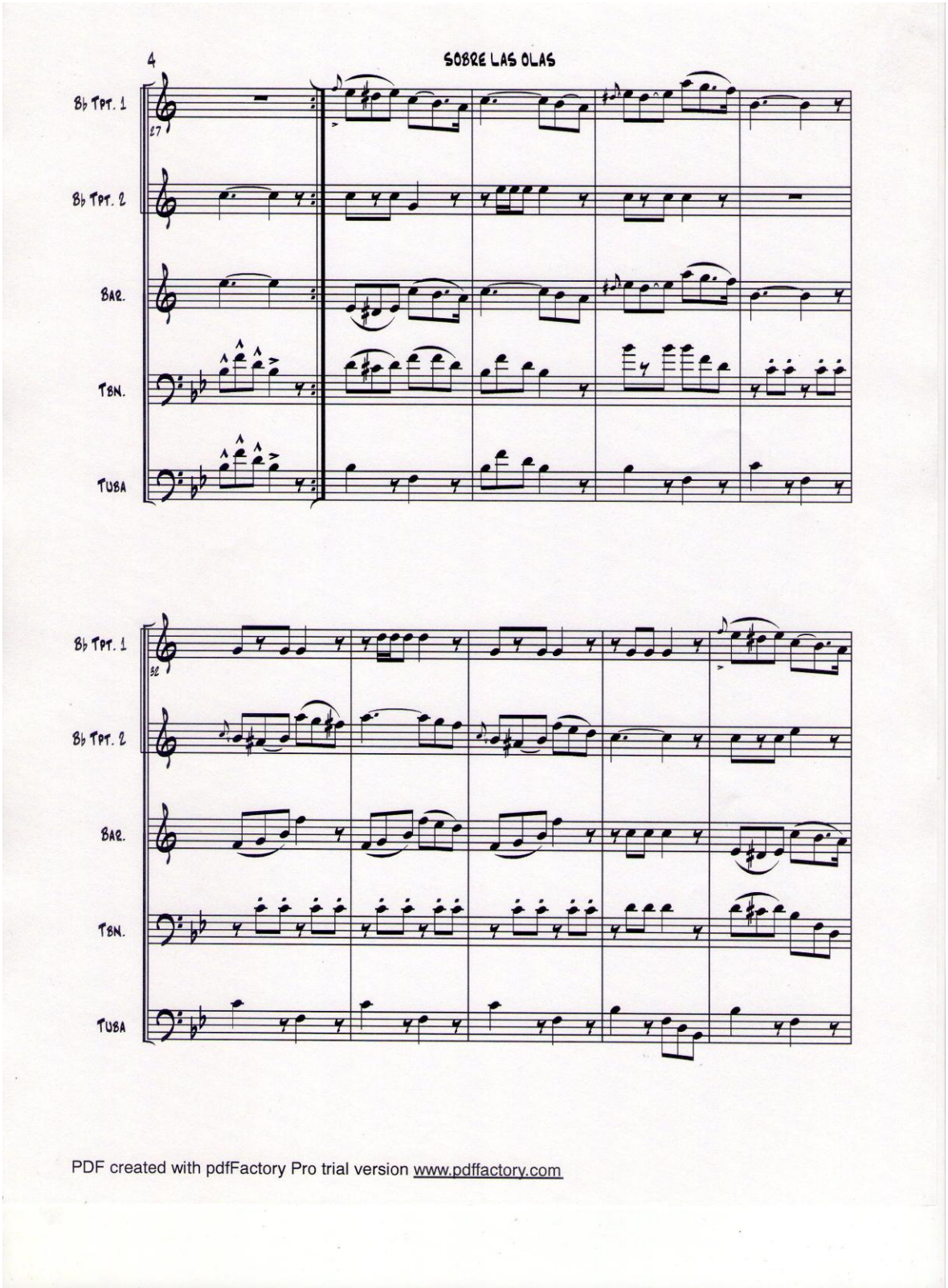


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

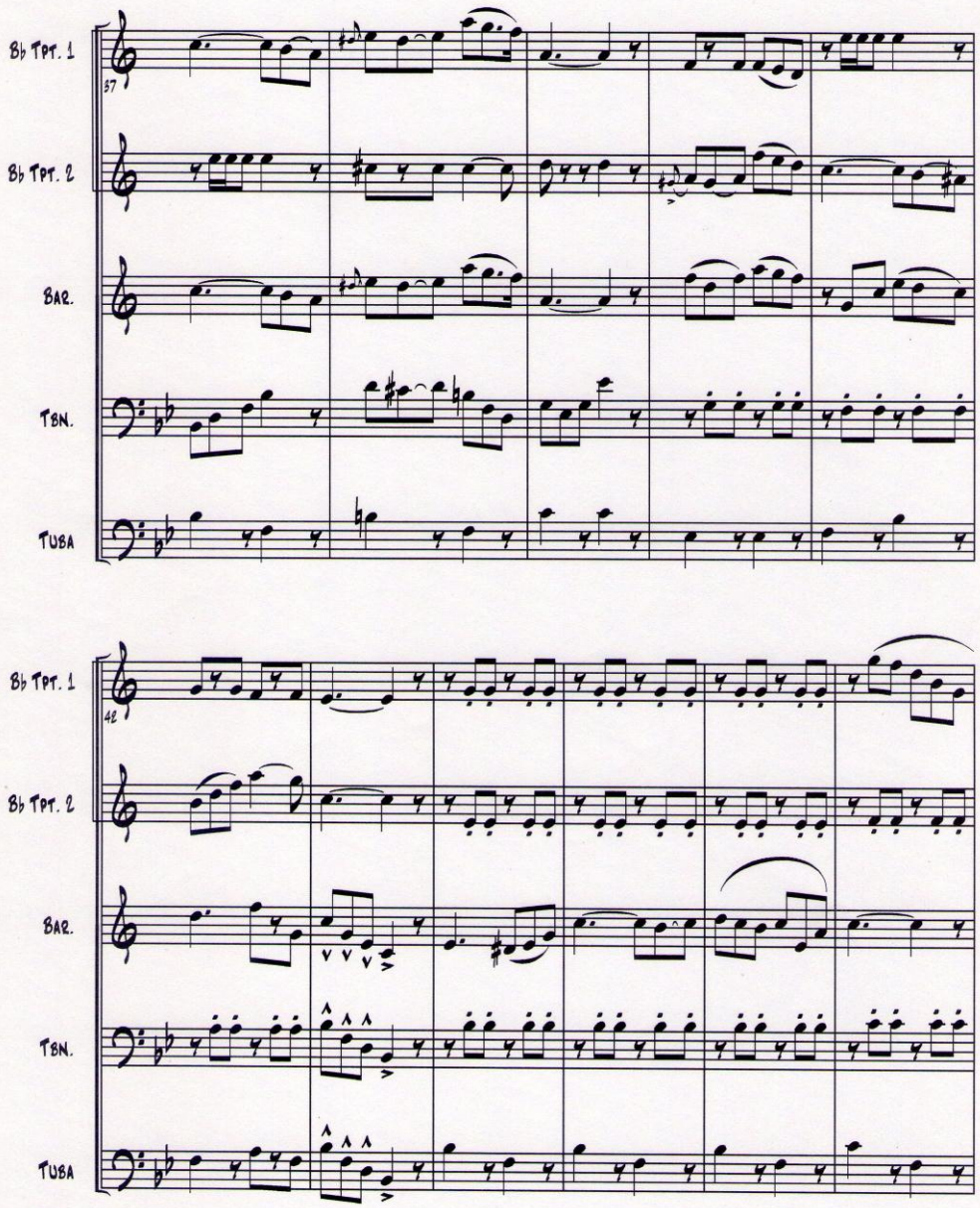




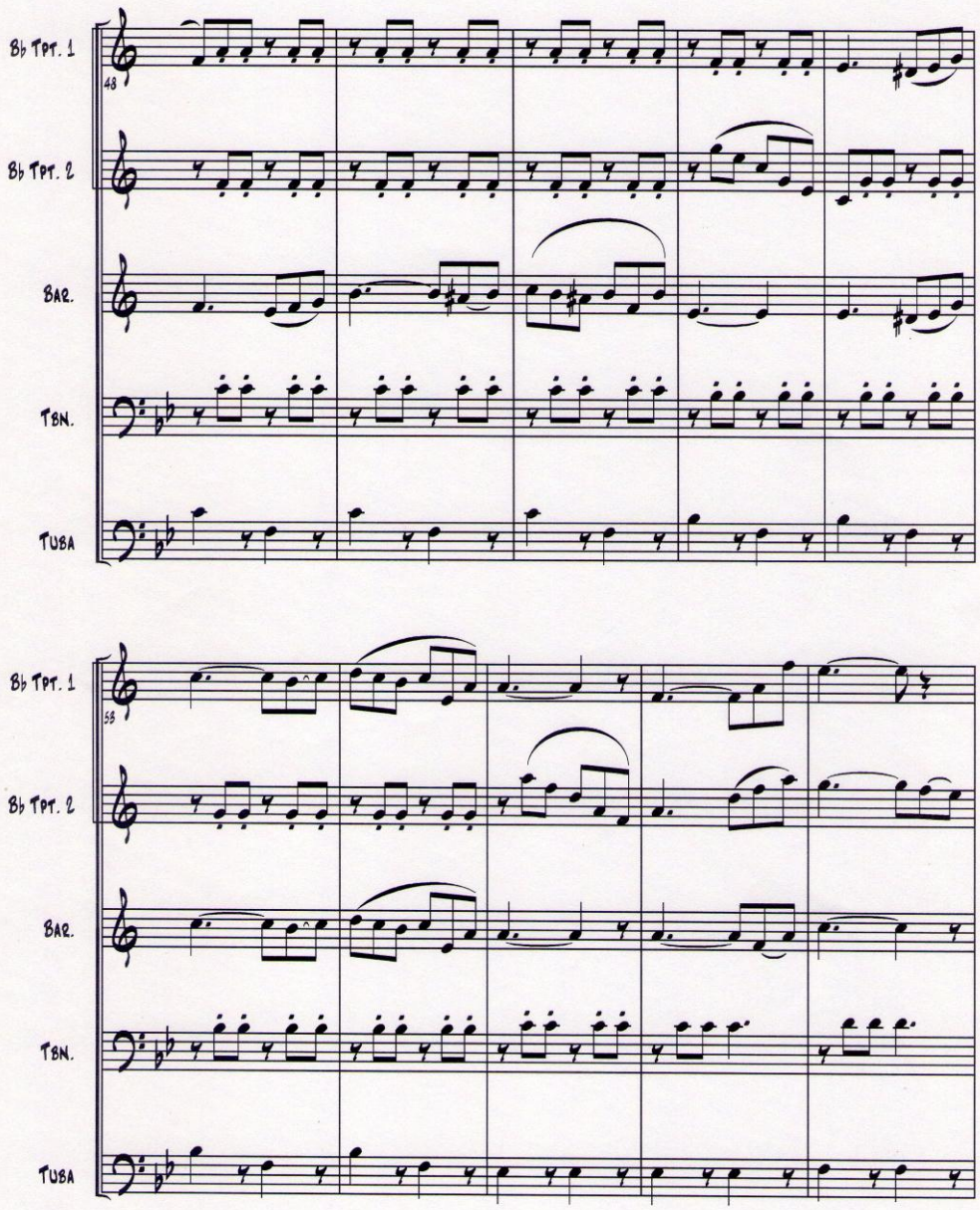
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



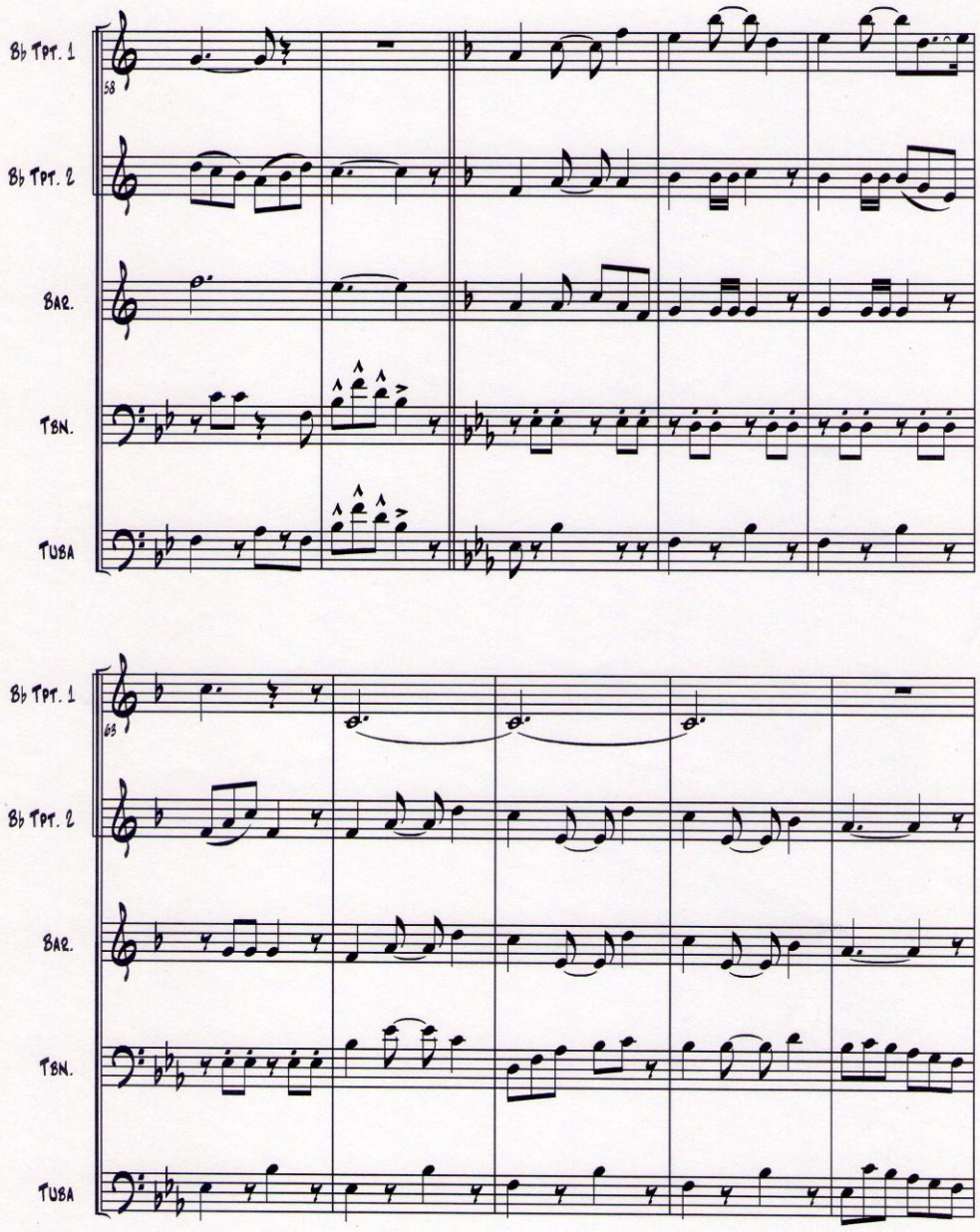
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

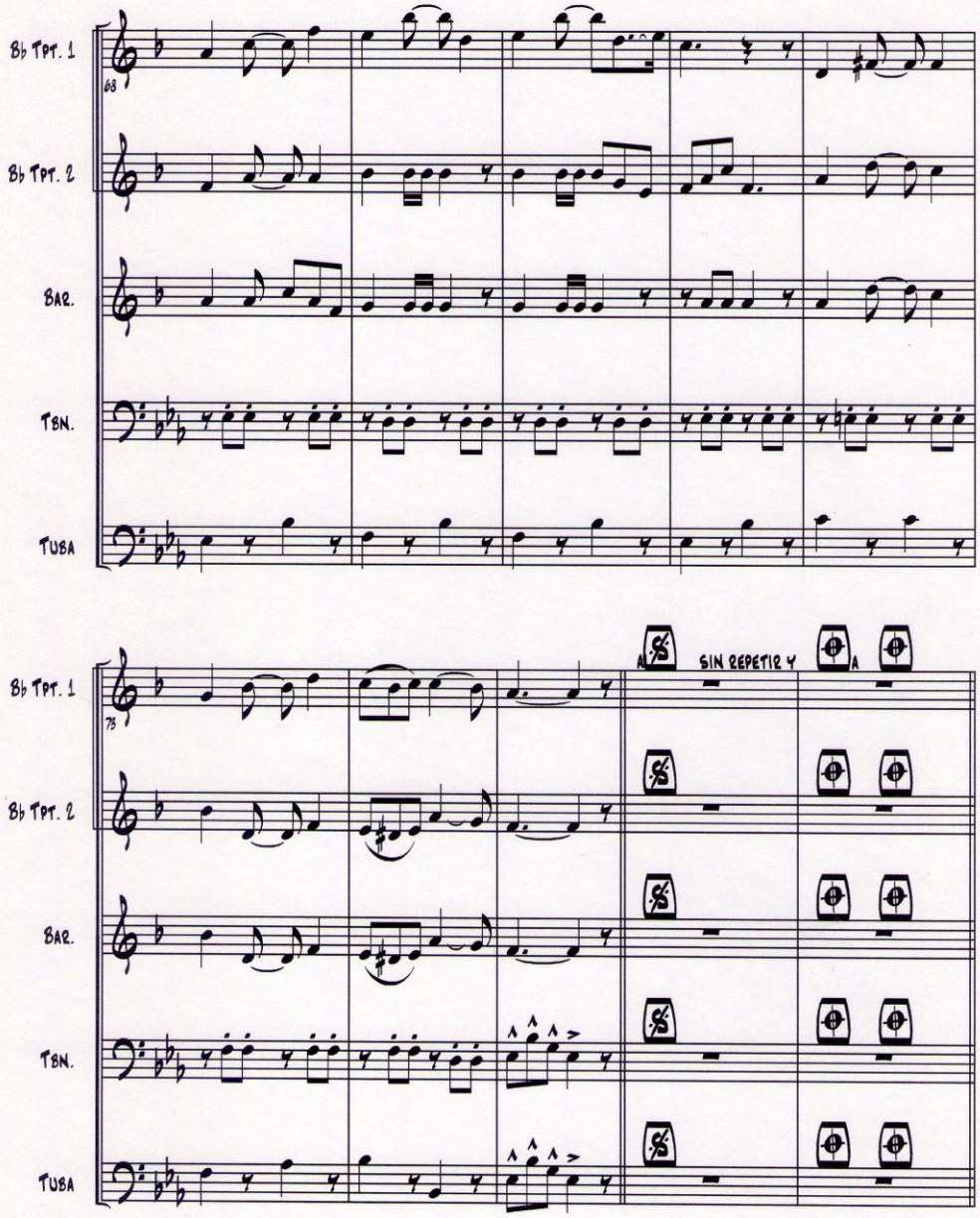


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

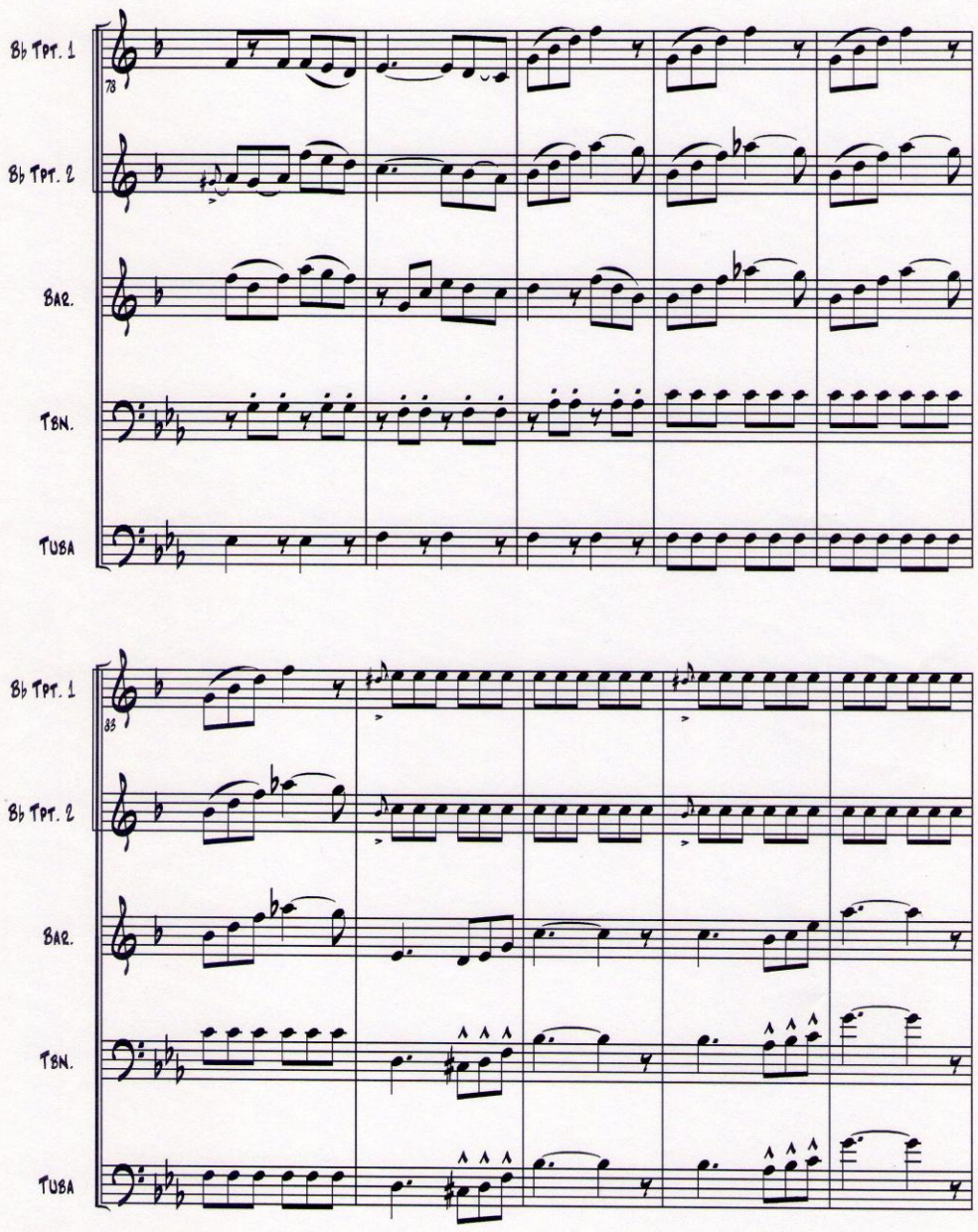


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

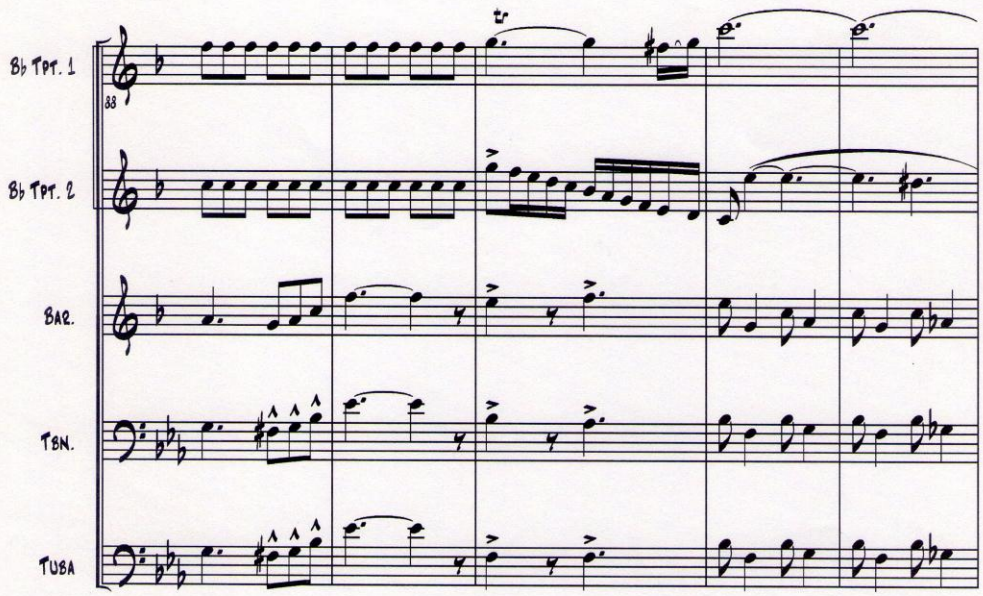
SOBRE LAS OLAS

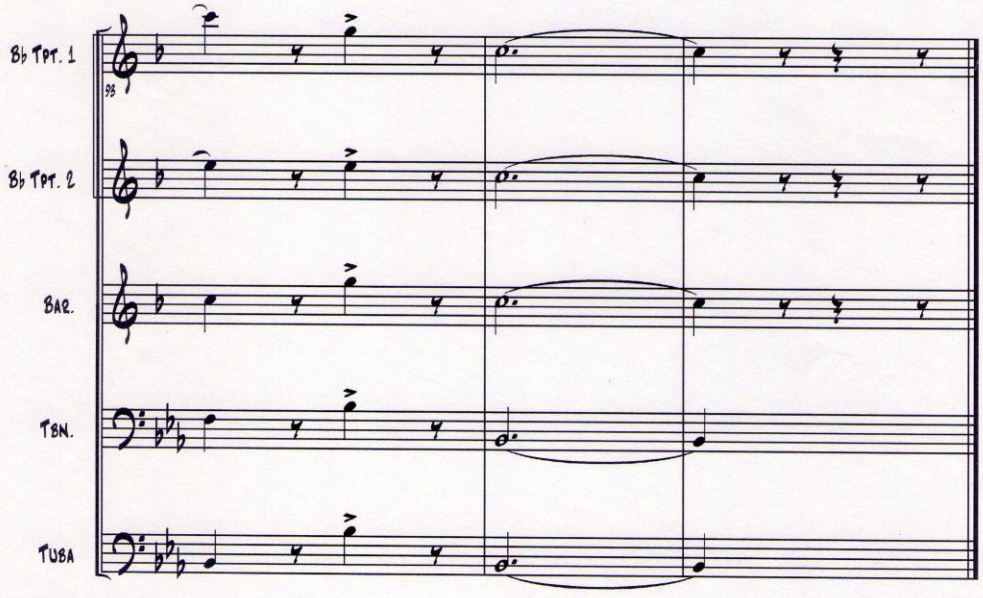


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



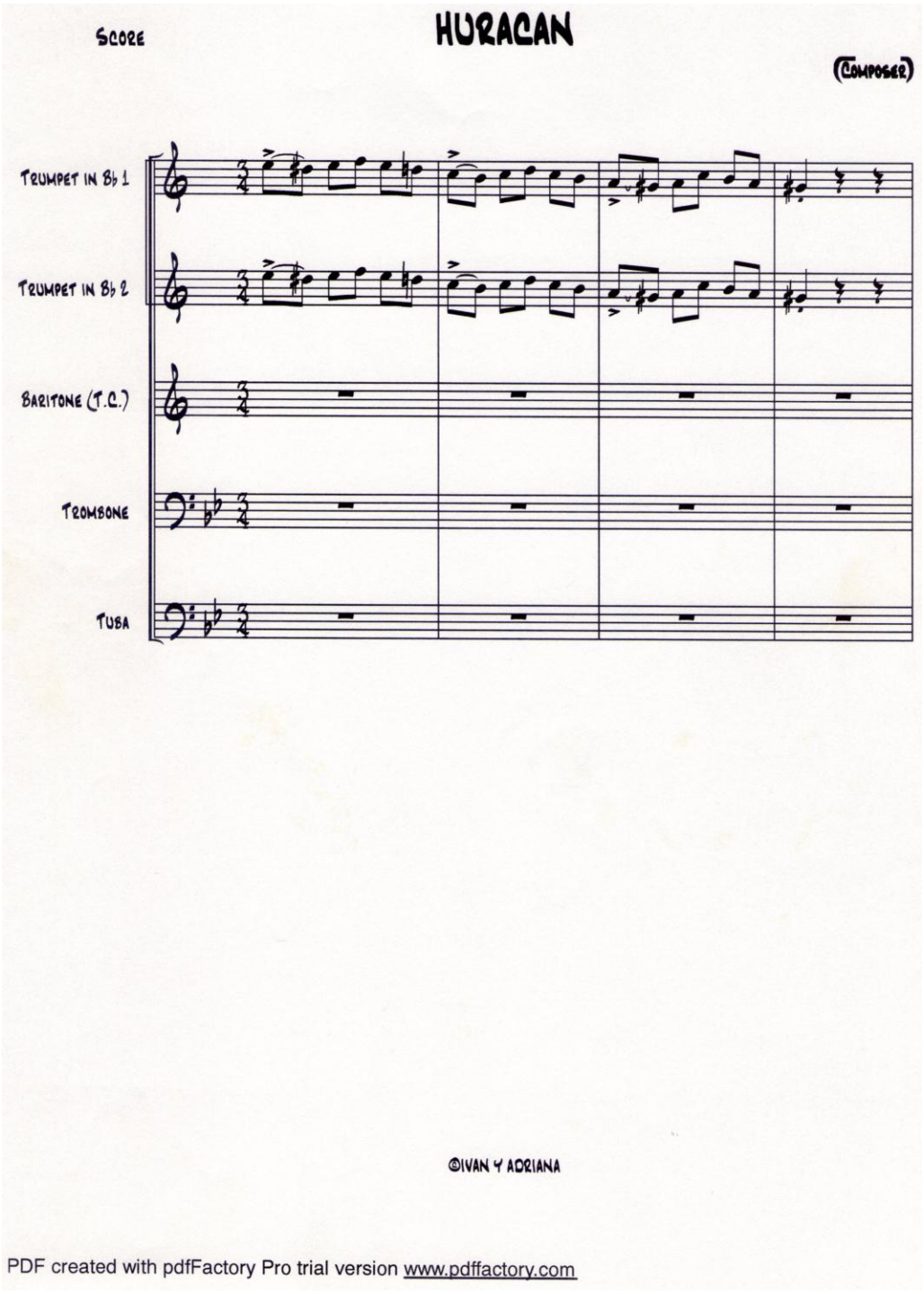
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

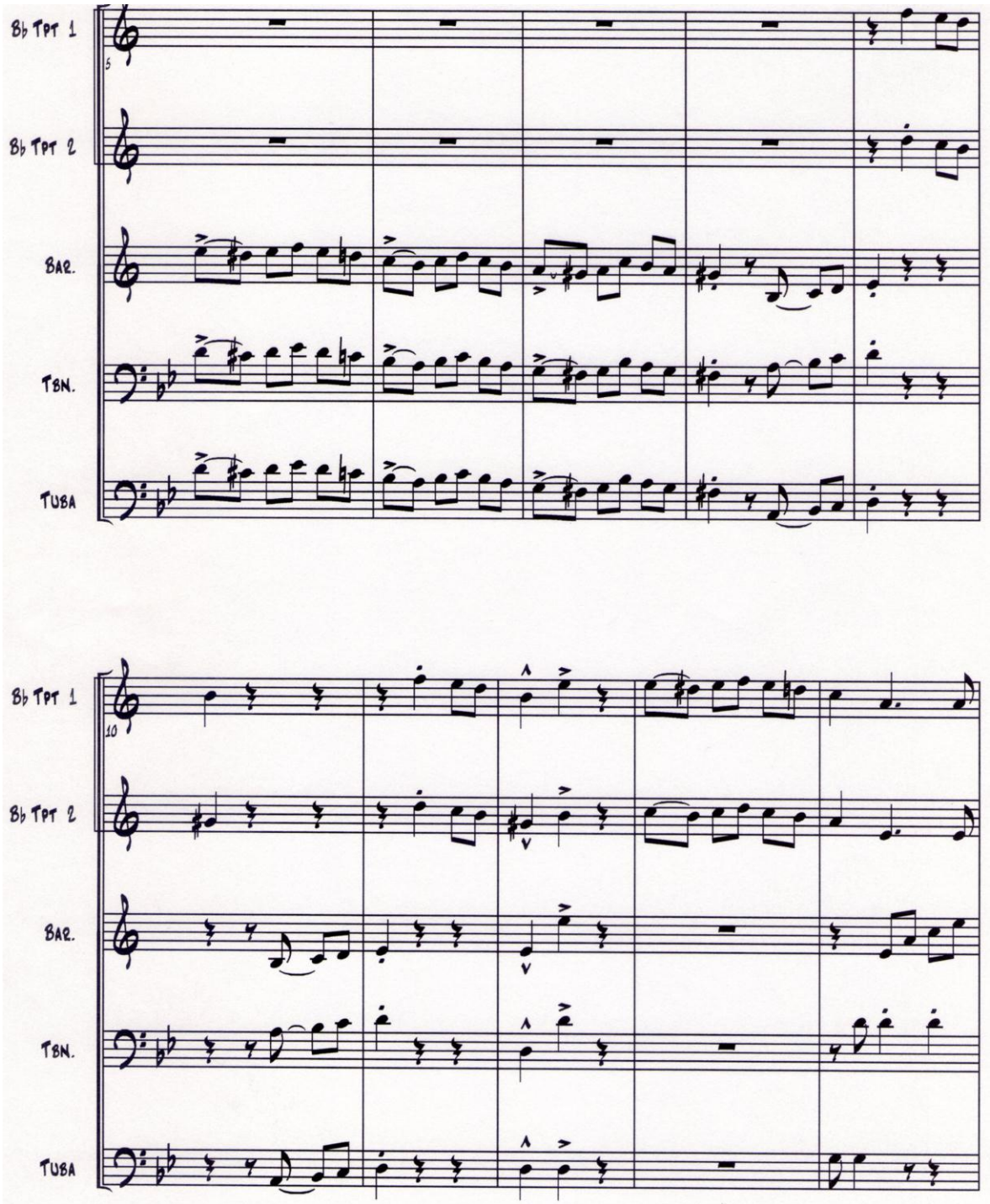




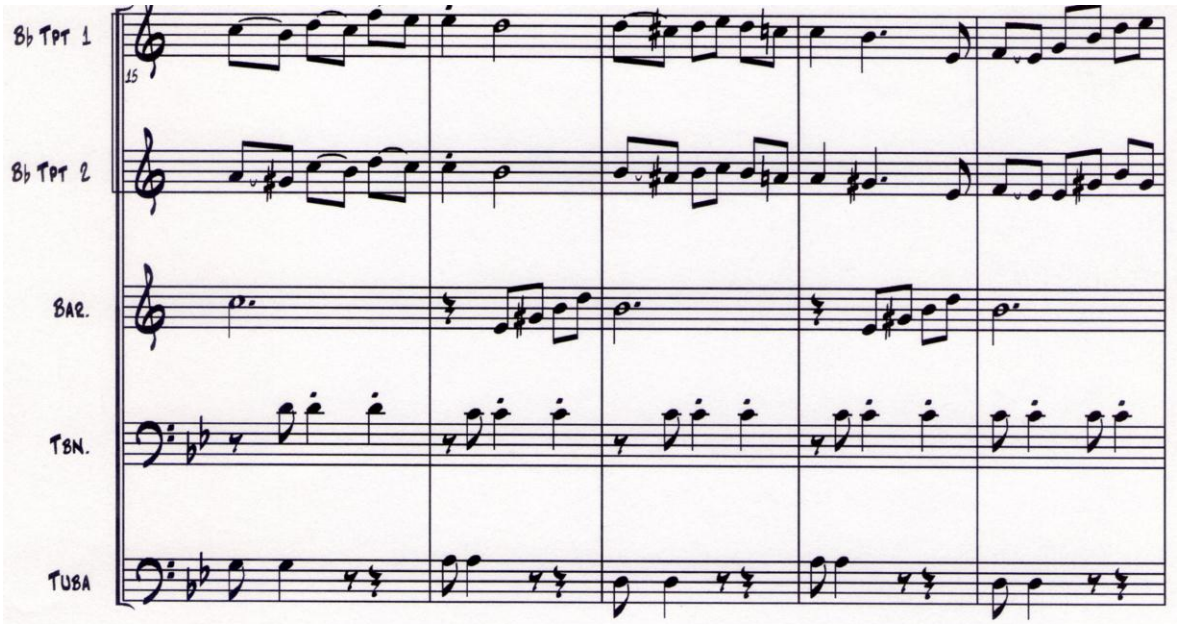
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

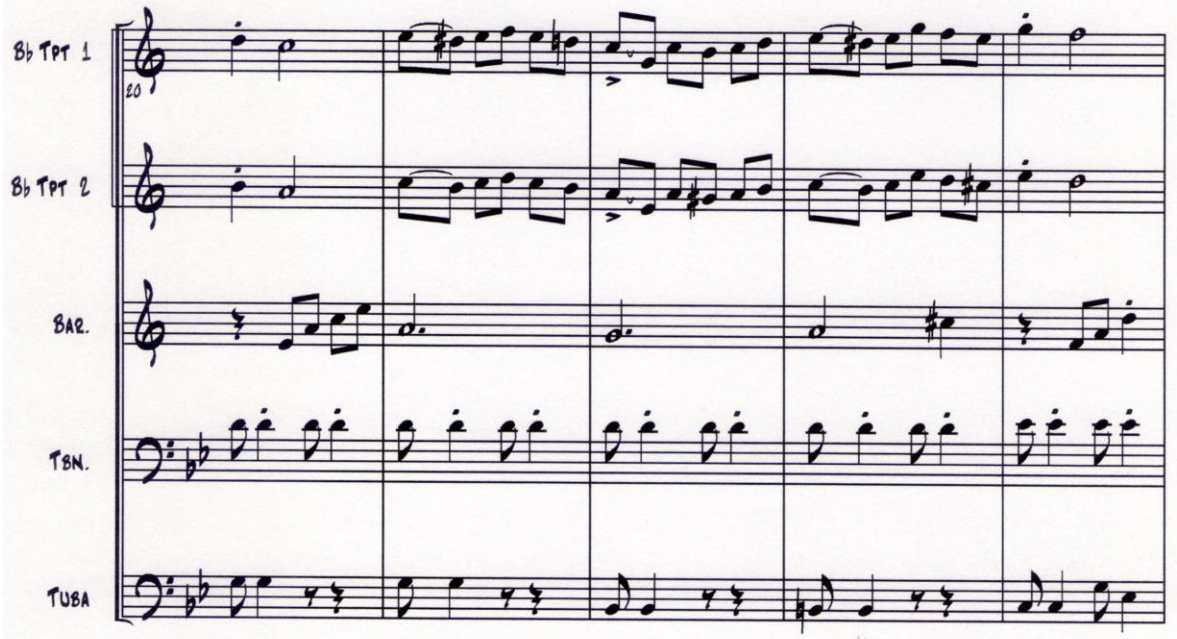
ANEXO B. PARTITURA SCORE DE EL HURACAN



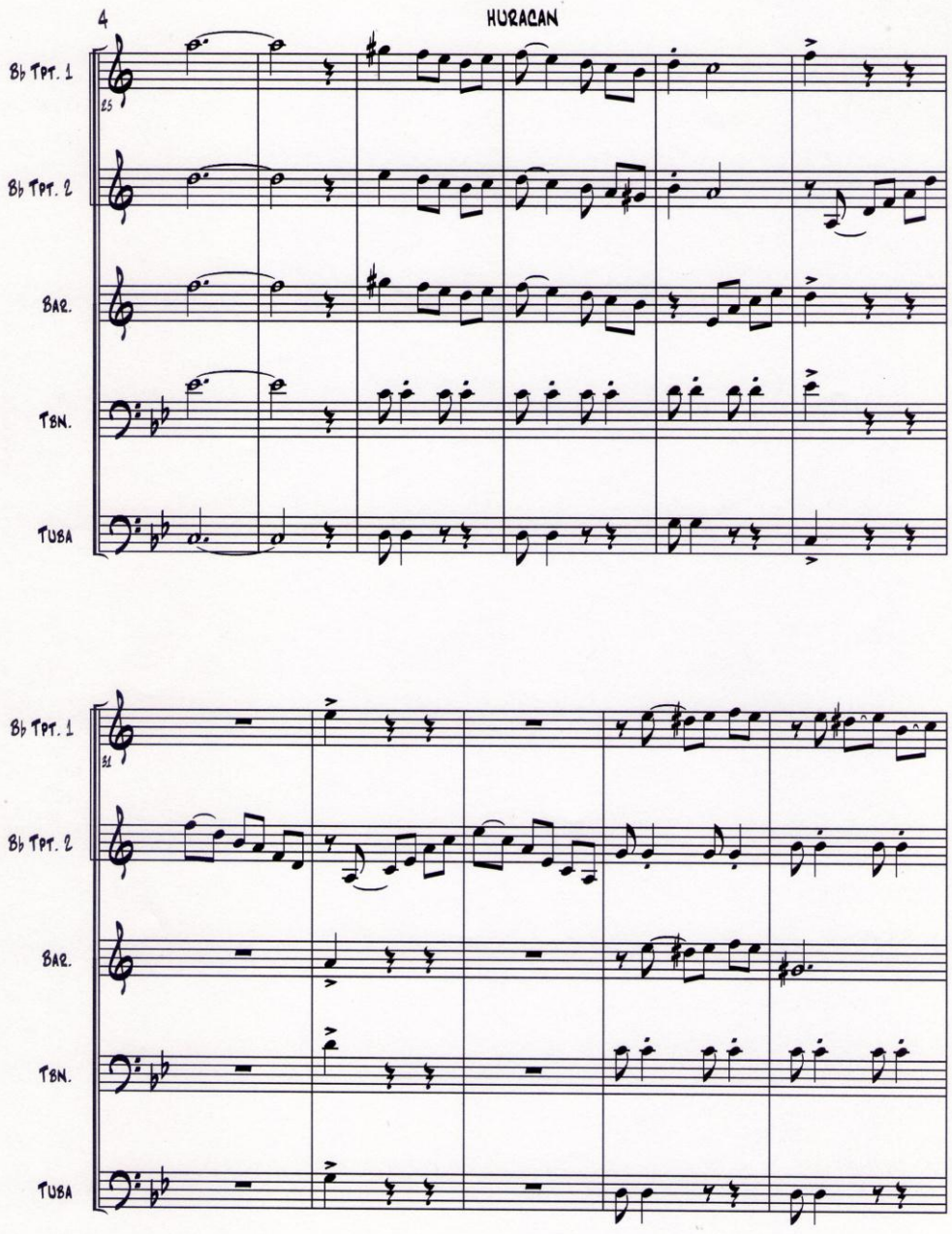


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

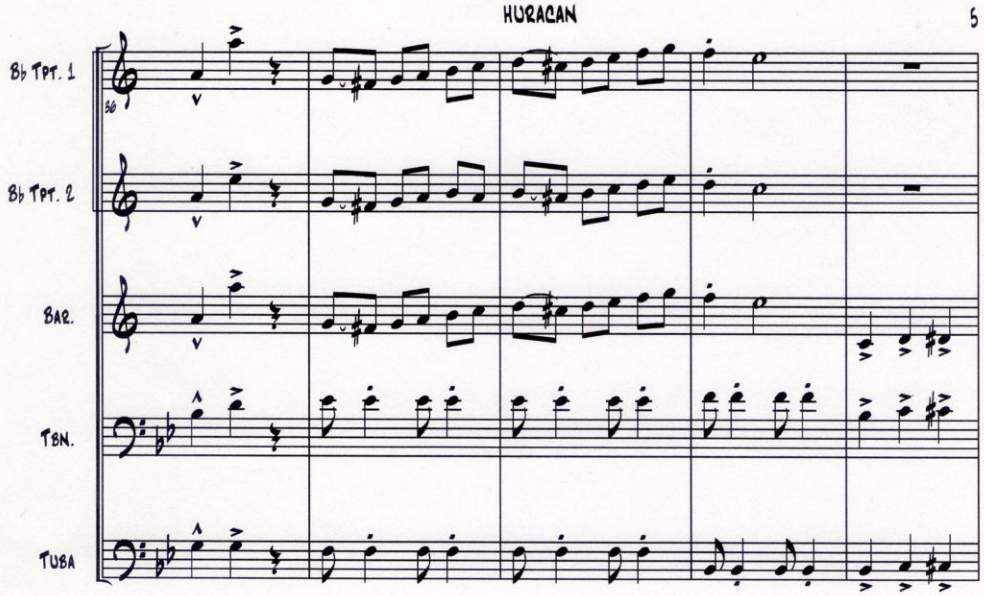


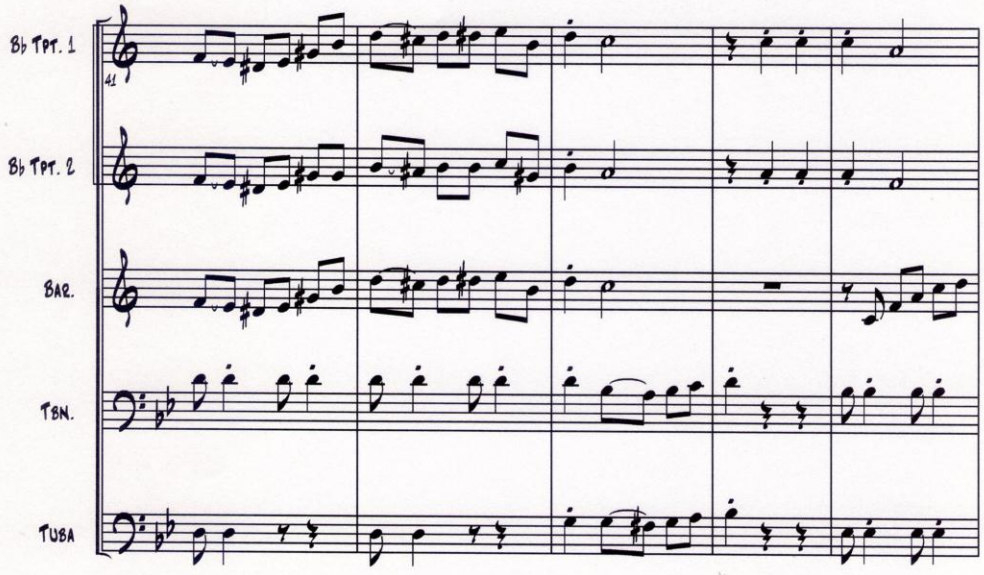


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

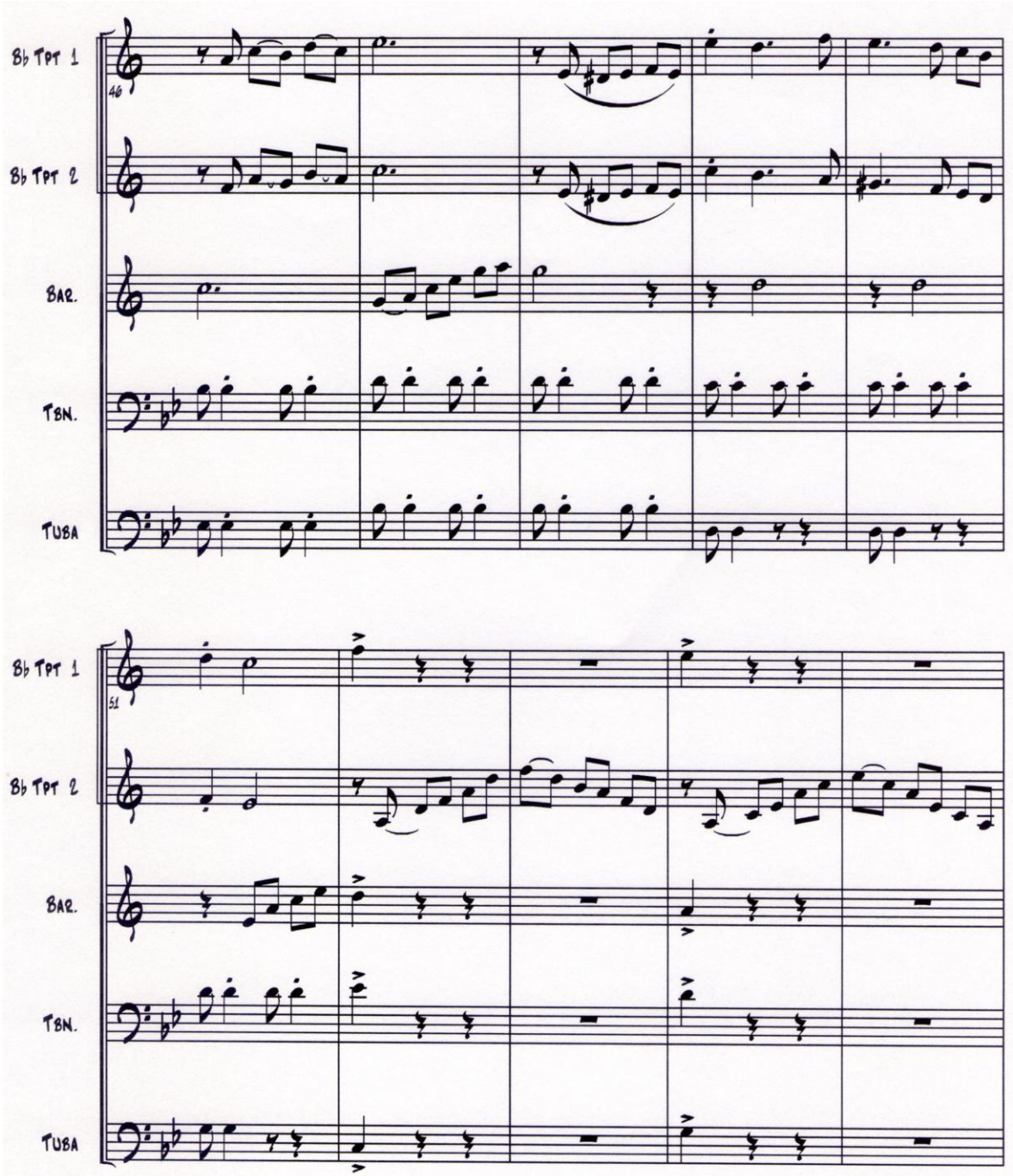


PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

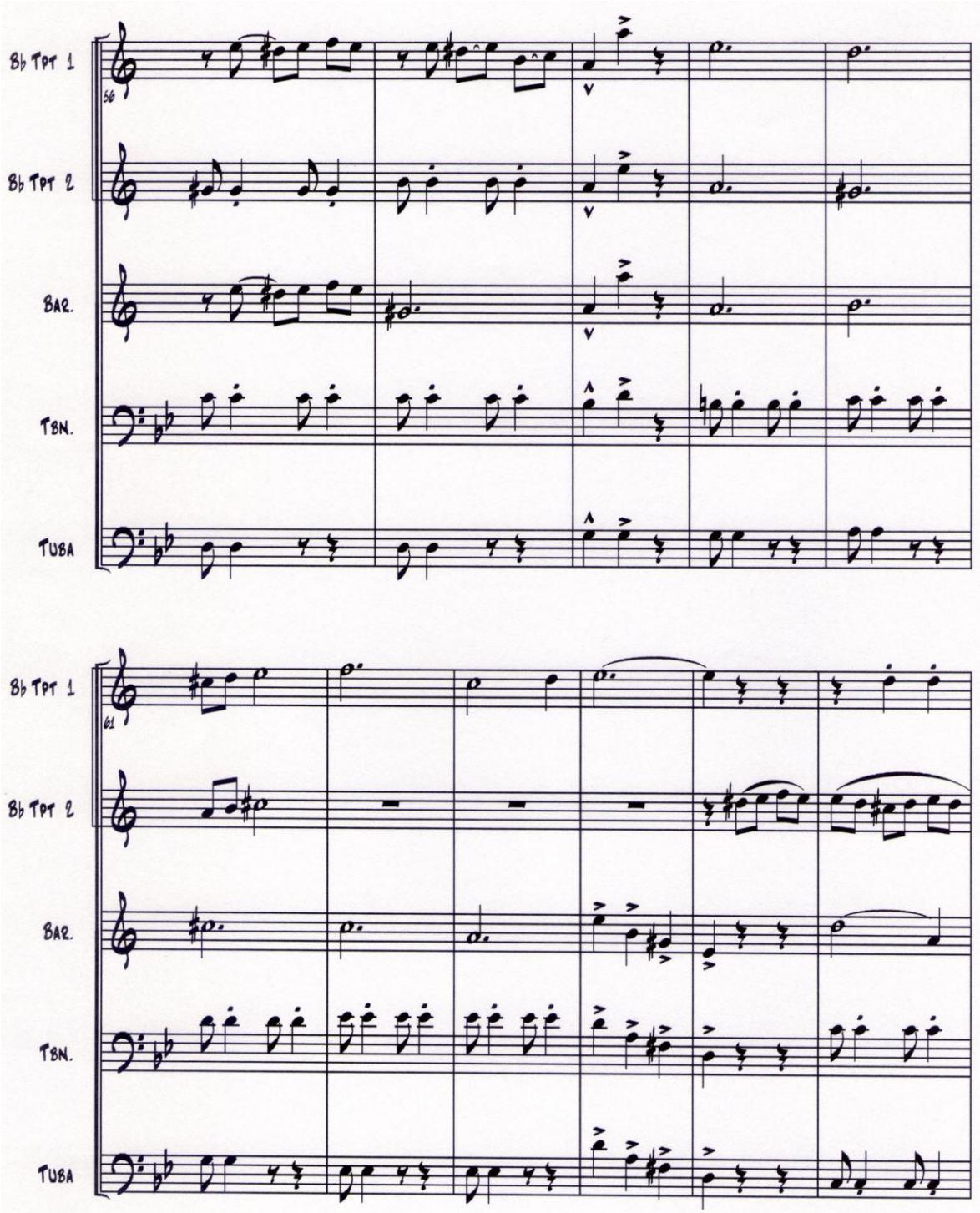




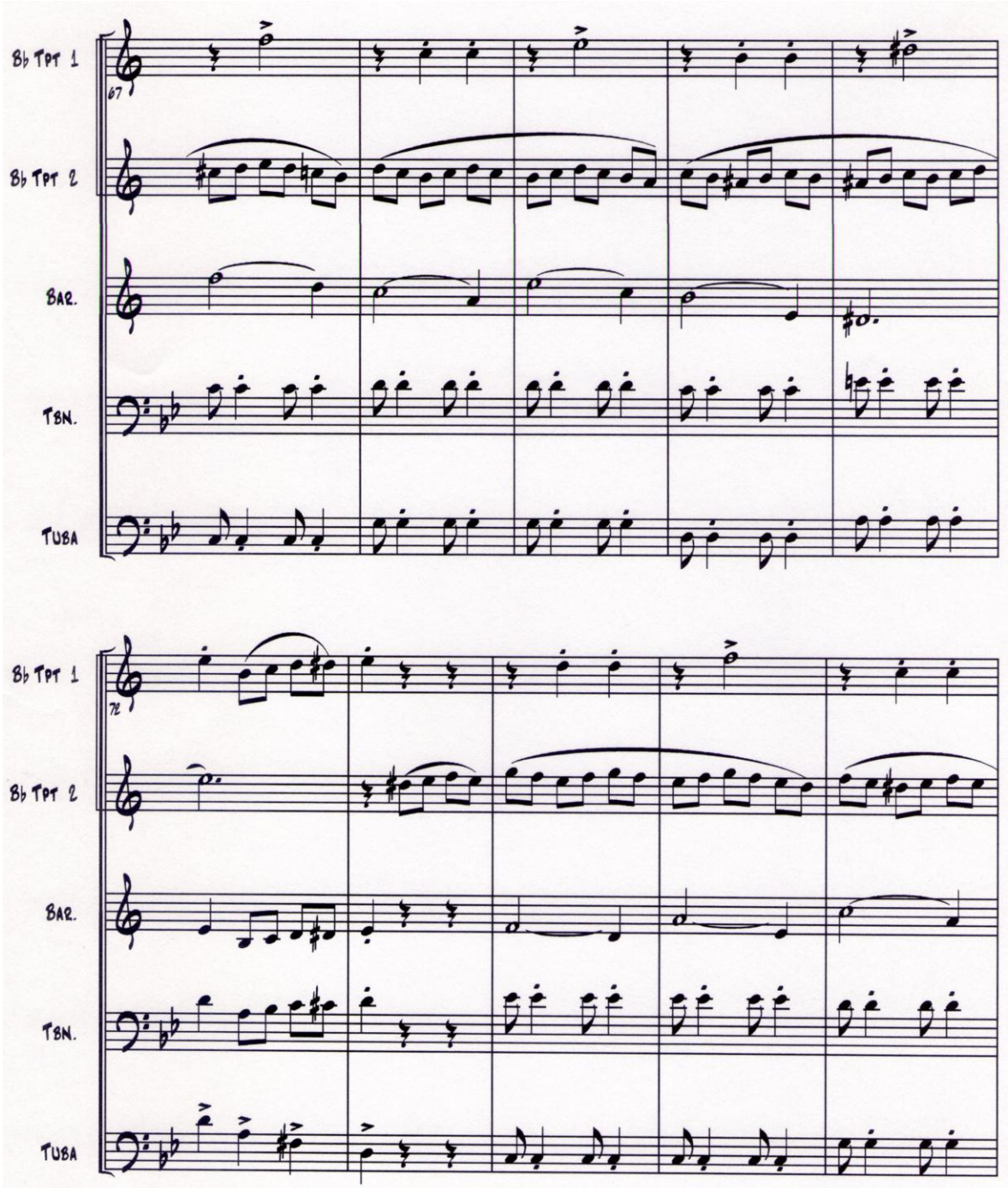
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



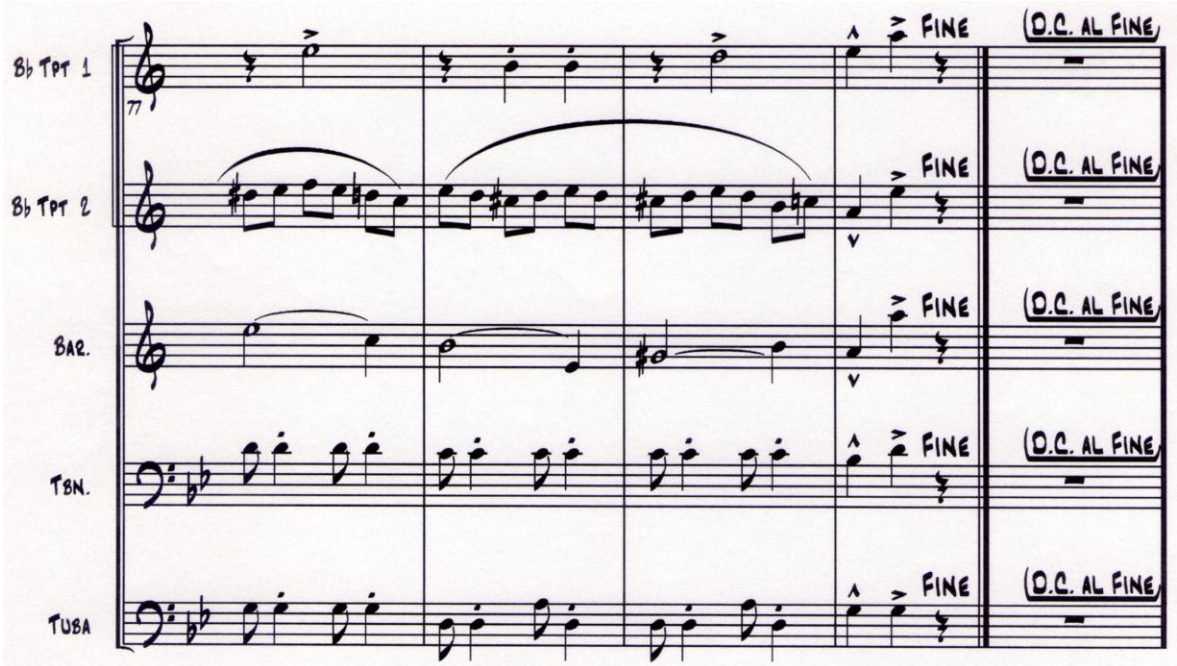
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

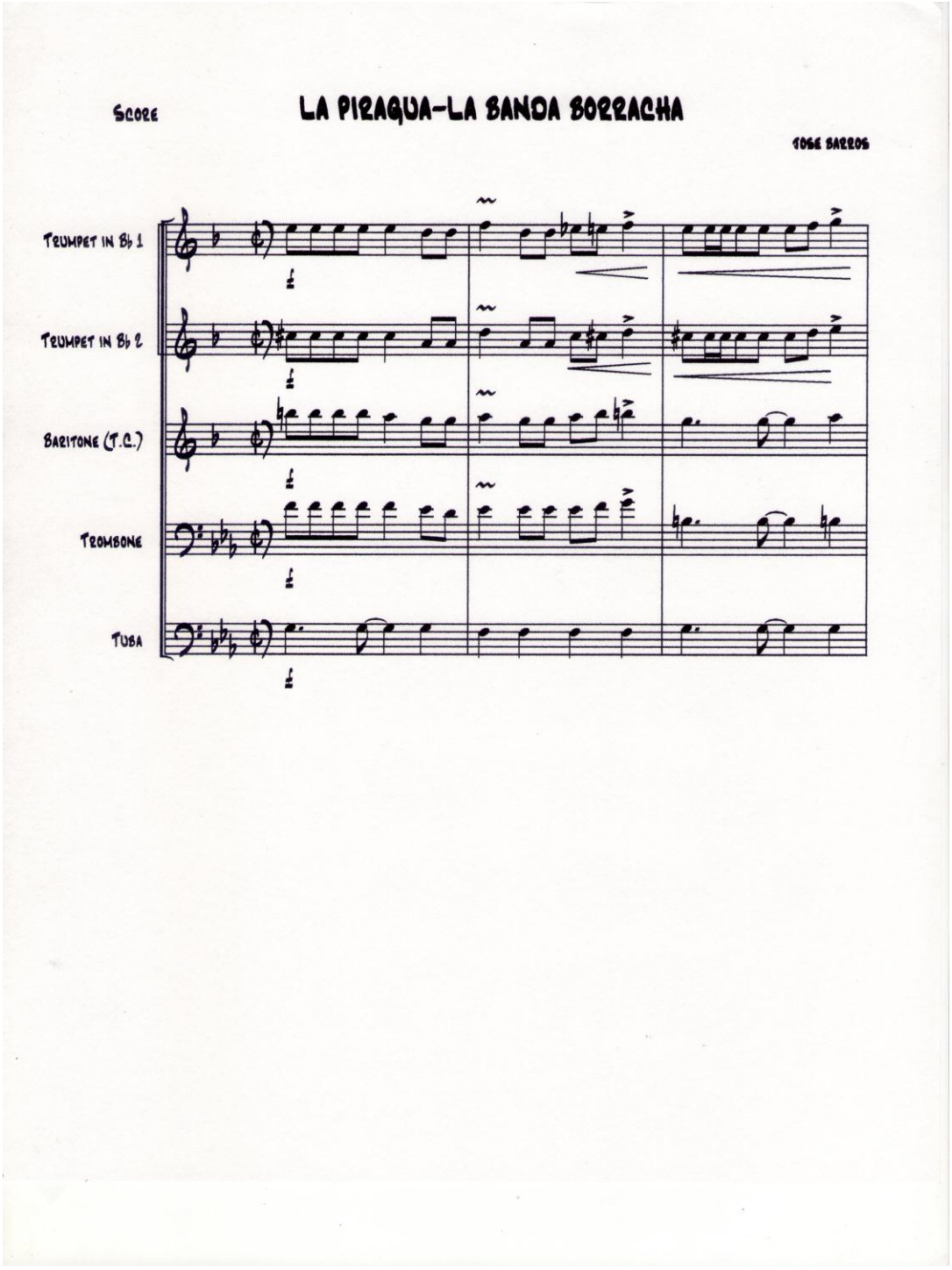


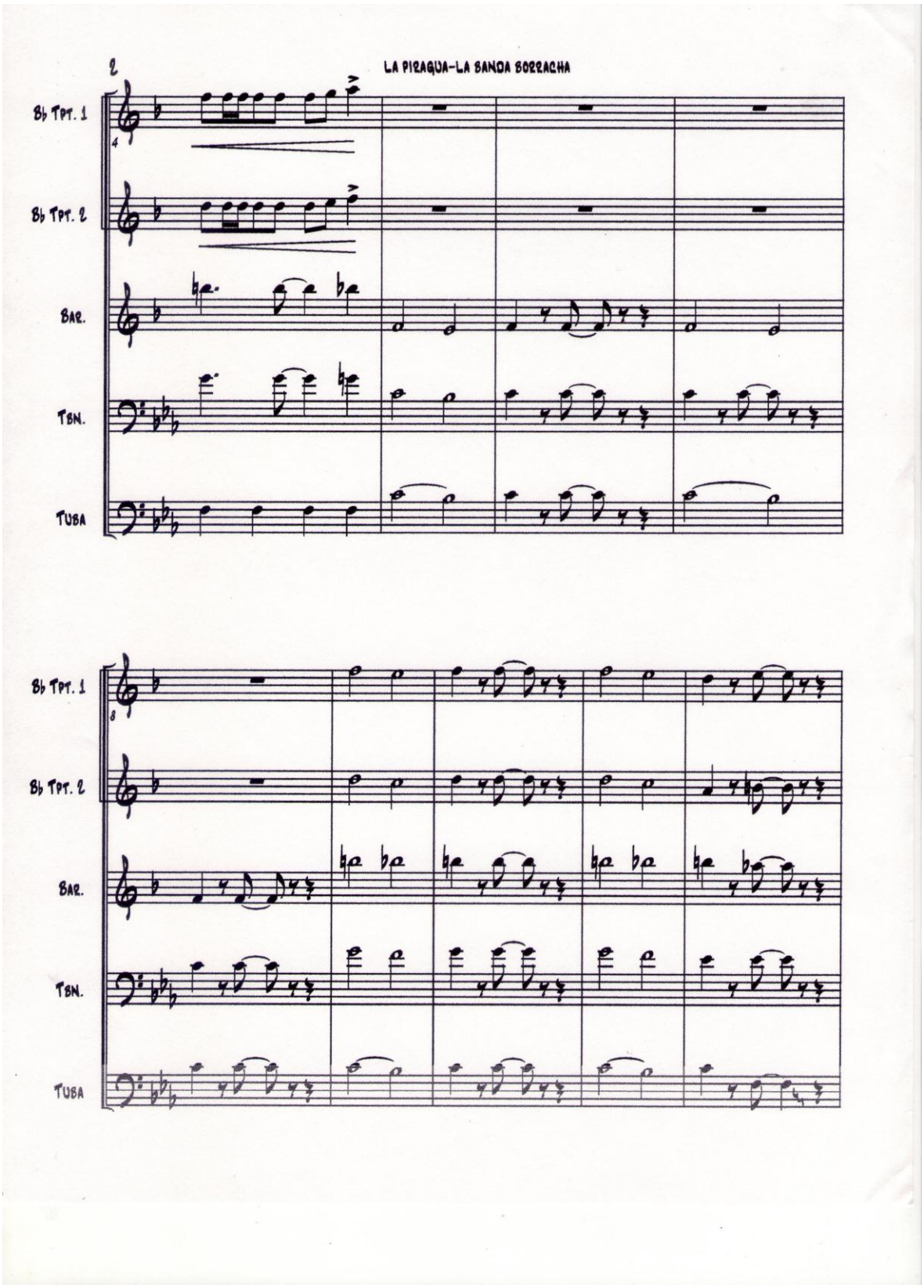
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

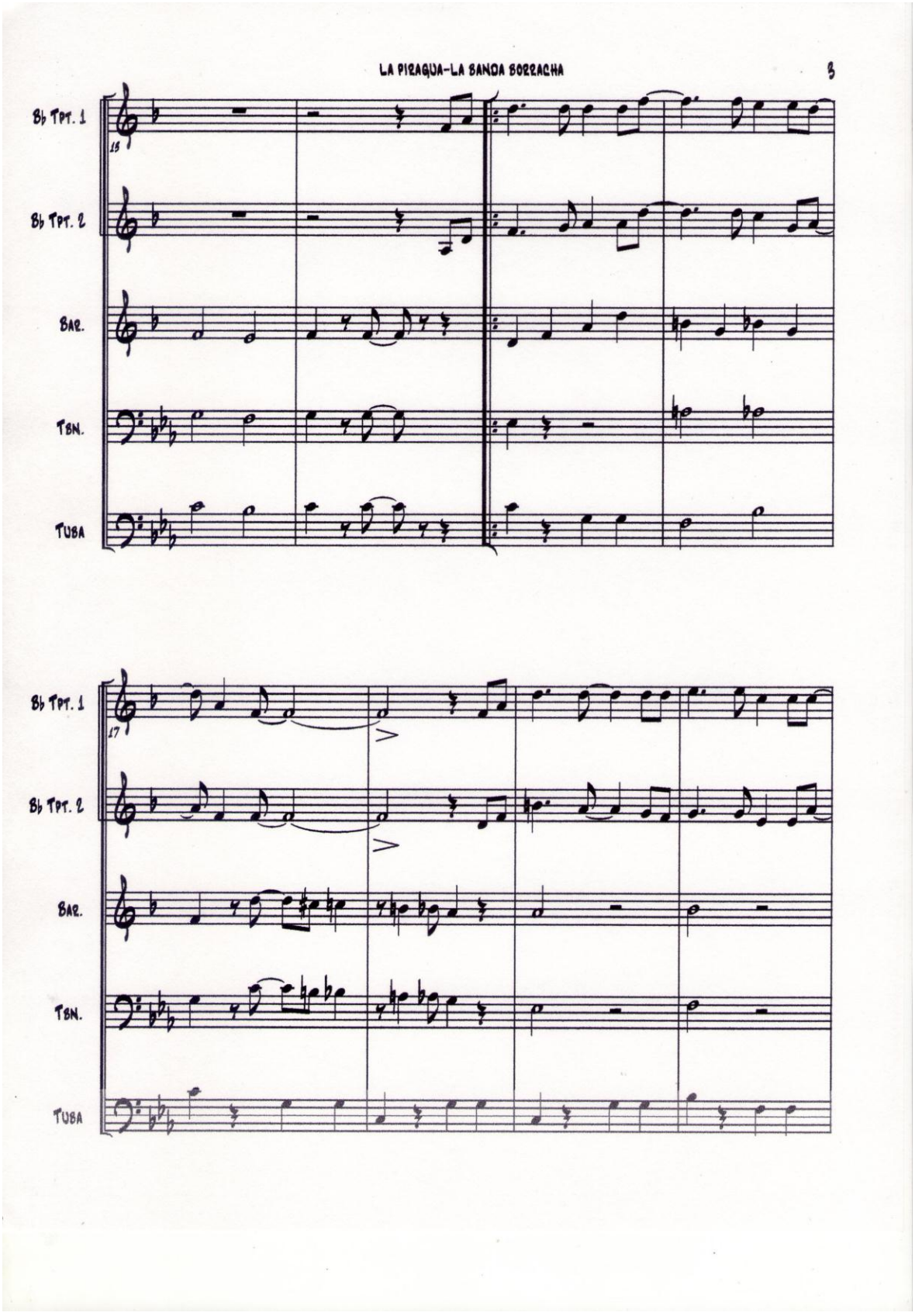


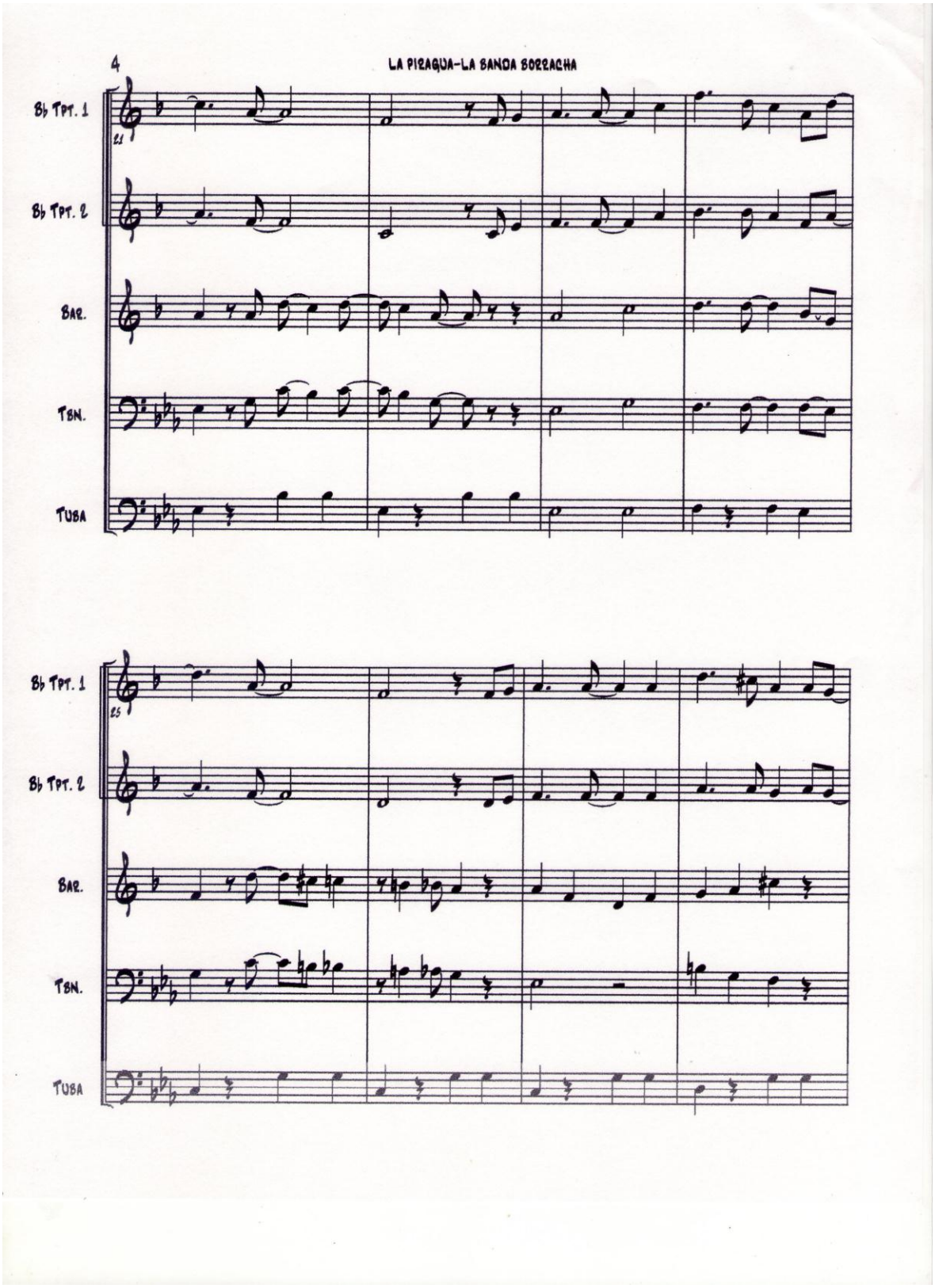
PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

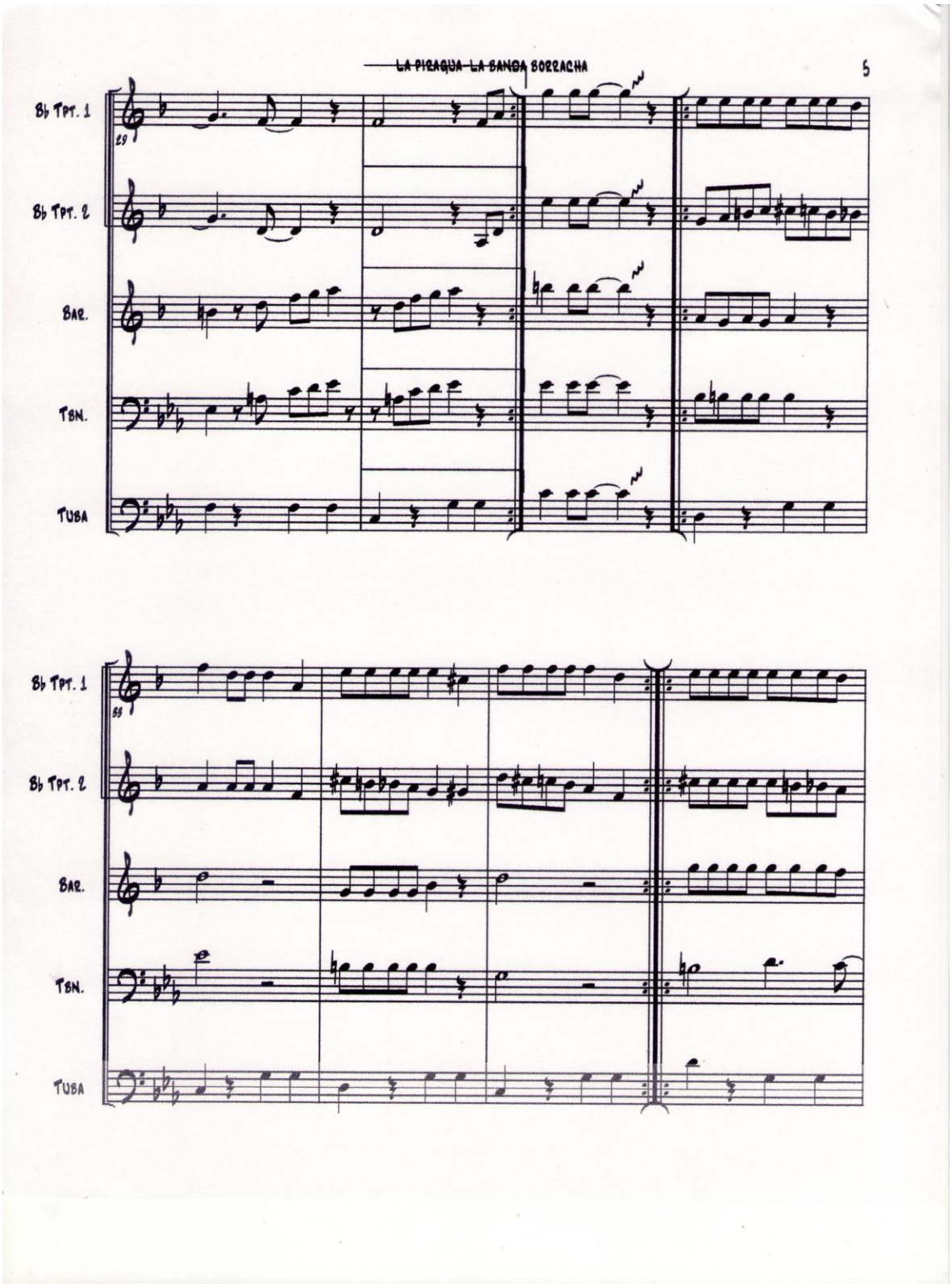
ANEXO C.PARTITURA SCORE DE LA PIRAGUA-LA BANDA BORRACHA.

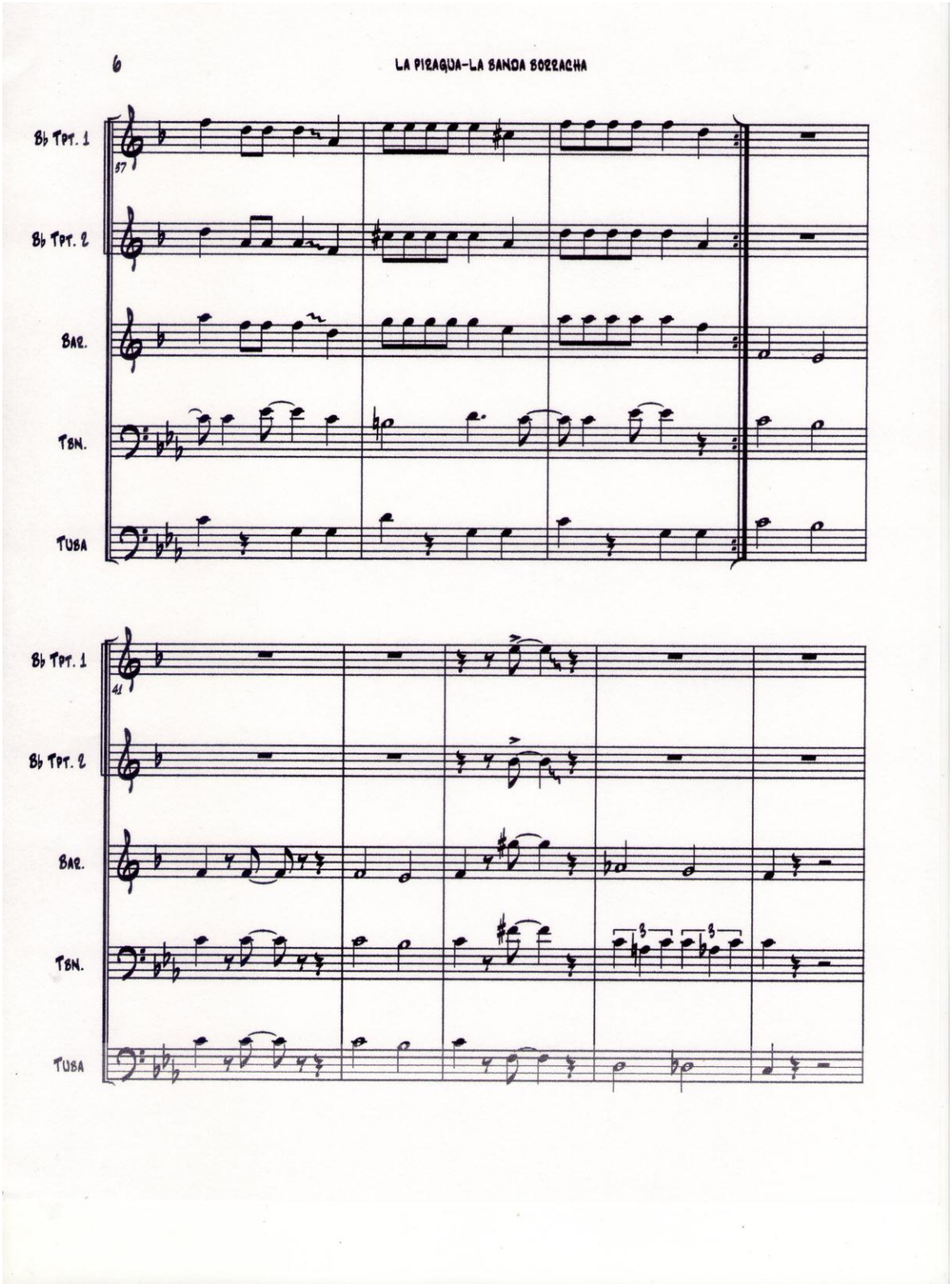


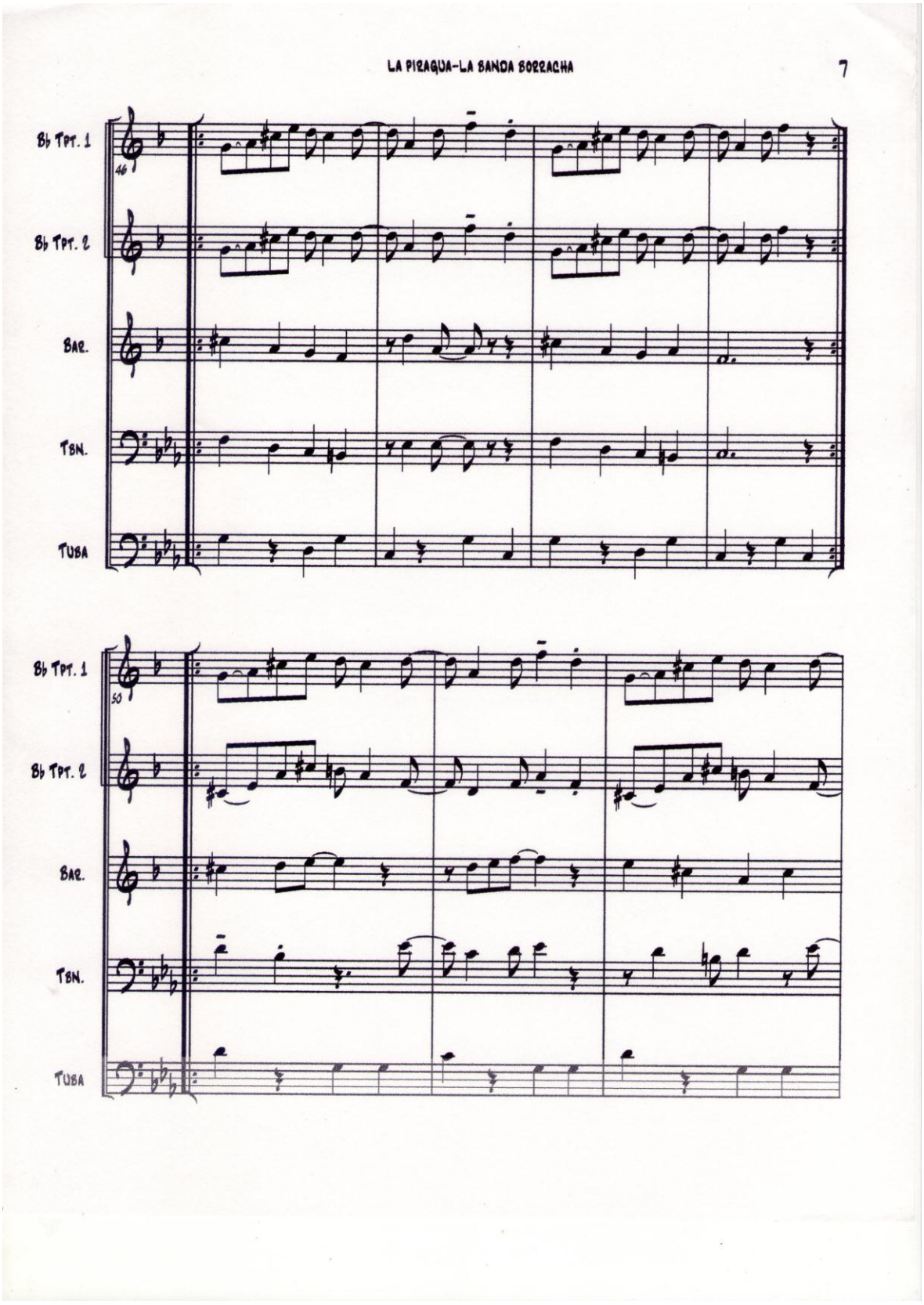

LA PIRAGUA-LA BANDA BORRACHA
2
Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
8
Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA

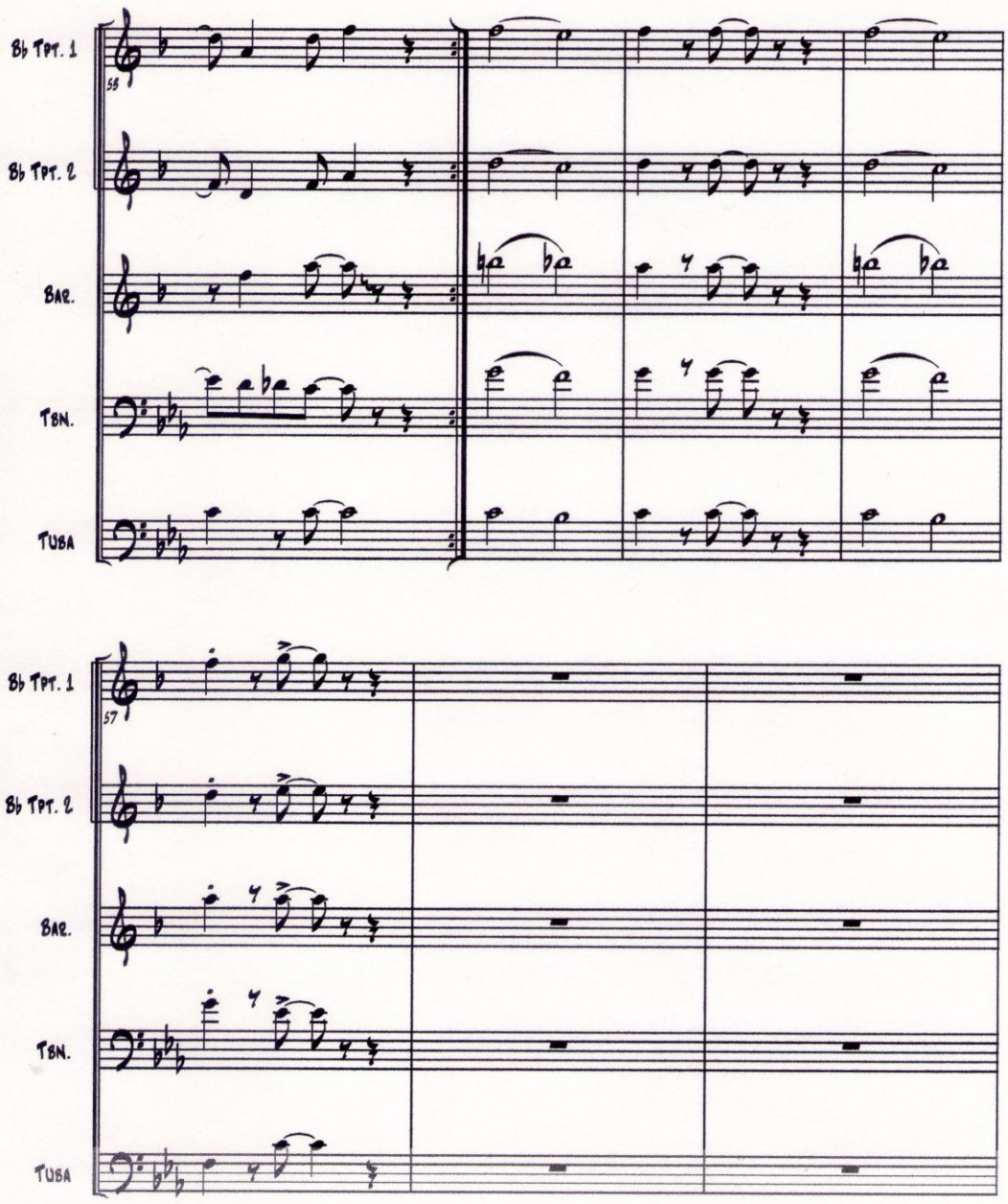

Bb TPT. 1
15
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
Bb TPT. 1
17
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA

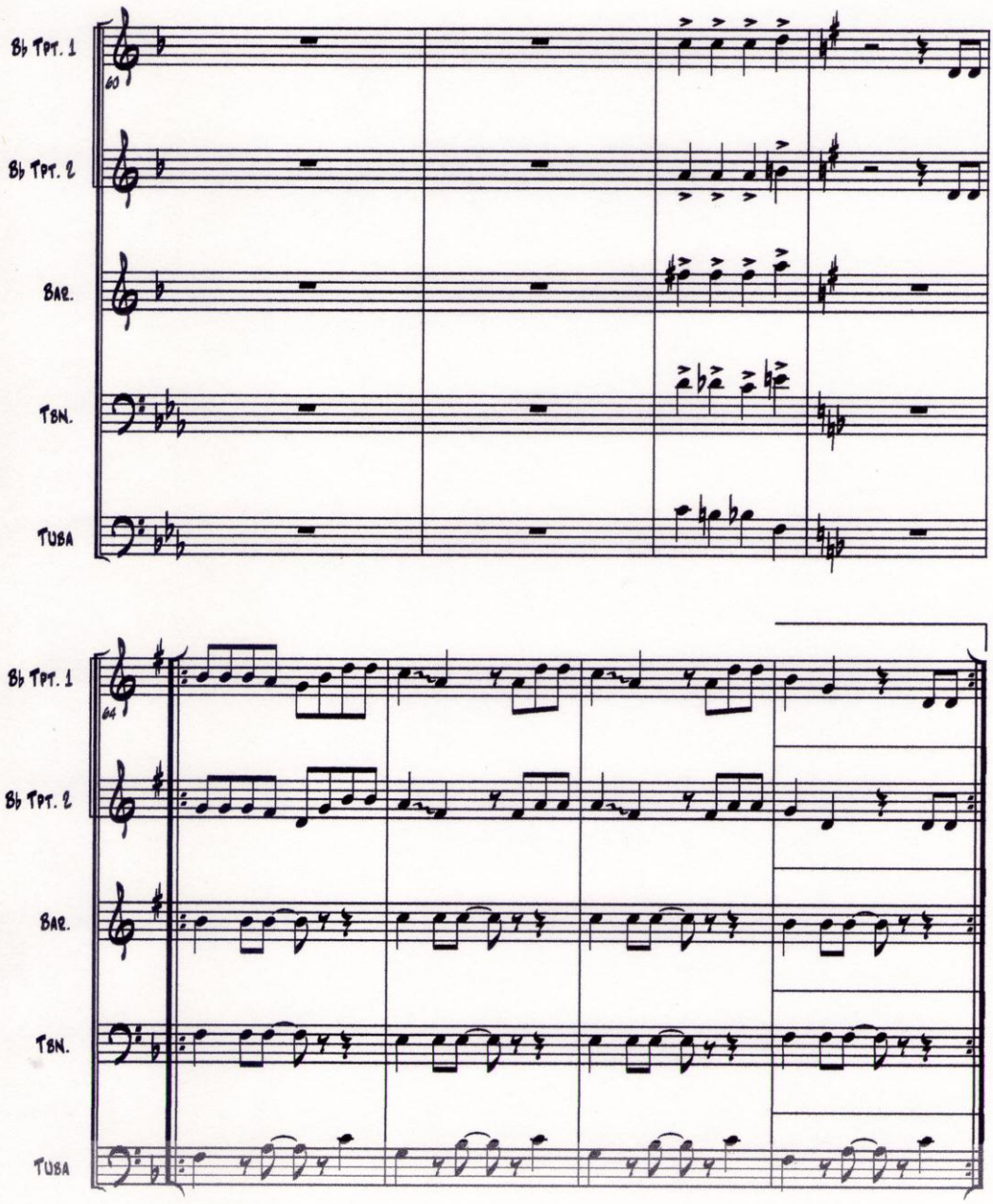

4
LA PIRAGUA-LA BANDA BORRACHA
Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA

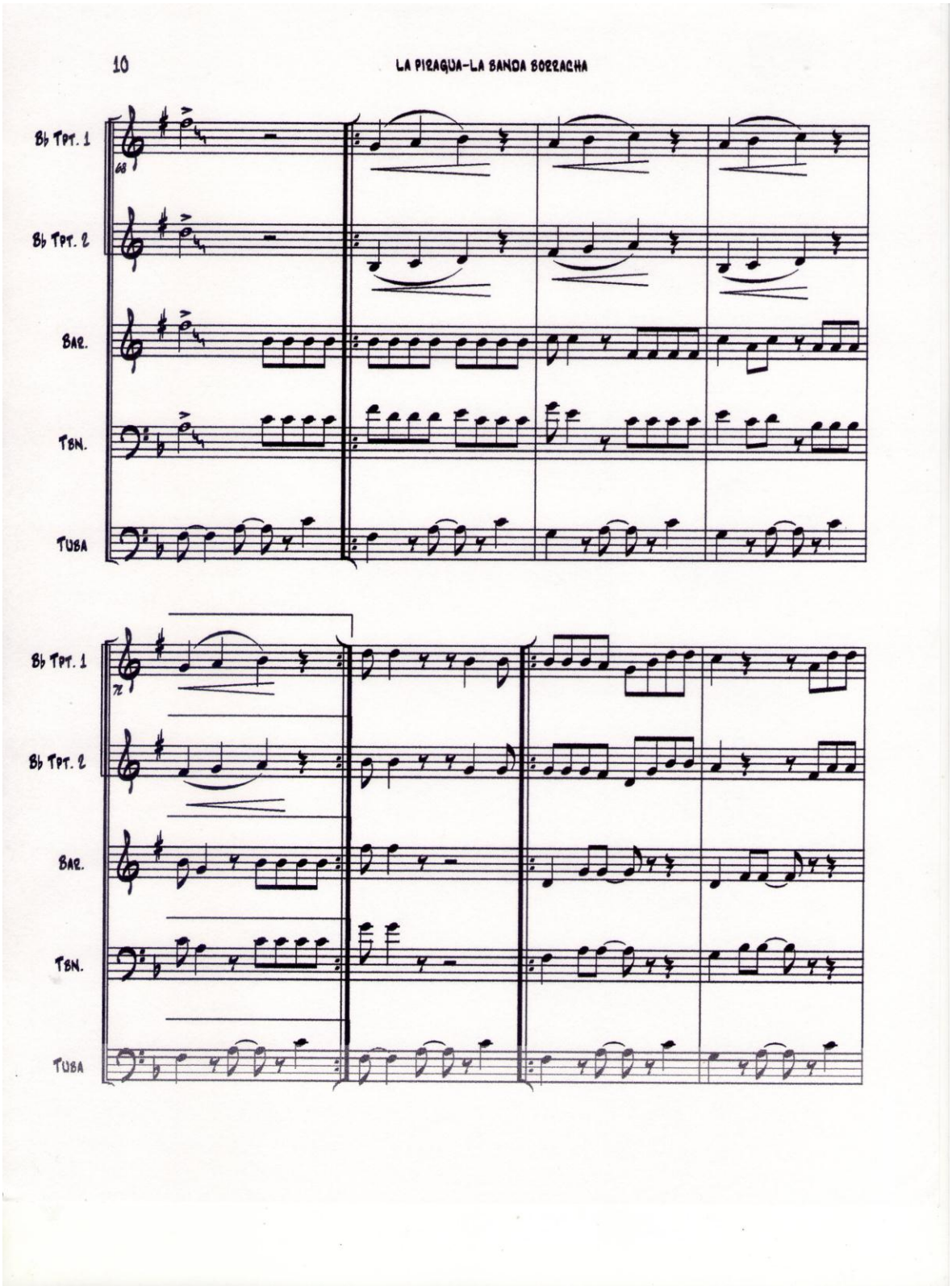

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
29
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
33

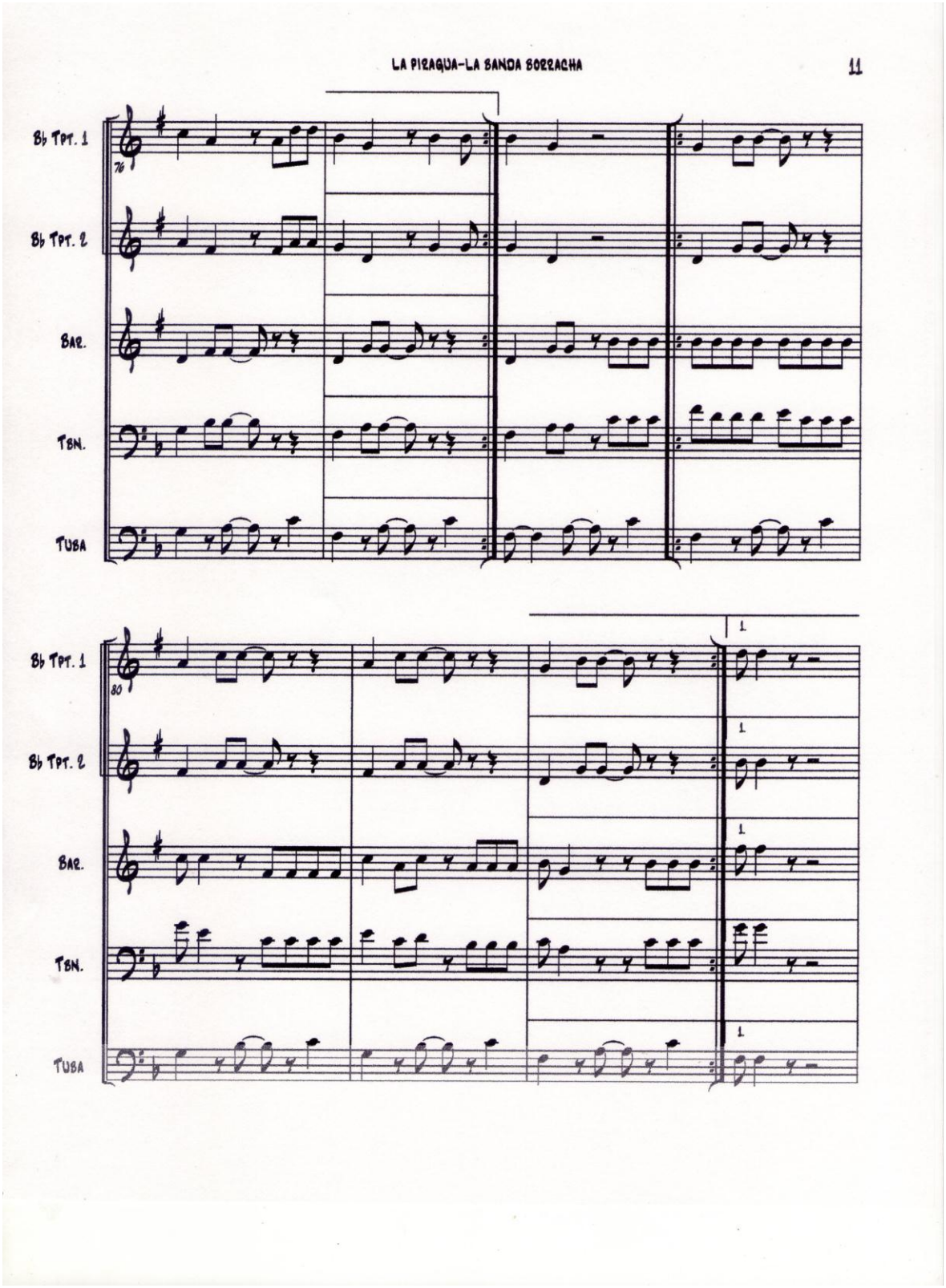

Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
57
41

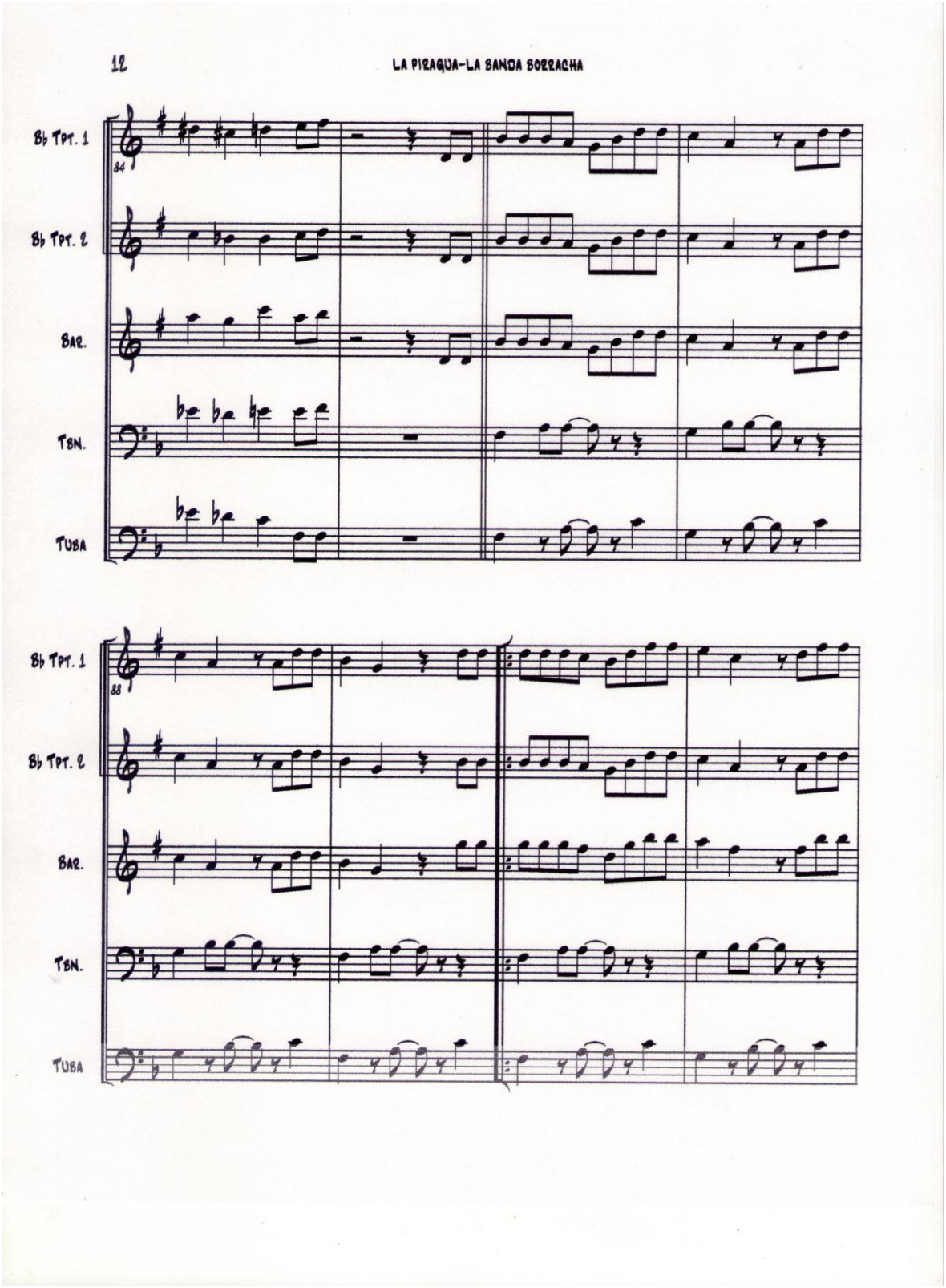

Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
46
50

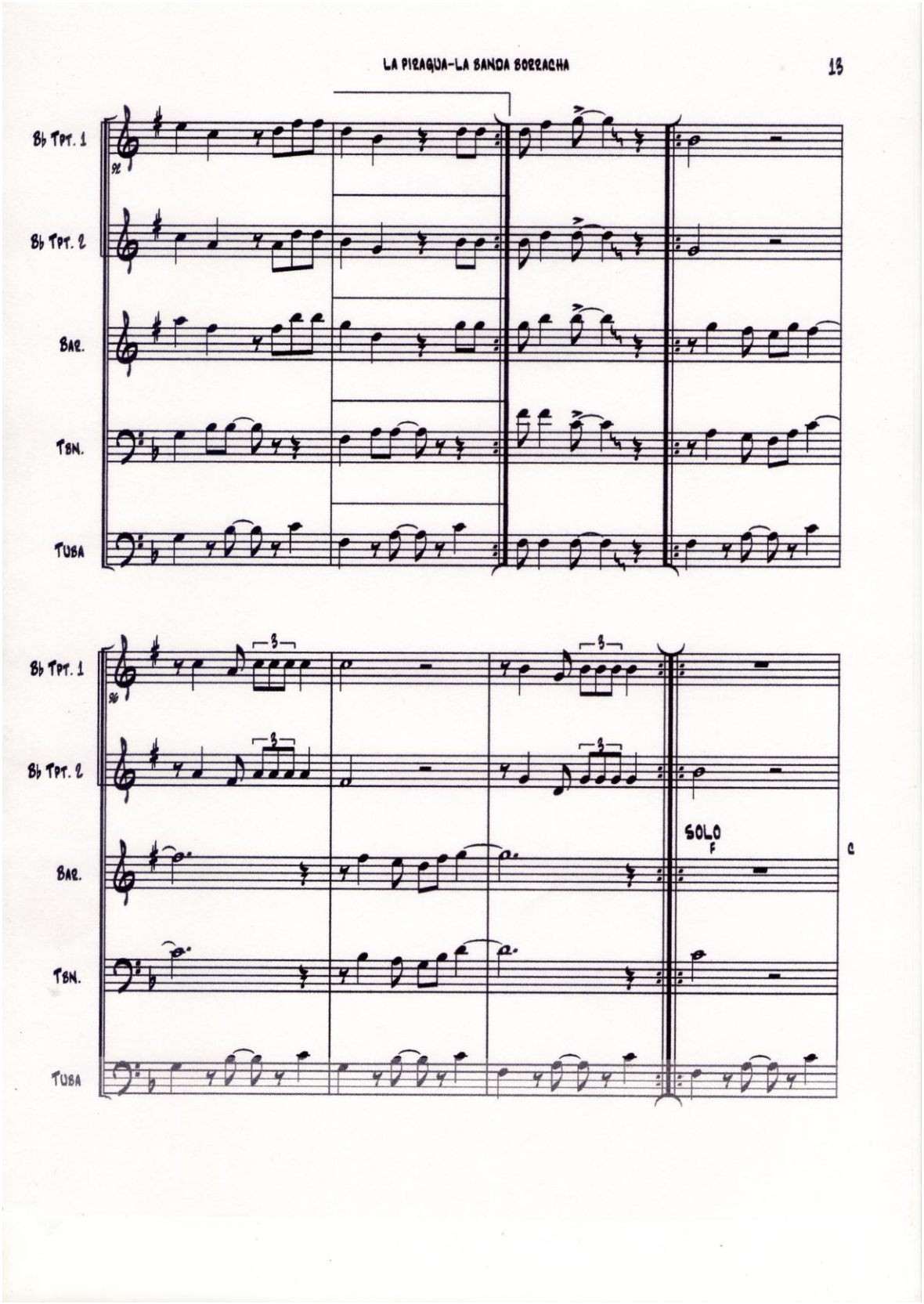

Bb TPT. 1
55
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
Bb TPT. 1
57
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA

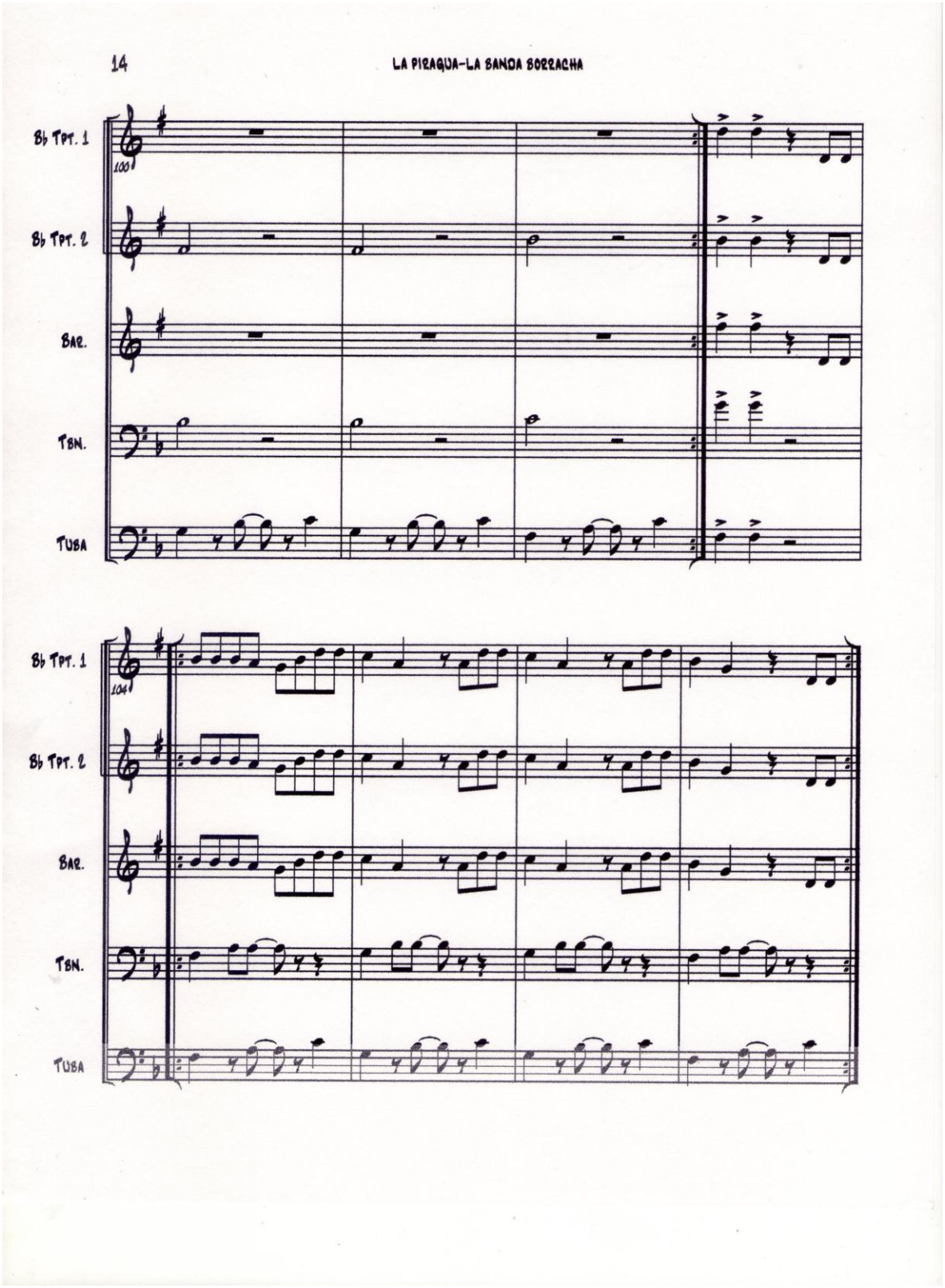

Bb Tpt. 1
Bb Tpt. 2
Bar.
Tbn.
Tuba
60
Bb Tpt. 1
Bb Tpt. 2
Bar.
Tbn.
Tuba
64

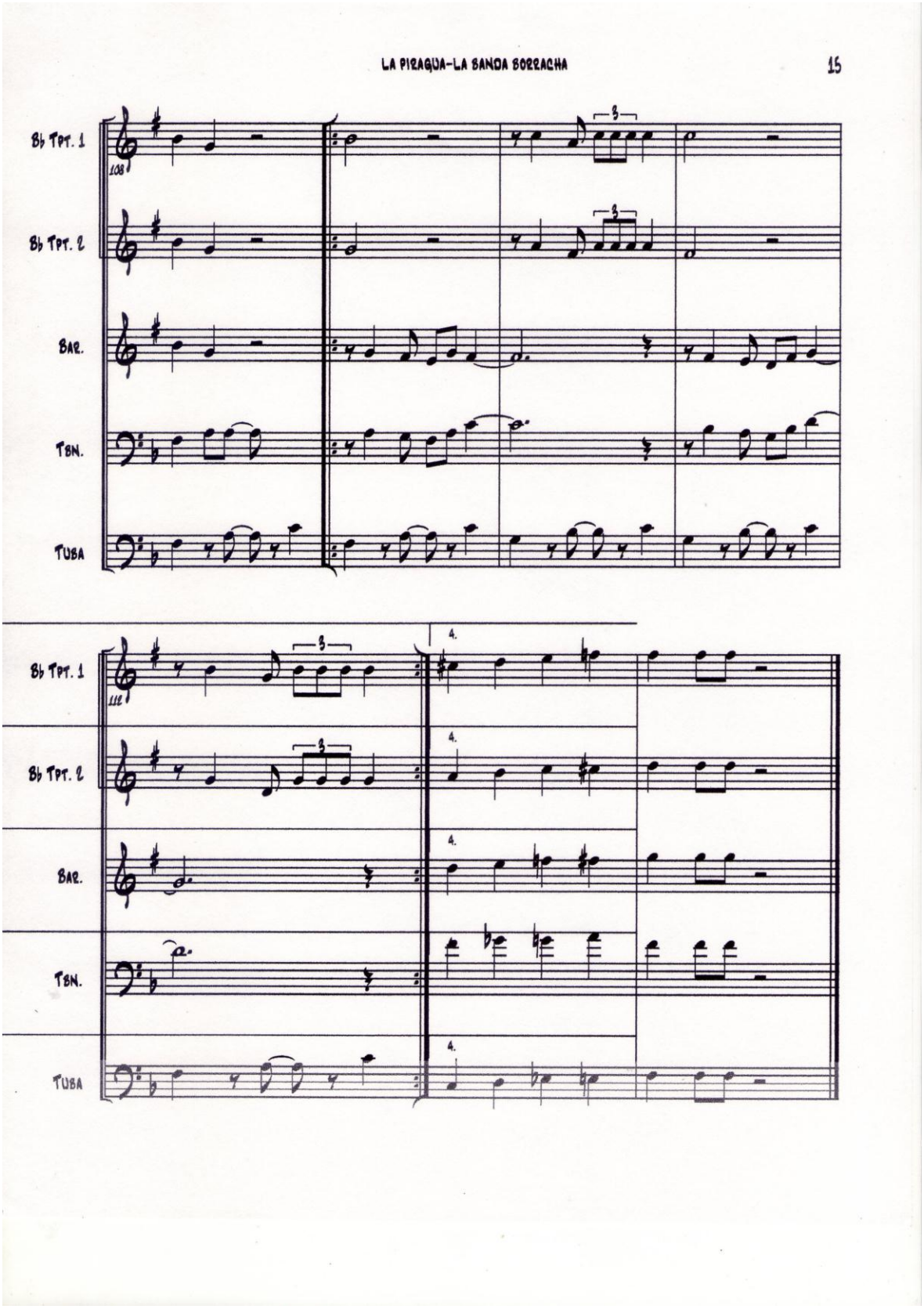

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
68
72
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA


Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
76
80
1.

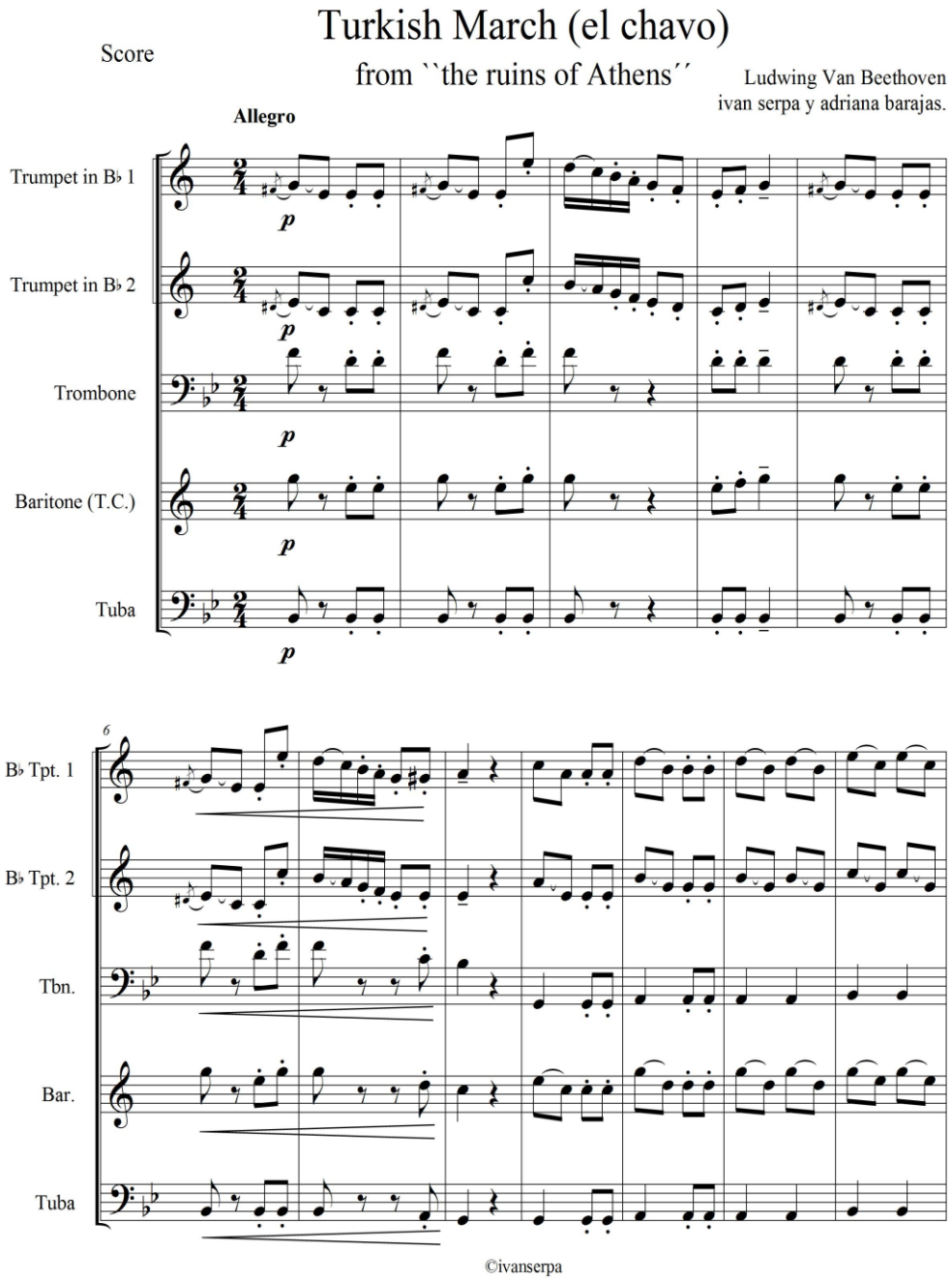

Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
84
Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
88

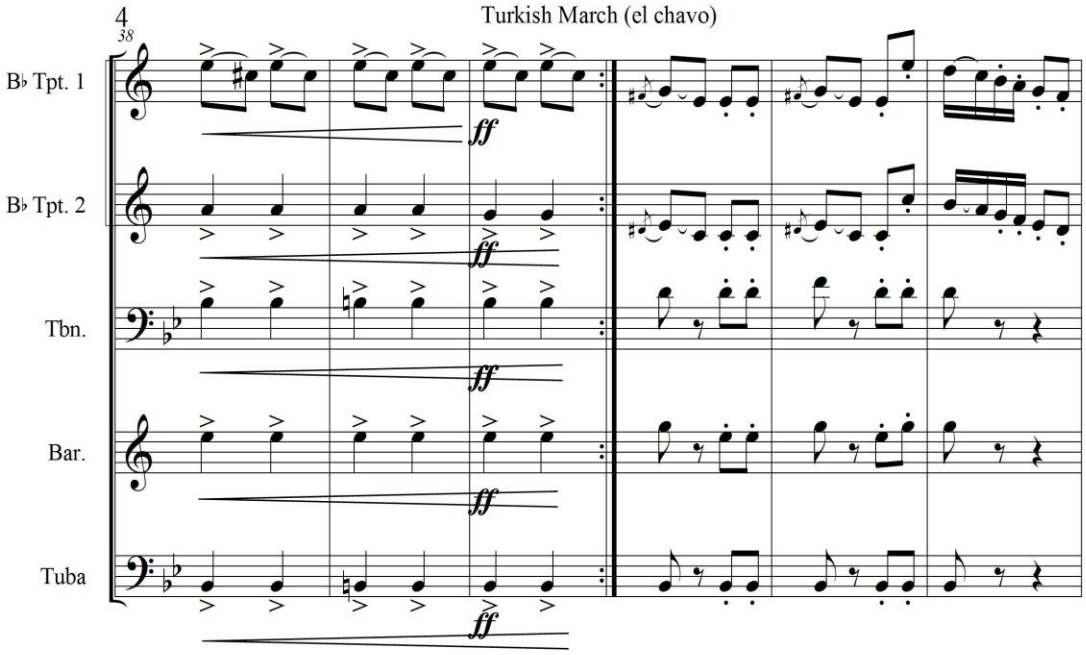

Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
92
96
SOLO
F
C

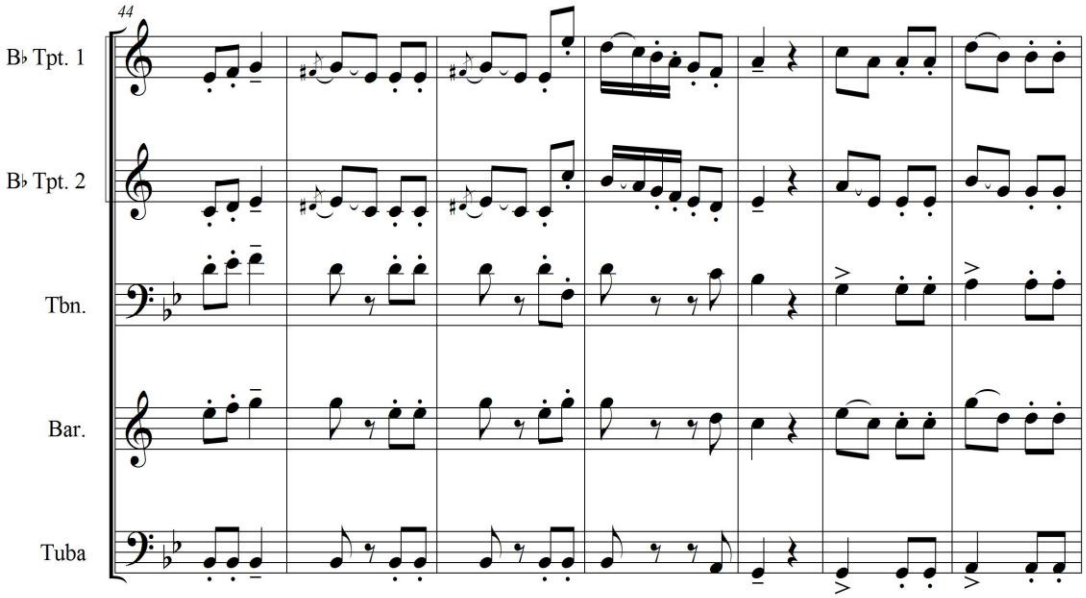

14
LA PIRAGUA-LA BANDA BORRACHA
Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
100
Bb TPT. 1
Bb TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
104

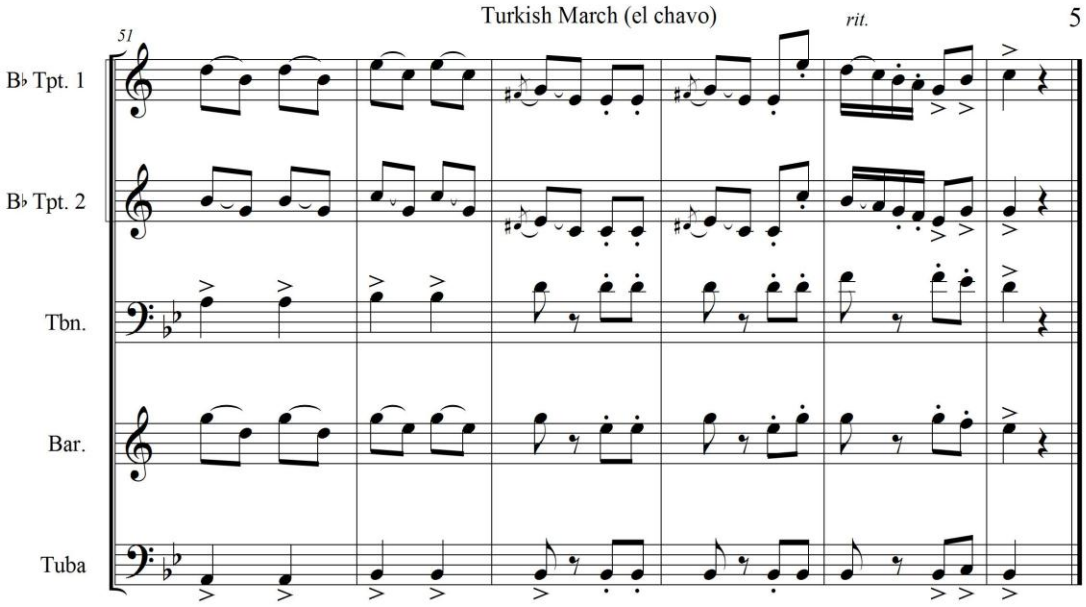

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
BAR.
TBN.
TUBA
108
112
3
4.

ANEXO D. PARTITURA SCORE DE TURKISH MARCH

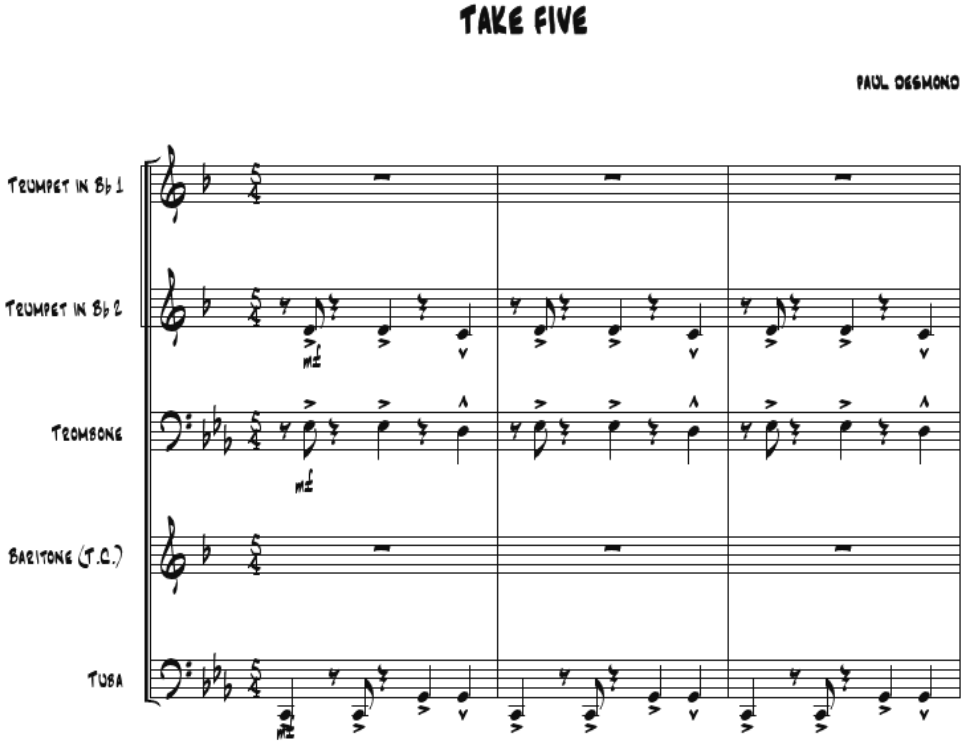


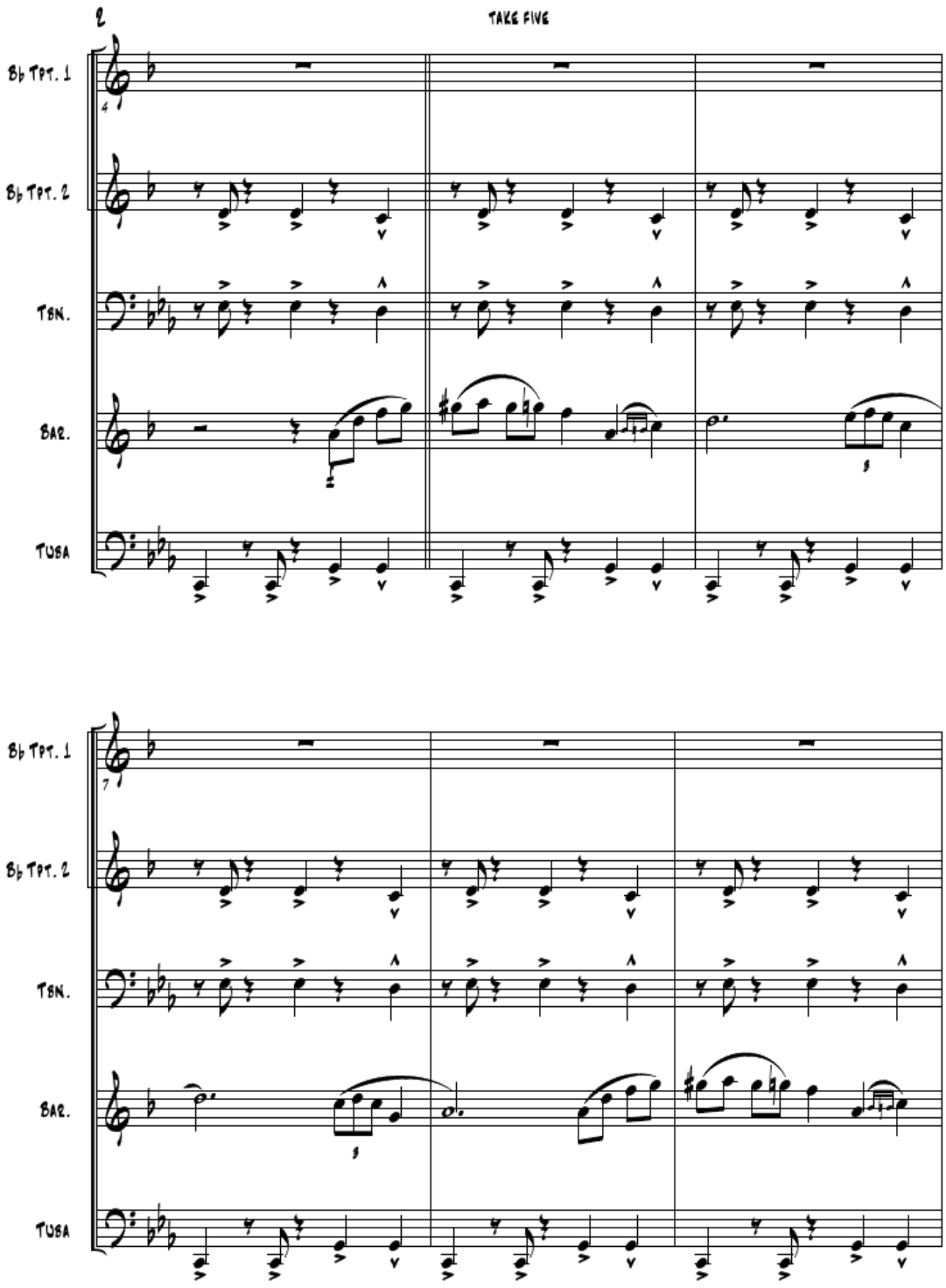

Turkish March (el chavo)
38
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
ff

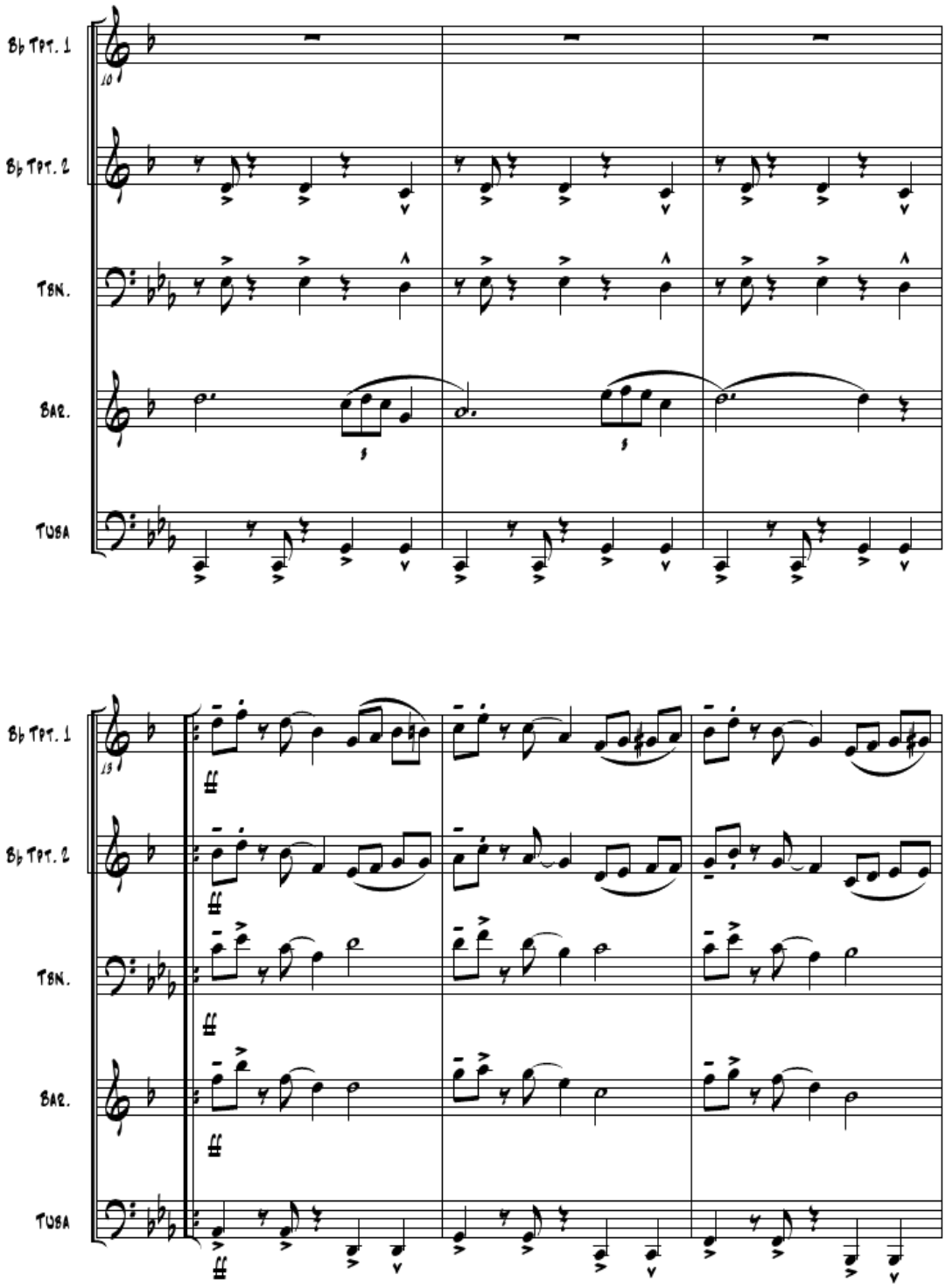

44
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

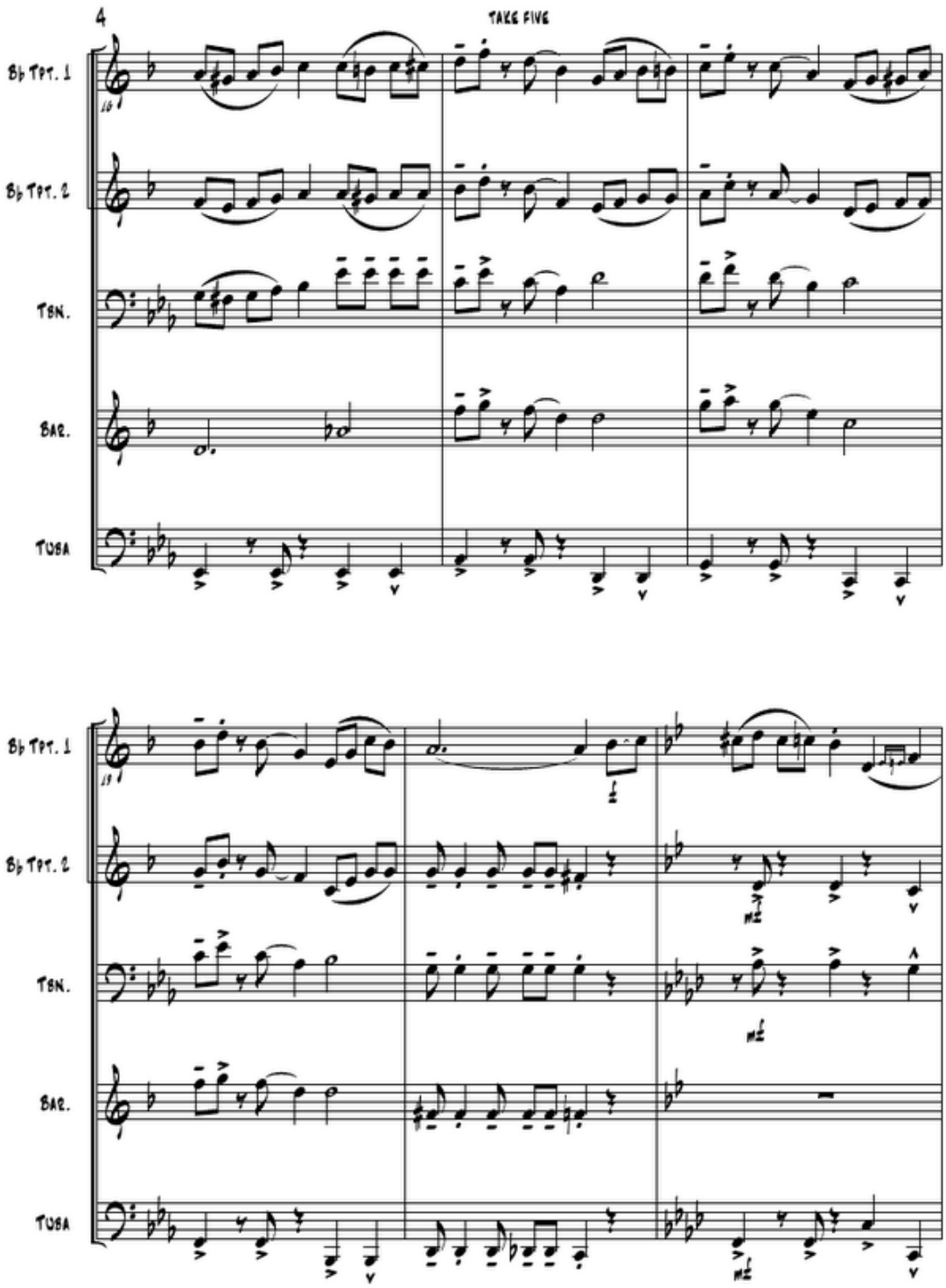

Turkish March (el chavo)
rit.
5
51
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

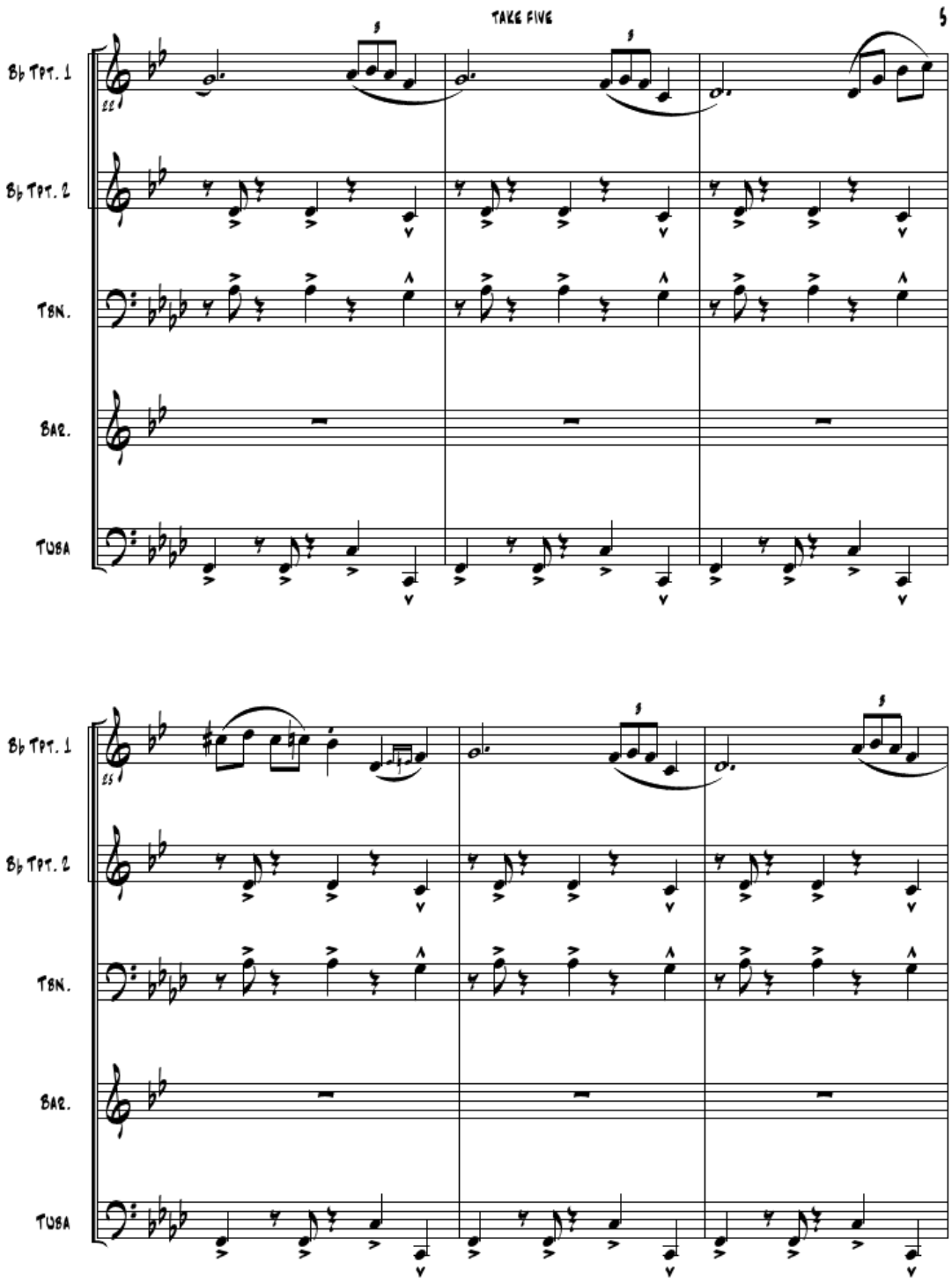
ANEXO E. PARTITURA SCORE TAKE FIVE.

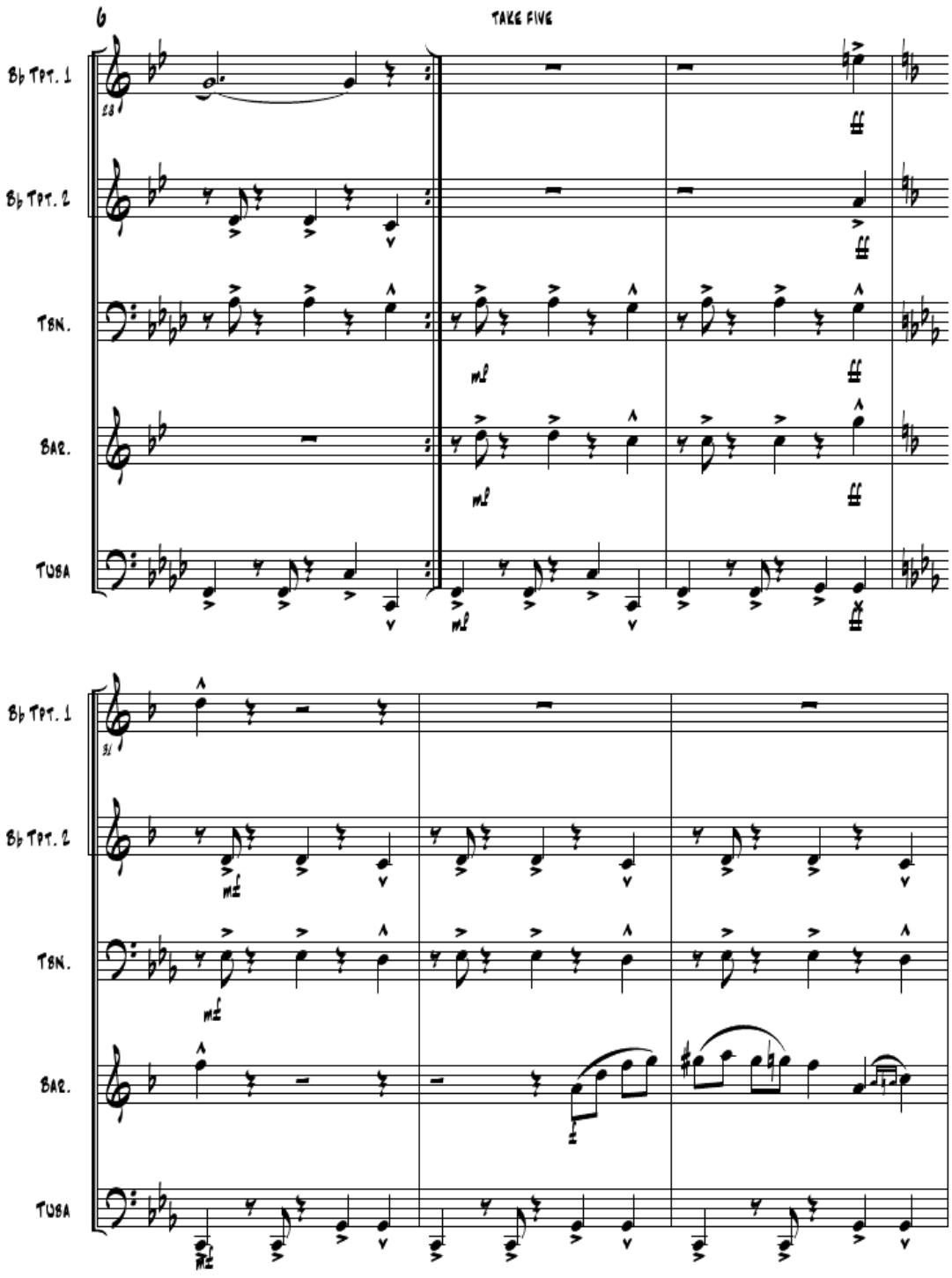


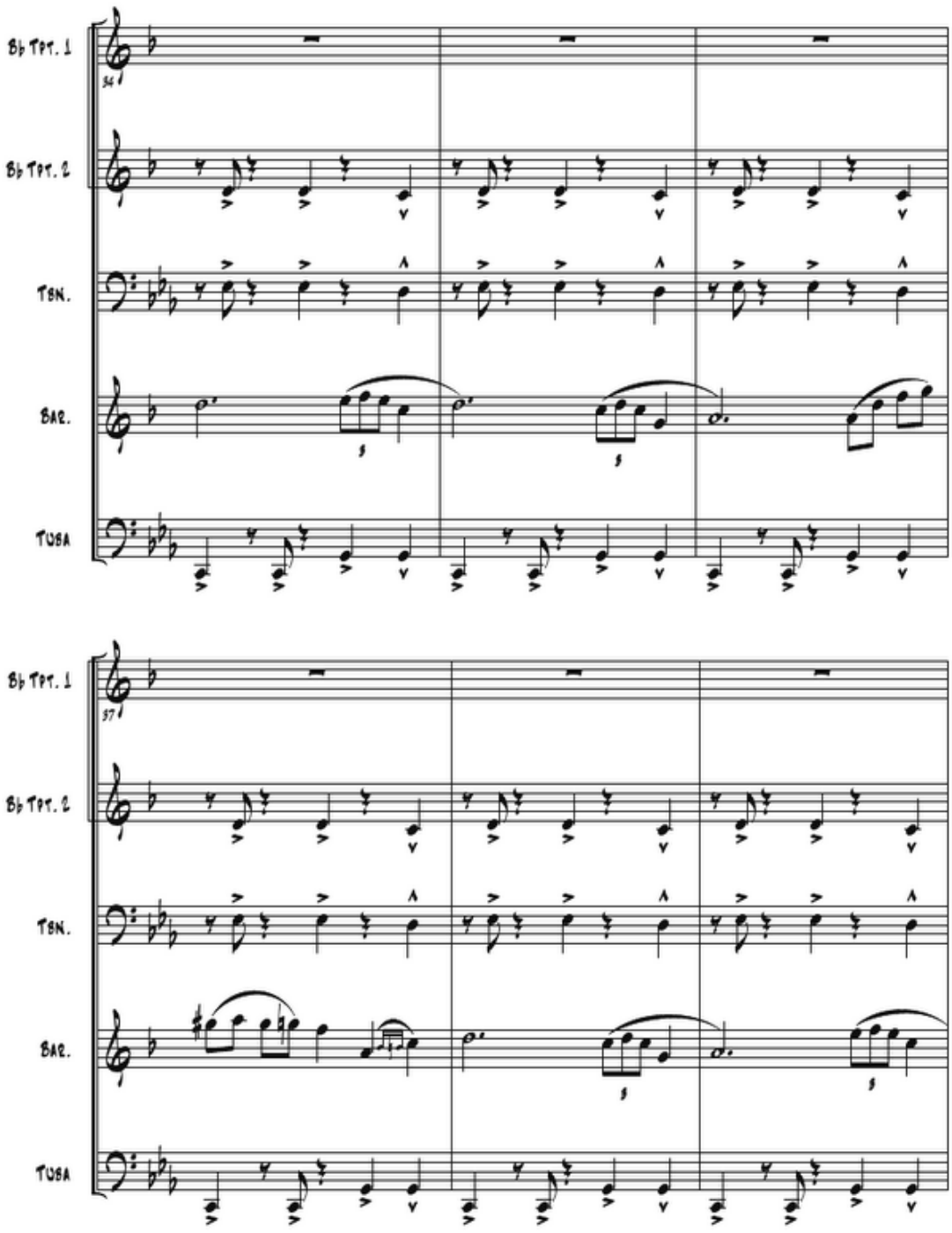

2
TAKE FIVE
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA
7
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA

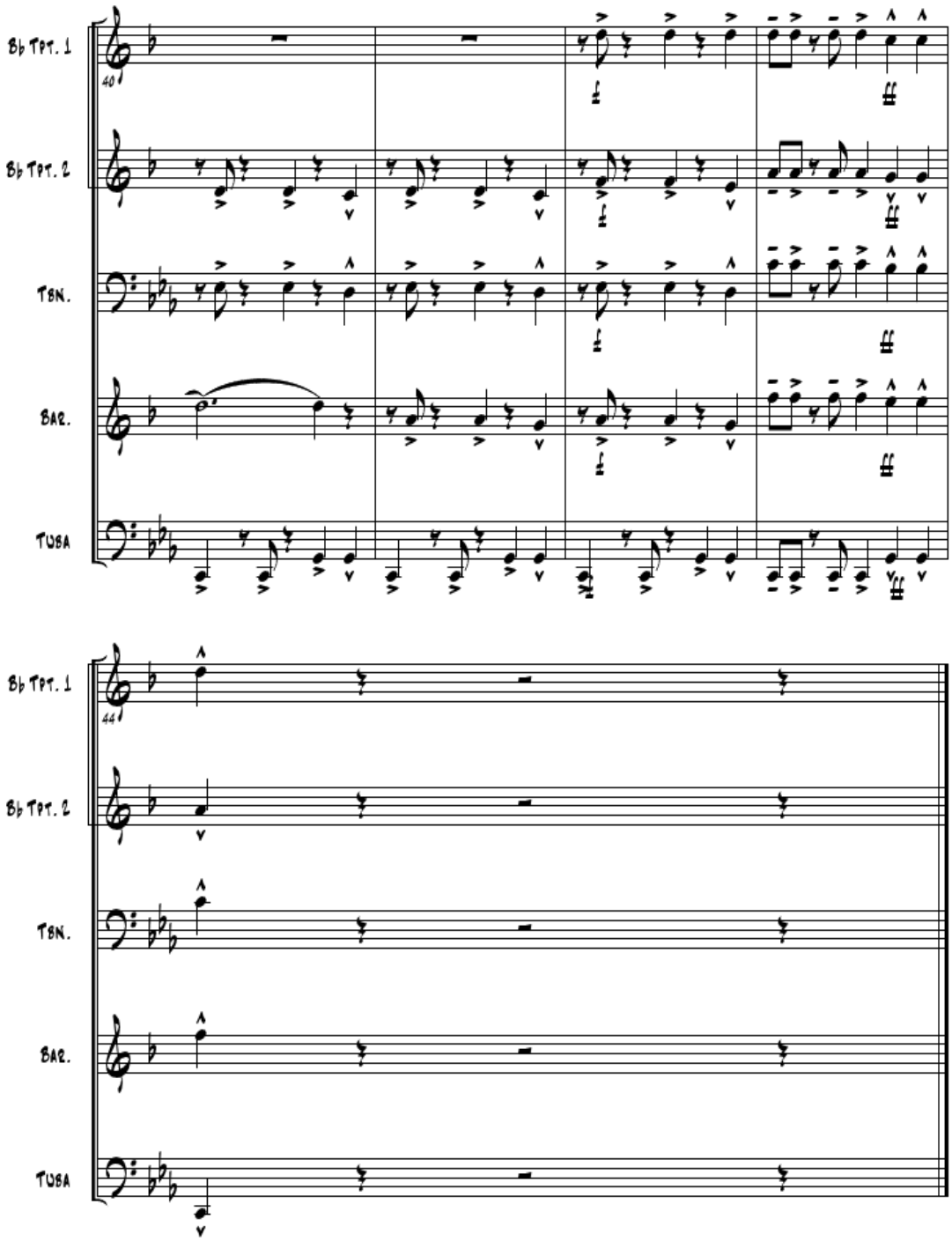

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA
10
15


4
TAKE FIVE
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA

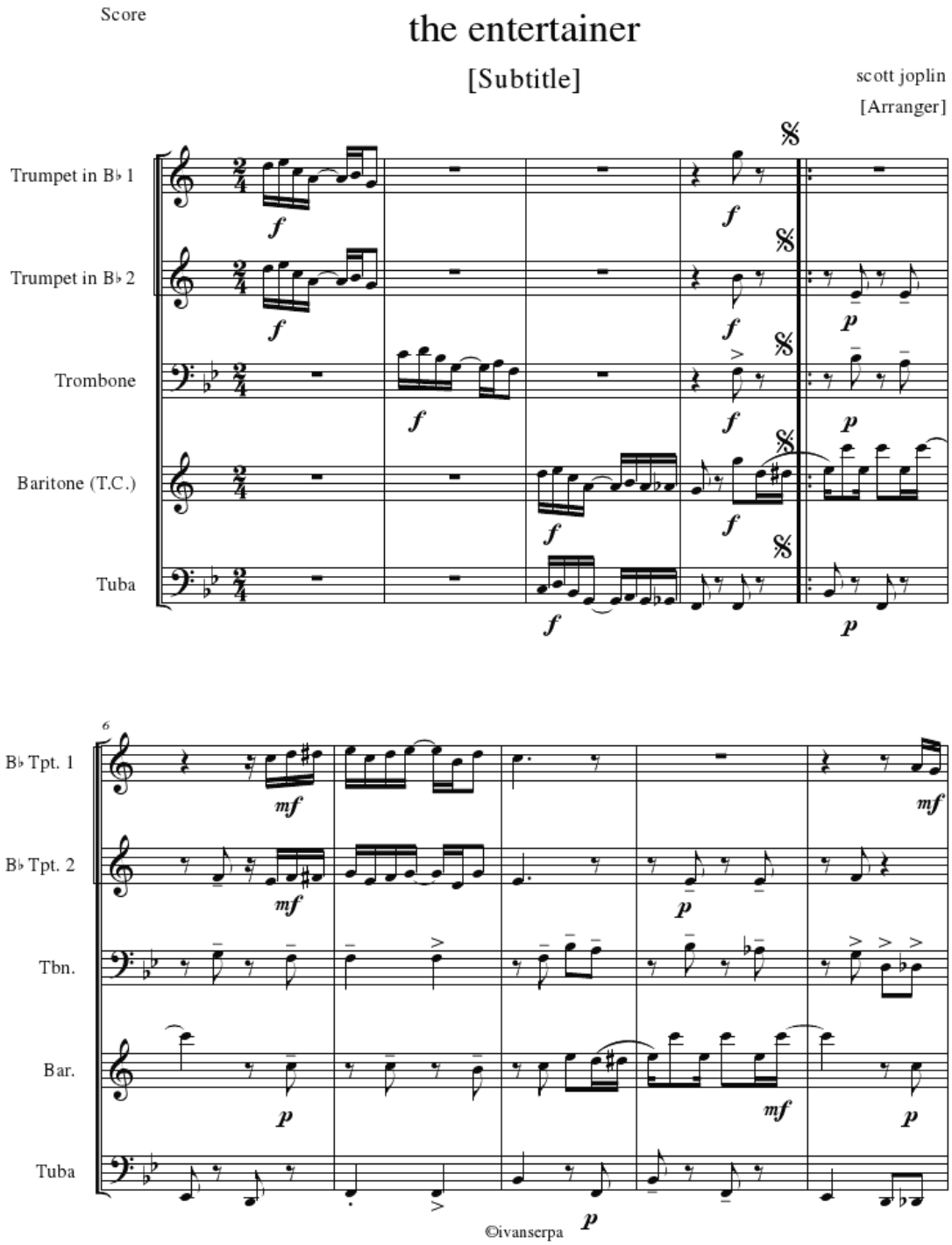

TAKE FIVE
5
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

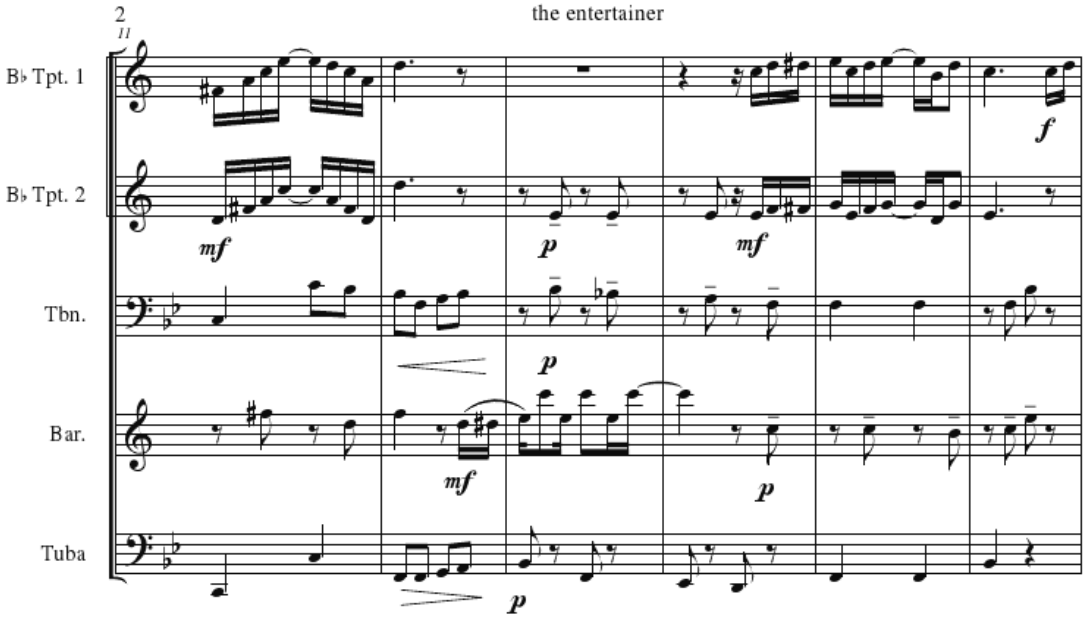

6
TAKE FIVE
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA

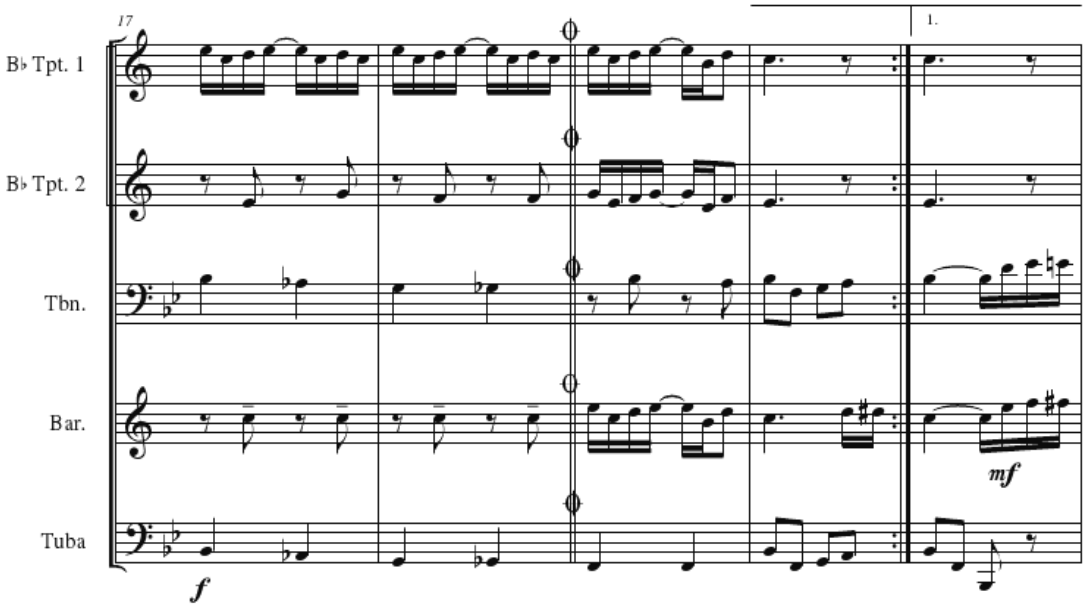

B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA
54
B♭ TPT. 1
B♭ TPT. 2
TBN.
BAR.
TUBA
57

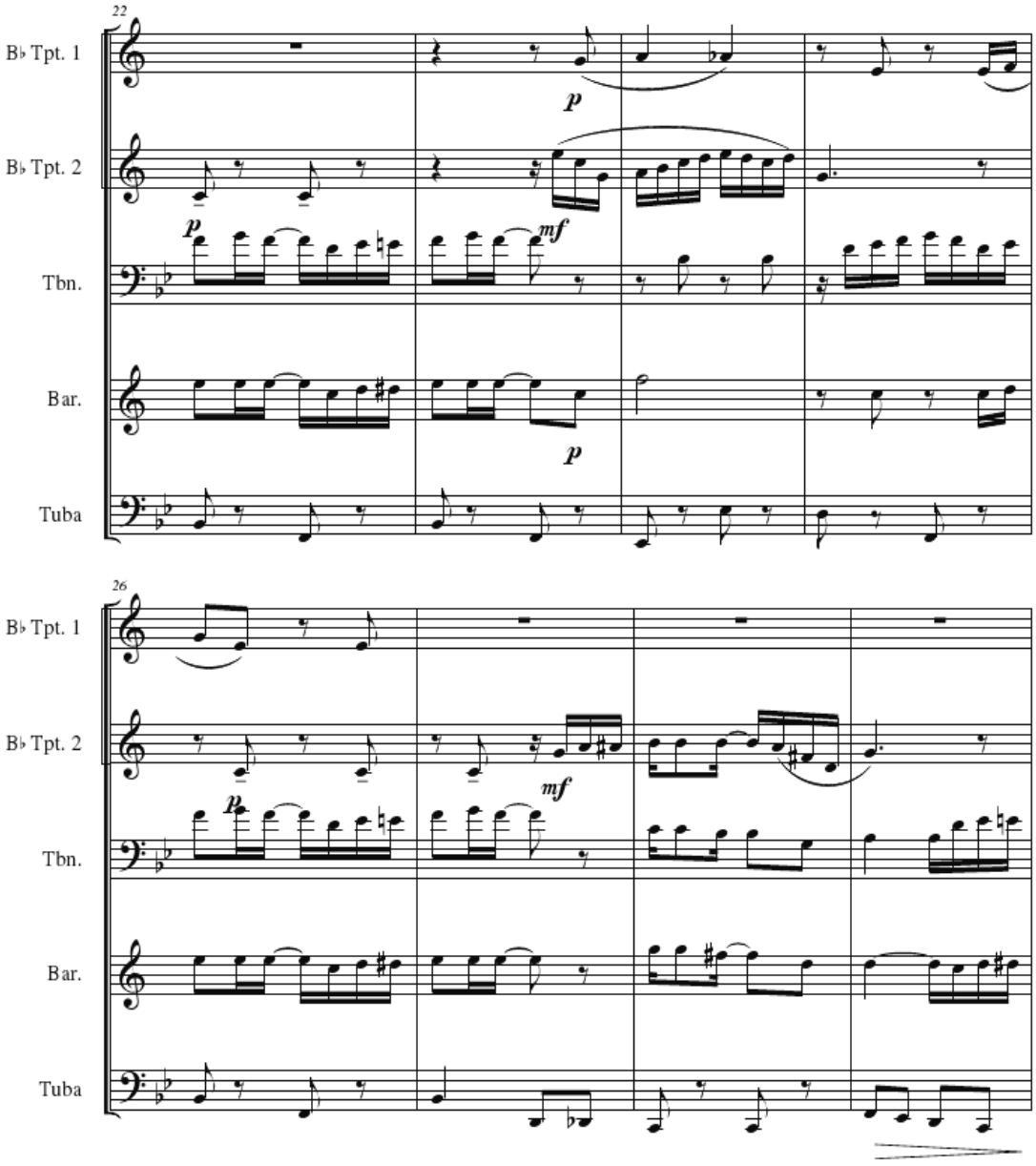

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
40
44

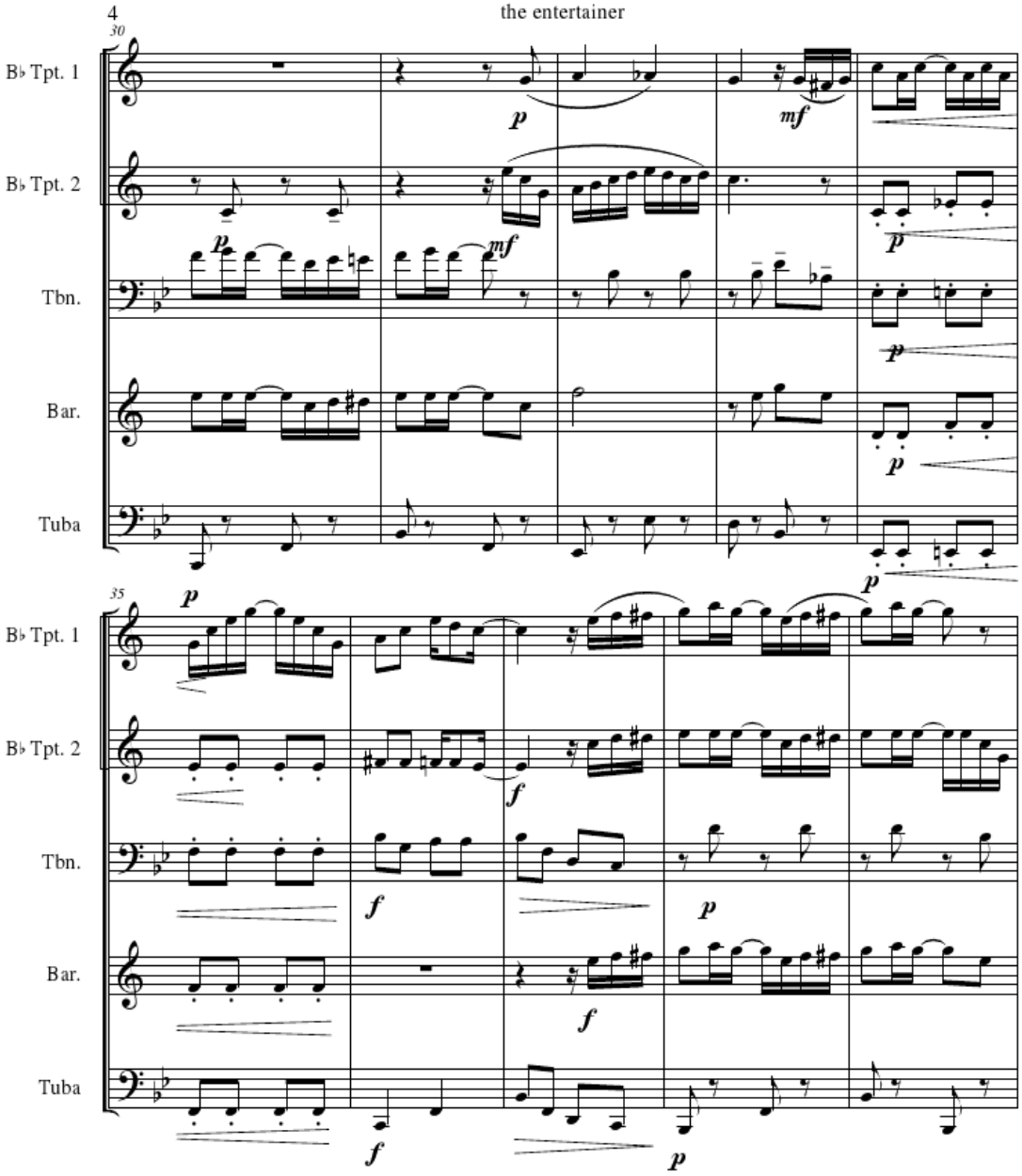
ANEXO F. PARTITURA SCORE THE ENTERTAINER

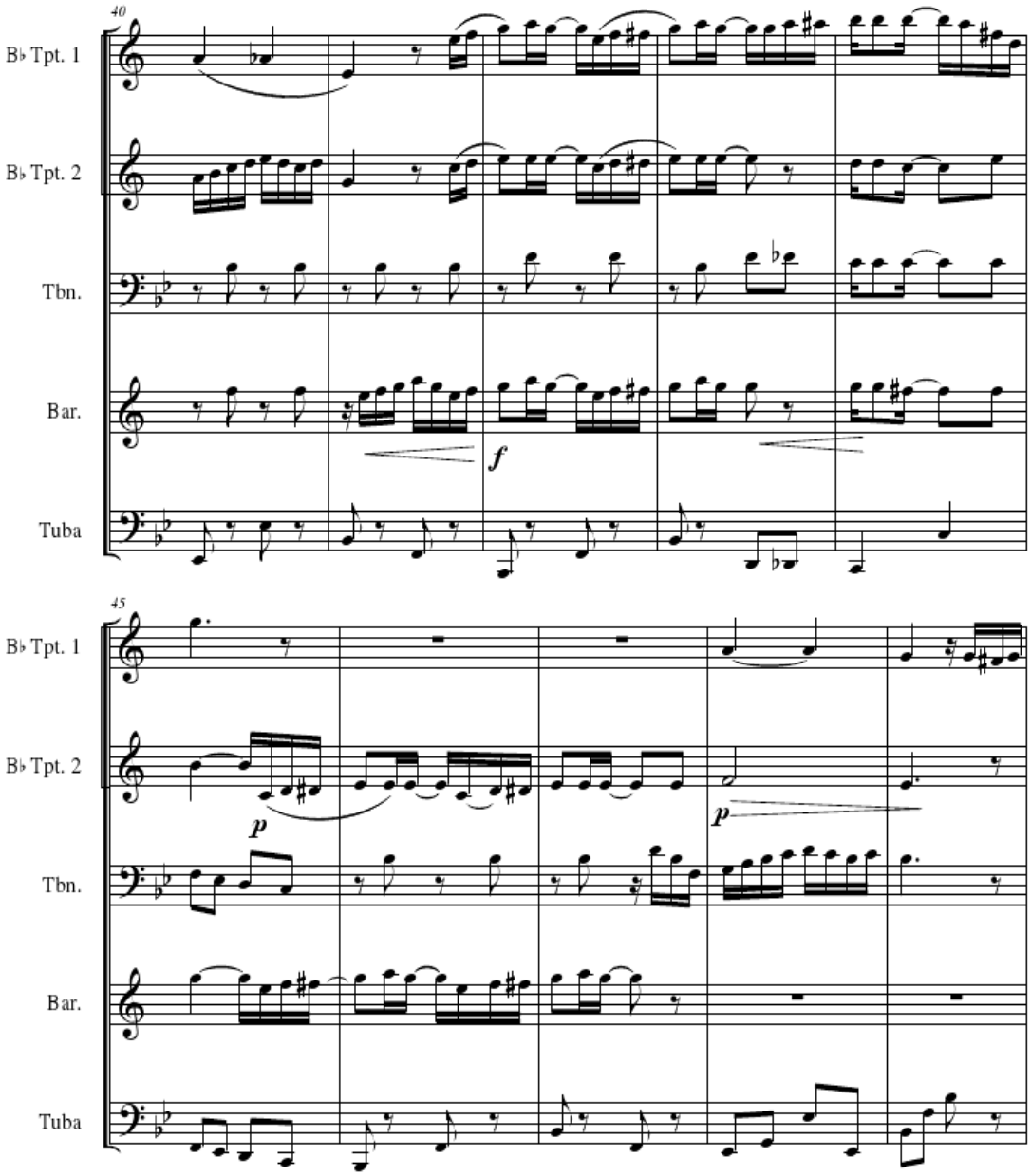


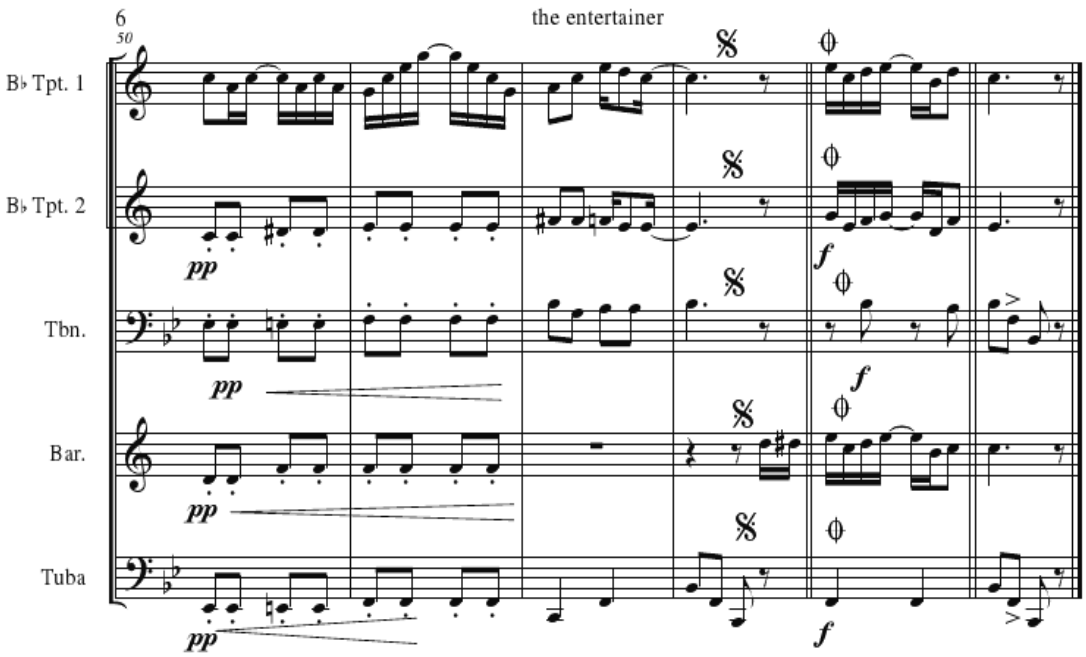

11
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
mf
p
mf
p
mf
p
f
p


17
1.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
f
mf

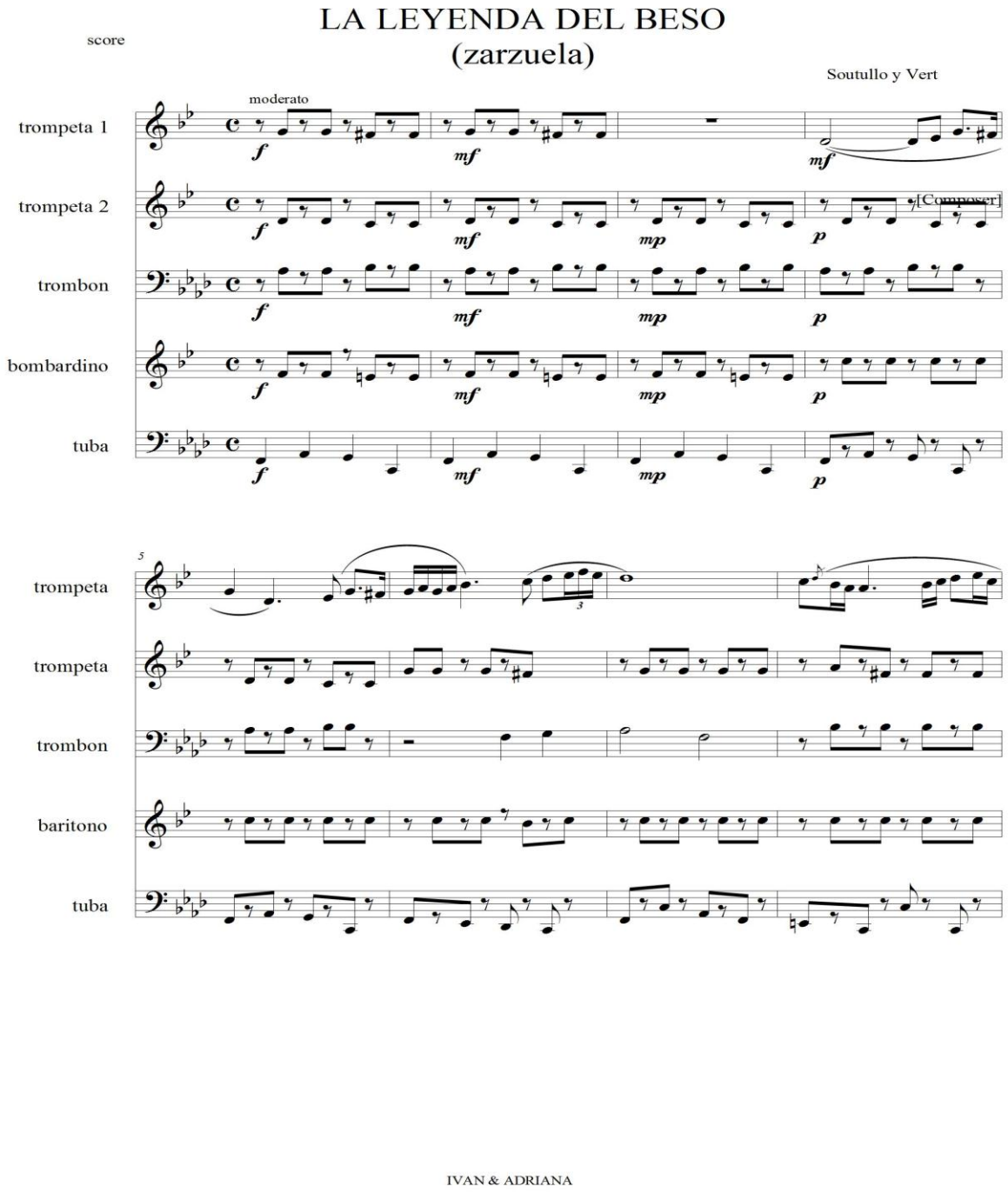

22
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
p
mf
26

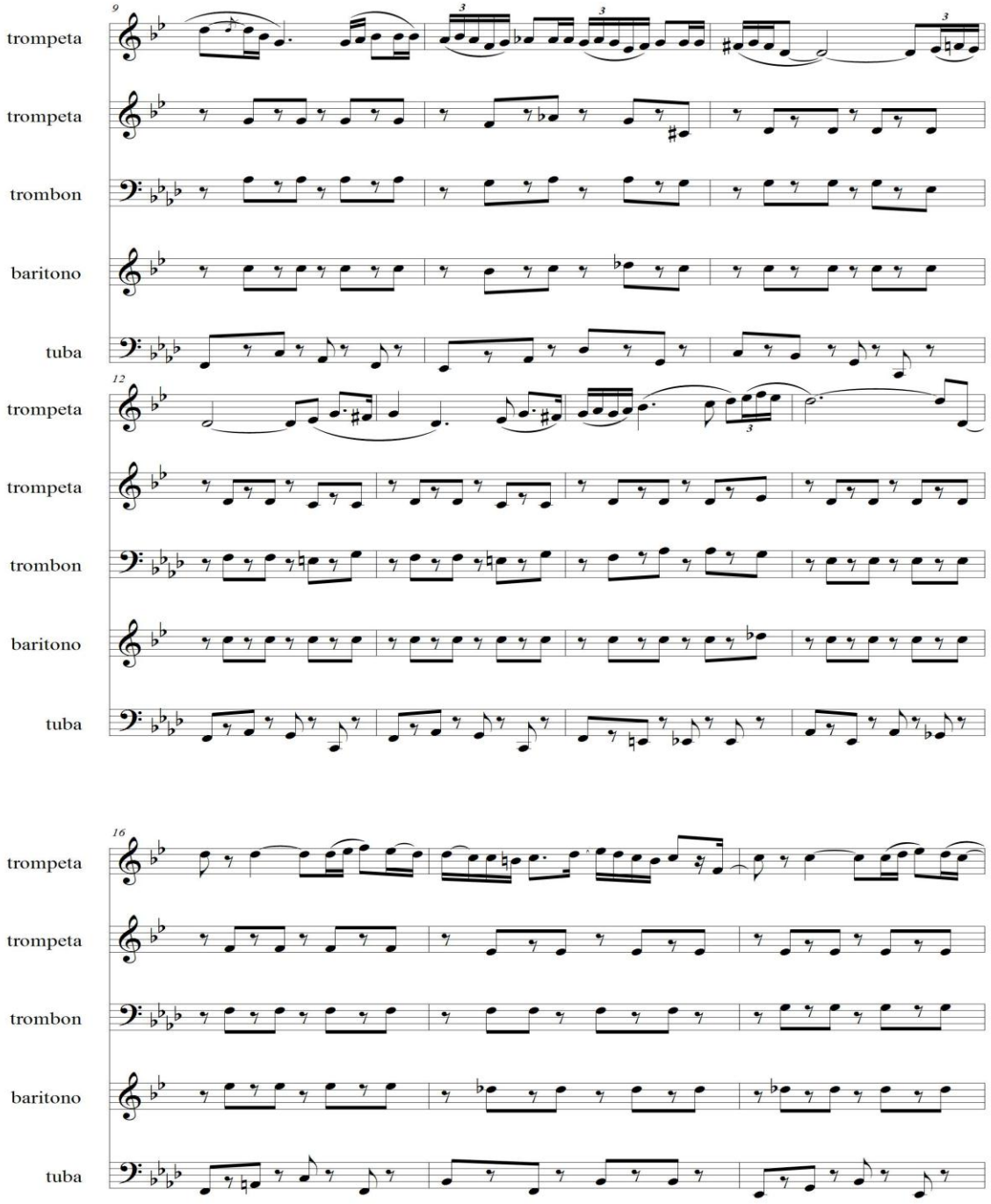

30
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
35
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

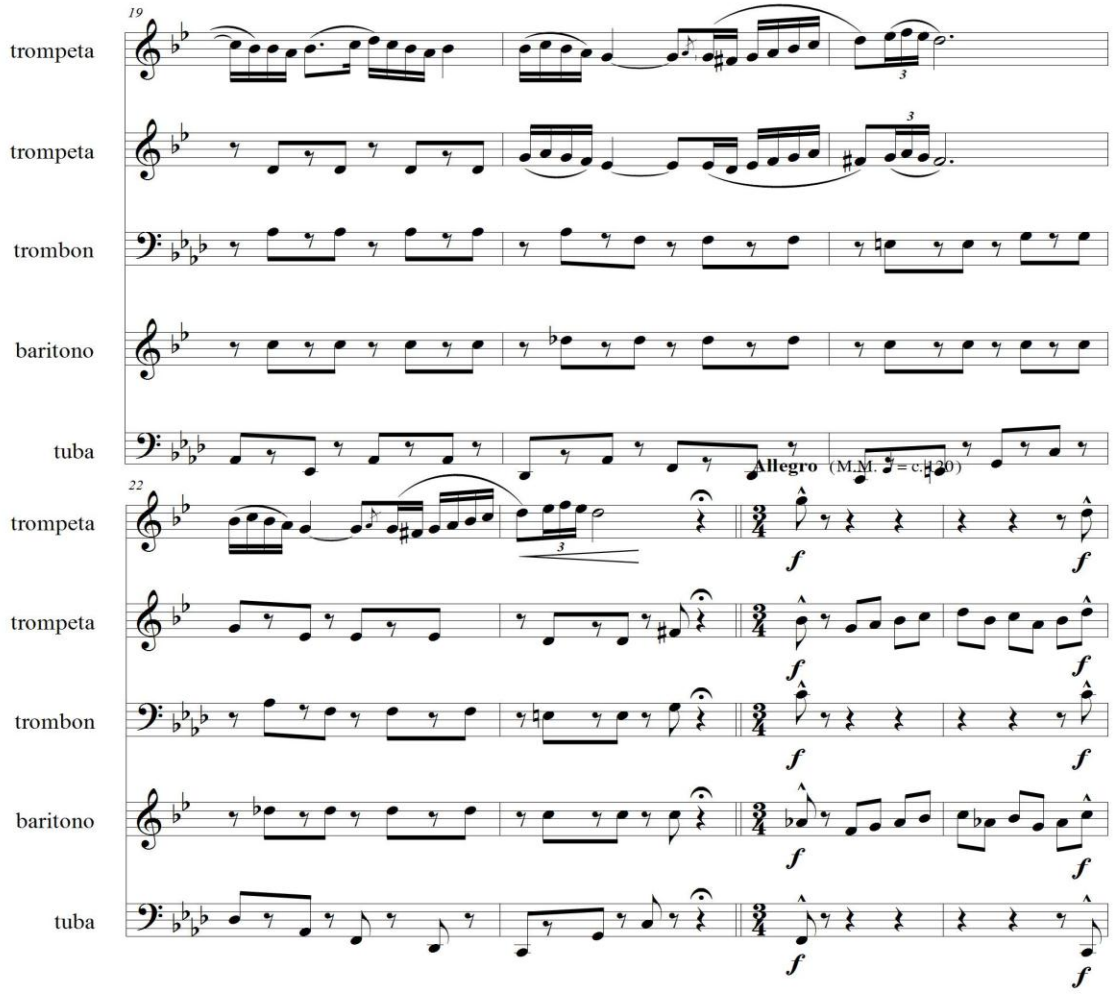

40
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
f
45
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
p
p

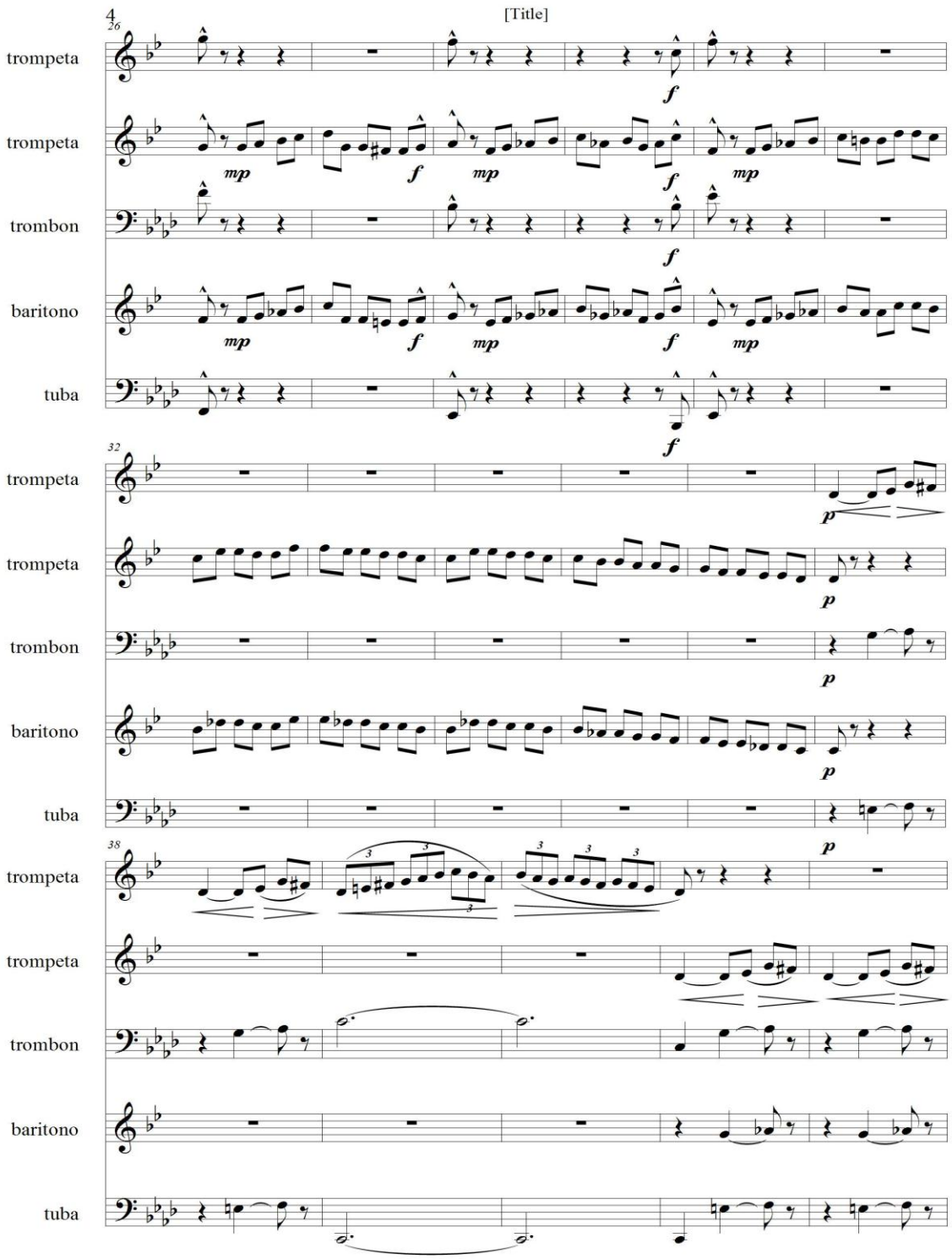

6
50
the entertainer
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
pp
f

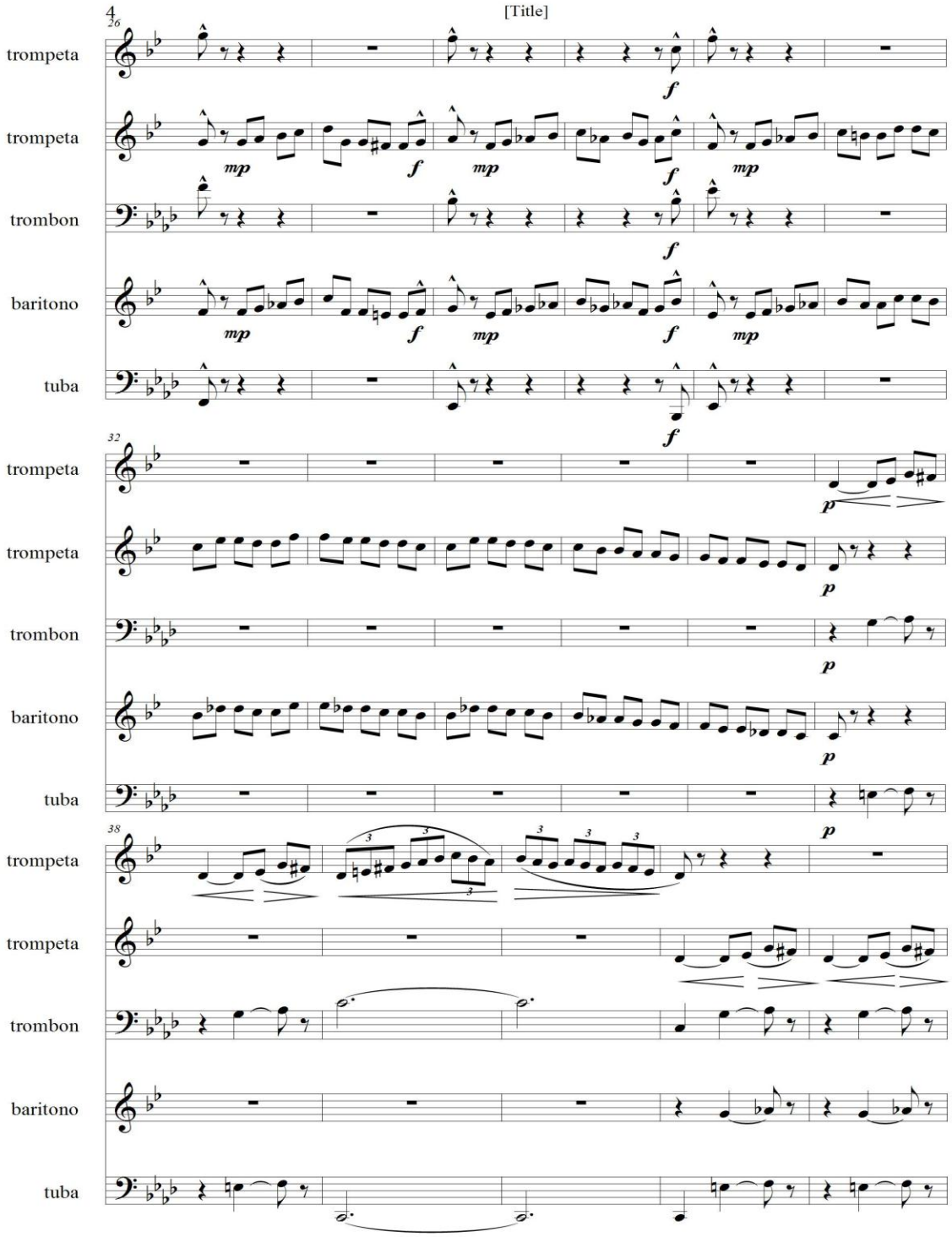
ANEXO G. PARTITURA SCORE DE LA LEYENDA DEL BESO

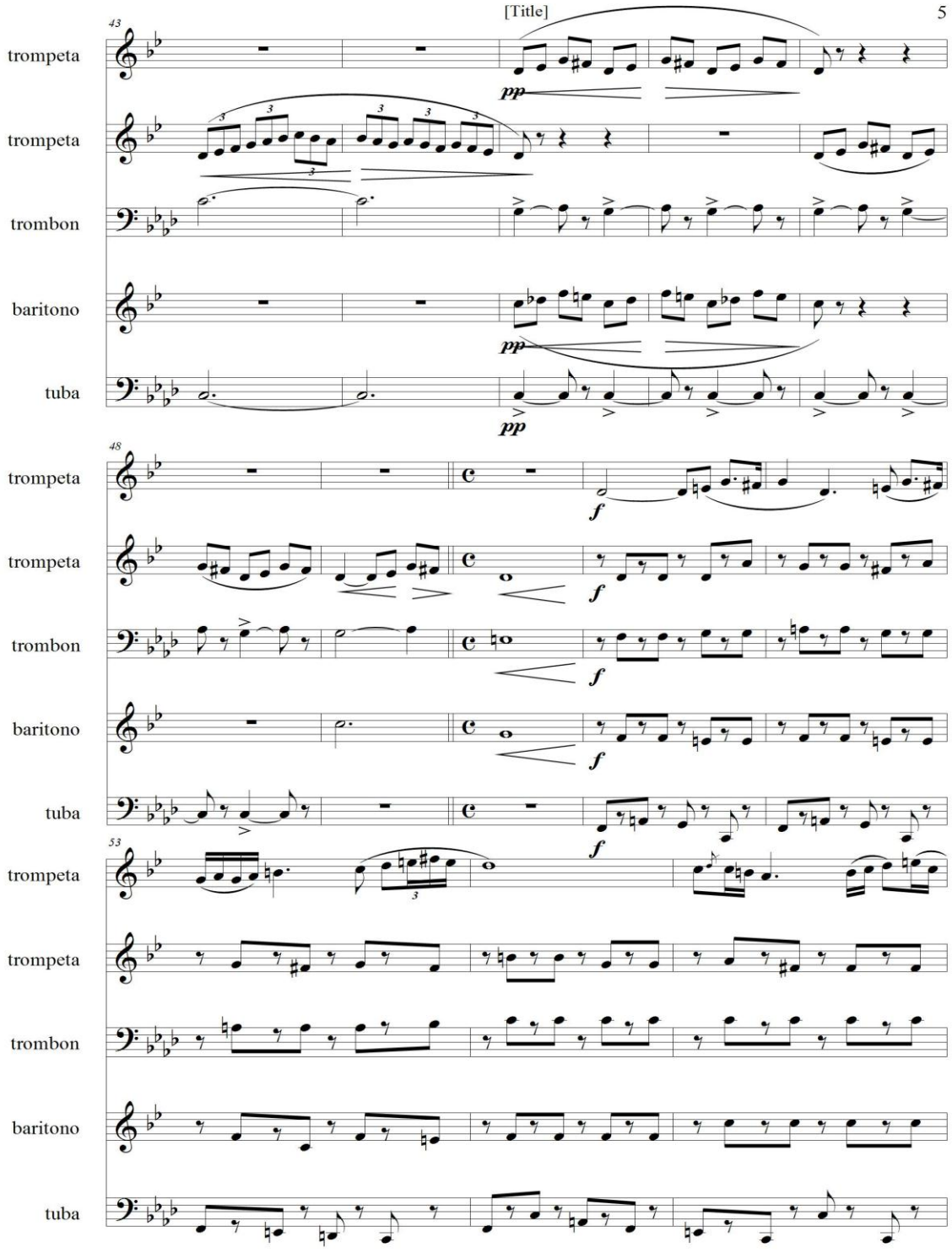


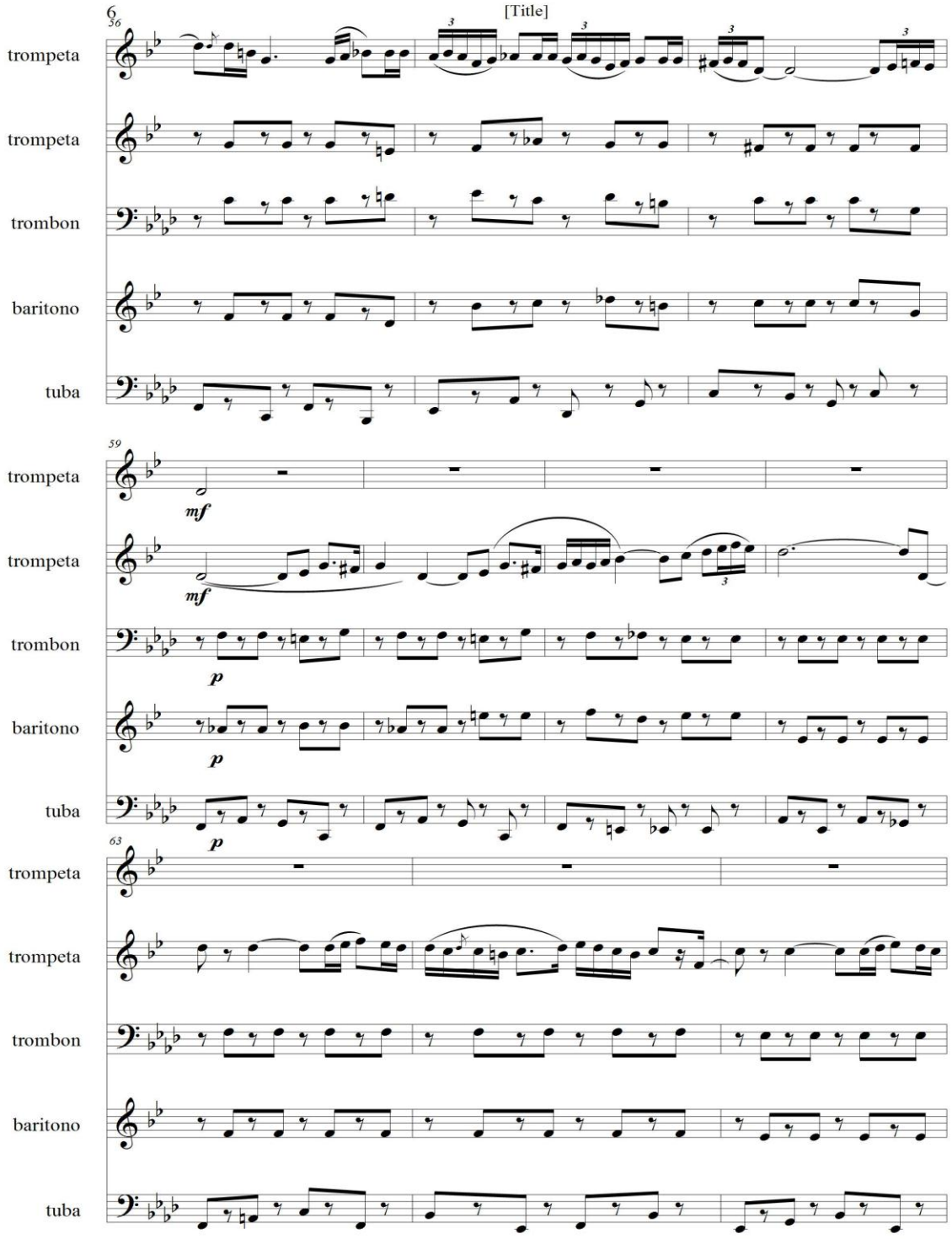

9
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
12
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
16
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba

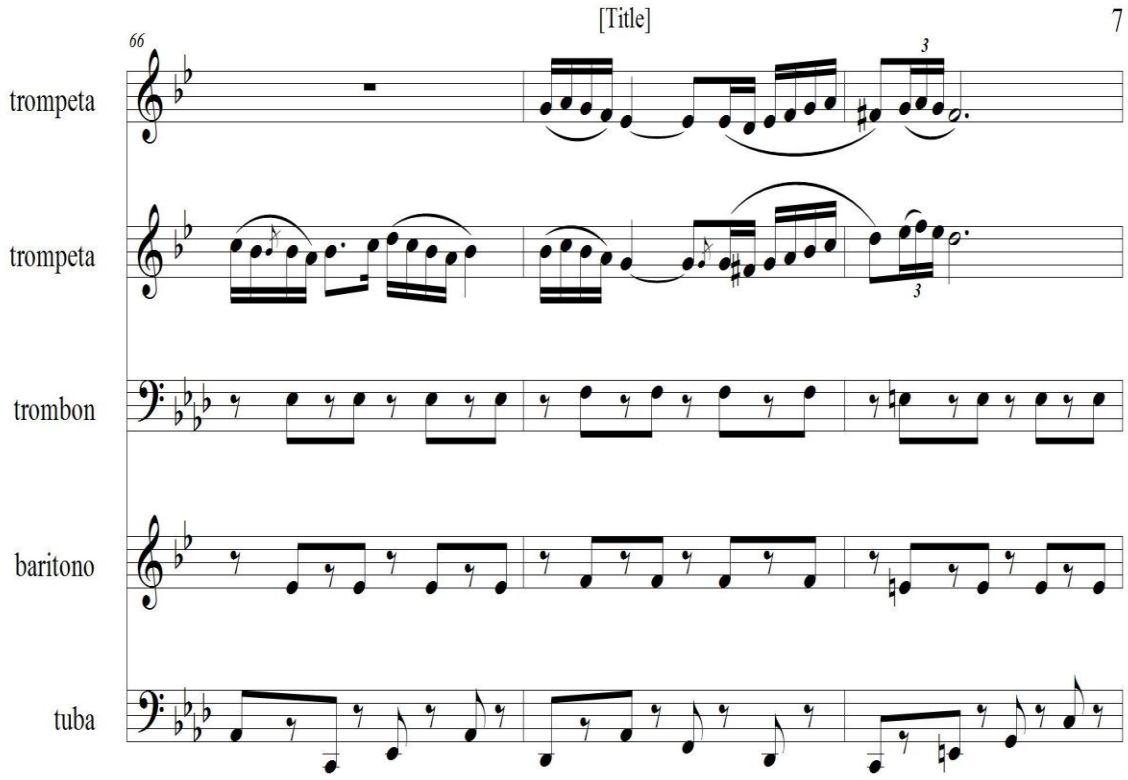

19
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
22
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba

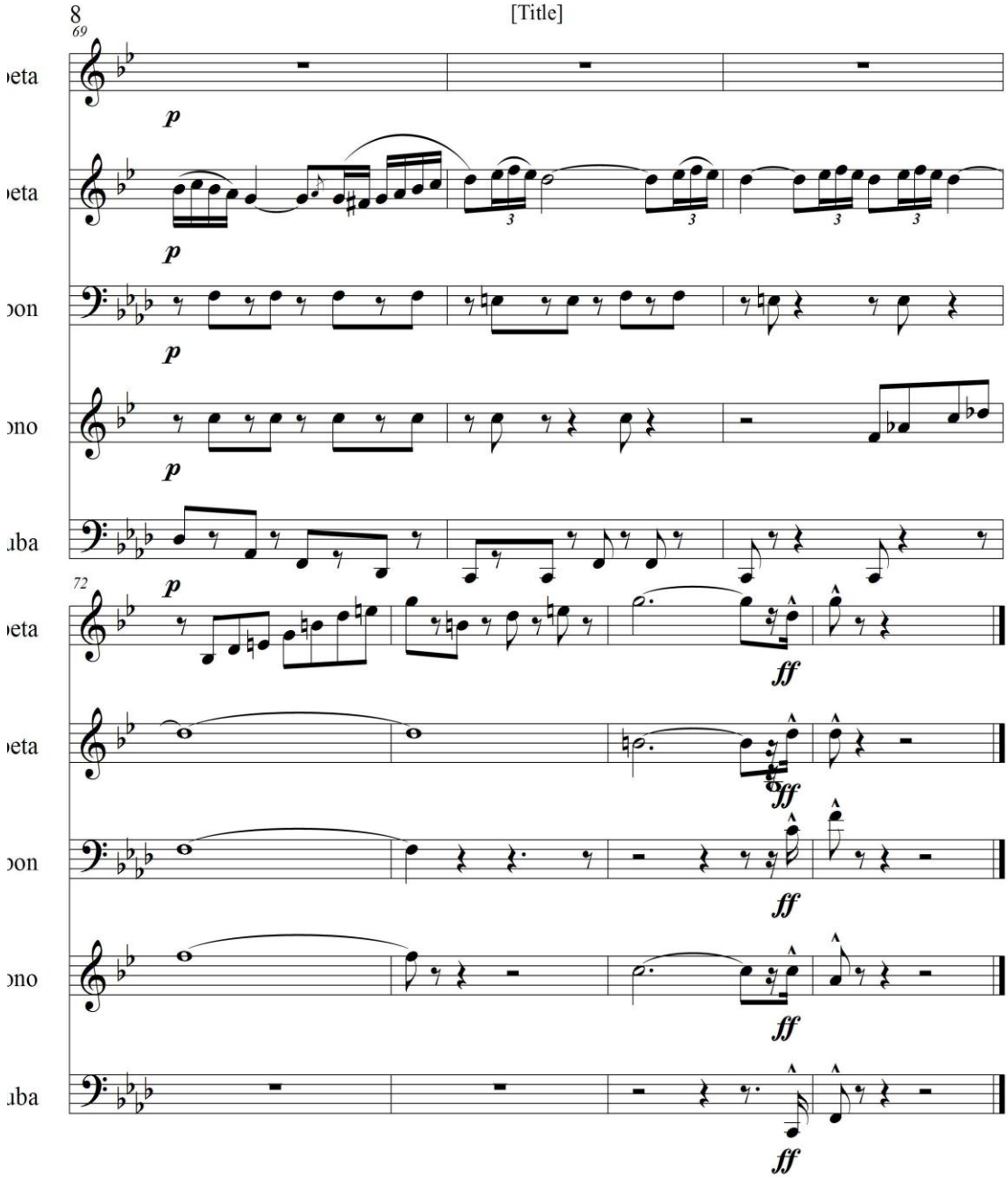

4
26
[Title]
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
32
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
38
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba


4
26
[Title]
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
32
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
38
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba


43
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
pp
pp
pp
48
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
f
f
f
f
53
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba


6
56
[Title]
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba
59
trompeta
mf
trompeta
mf
trombon
p
baritono
p
tuba
p
63
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba


[Title]
7
66
trompeta
trompeta
trombon
baritono
tuba


69
72
p
ff