

**LA TROMPETA COMO INSTRUMENTO PRINCIPAL EN ADAPTACIONES DE  
MUSICA POPULAR Y TRADICIONAL COLOMBIANA PARA BANDA**

**SILVIA ROCÍO BOHÓRQUEZ VÁSQUEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA ARTES MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2015**

**LA TROMPETA COMO INSTRUMENTO PRINCIPAL EN ADAPTACIONES DE  
MUSICA POPULAR Y TRADICIONAL COLOMBIANA PARA BANDA**

**SILVIA ROCÍO BOHÓRQUEZ VÁSQUEZ**

**Requisito de grado para optar por el título de:  
Licenciada en Música**

**DIRECTOR  
HECTOR EDUARDO MATEUS CAICEDO  
LICENCIADO EN MUSICA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA ARTES MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2015**

## DEDICATORIA

*A Dios, por haberme dado la fortaleza y la sabiduría para  
alcanzar este logro.*

*A mis padres por ser el pilar fundamental en todo lo que  
soy, por su incondicional apoyo.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Hoy al alcanzar un peldaño más en la escalera de mi vida, hago una pausa para agradecer primero a Dios por el don de la vida.

A mis padres por su amor, comprensión, esfuerzo y dedicación para culminar con éxito esta etapa.

A mis hermanos por apoyarme y entenderme, sobre todo en mis repasos y estudios que no eran muy silenciosos.

A mis familiares: tíos, primos y abuelas por su confianza y oraciones para que el señor Jesús me protegiera en todos mis viajes y presentaciones.

A mis primeros profesores de música; Jorge Luis Monsalve y Liliana Noriega, quienes sembraron en mí la semilla del arte y que tiempo más adelante aproveche con ayuda del profesor Leandro Ruíz.

A las bandas y agrupaciones musicales que me abrieron las puertas para mis prácticas y crecimiento musical como: La casa de la cultura de San Gil, la escuela de música “Fernando Martínez Sánchez” y sus grupos musicales, a la banda marcial del colegio San José de Guanentá y la banda marcial Fanfarria real Santa Cruz de San Gil dirigida por el profesor Jhon Palomino.

A la Universidad Industrial de Santander y al cuerpo docente de la Escuela de Música por los aportes recibidos a lo largo de mi formación académica y profesional.

Al profesor Héctor Eduardo Mateus Caicedo por sus enseñanzas, colaboración y orientación para el desarrollo de este proyecto.

Con mucho cariño a los integrantes de la Agrupación musical “La Sangileña”, quienes me permitieron ser su directora y me acompañaron a llevar a cabo este proyecto.

En especial a aquellas personas que cuando supieron que carrera estudiaría respondían con palabras negativas y de desaliento, pues ellos fueron mi mayor soporte de apoyo para demostrar que de la música se vive feliz y se estimula el crecimiento espiritual.

En general a todas las personas que de una u otra forma contribuyeron para que se alcanzara satisfactoriamente este logro en mi vida, aportando un poquito para mi crecimiento personal y profesional.

*“Gracias a la música nuestras manos empuñan instrumentos y no armas, nuestra boca canta alabanzas y el sonido de una banda es melodía de honor y gloria al creador”.*

**(DABOR)**

*¡MUCHAS GRACIAS!*

**SILVIA ROCÍO BOHÓRQUEZ VÁSQUEZ**

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>17</b>
<b>1. JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>18</b>
<b>2. OBJETIVO</b> .....	<b>19</b>
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	19
2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS .....	19
<b>3. MARCO TEORICO</b> .....	<b>20</b>
3.1. HISTORIA DE LA TROMPETA.....	20
3.1.1. Trompetas primitivas .....	20
3.1.2. Antiguas civilizaciones.....	21
3.1.3. Edad Media .....	27
3.1.4. Renacimiento.....	32
3.1.5. Barroco .....	33
3.1.6. Siglo XVIII y XIX .....	36
3.1.7. Siglo XX.....	37
3.2. PARTES DE LA TROMPETA .....	38
3.2.1. BOQUILLA.....	39
3.2.1.1. Aro o anillo .....	40
3.2.2. PISTONES .....	47
3.2.3. TUDEL.....	49
3.2.4. CODO.....	50
3.2.5. CAMPANA.....	50
3.2.6. BOMBAS Y ANILLOS DE AFINACIÓN .....	50
3.2.7. LLAVE DE DESAGUE.....	50
3.3. TIPOS DE TROMPETA.....	51

3.3.1.	TROMPETA EN SI BEMOL Y DO .....	51
3.3.2.	TROMPETA EN MI BEMOL Y RE .....	53
3.3.3.	TROMPETA EN FA .....	54
3.3.4.	TROMPETA PICCOLO.....	54
3.4.	CARACTERISTICAS TIMBRICAS DE LA TROMPETA.....	55
3.4.1.	EXTENSIÓN.....	55
3.4.2.	AFINACION .....	57
3.4.2.1.	Afinación en el grupo .....	58
3.4.2.2.	Diferencias en los sonidos y papel que juegan los metales dentro de un grupo	60
3.5.	FOLCLOR MUSICAL COLOMBIANO.....	61
3.5.1.	REGION ATLANTICA.....	62
3.5.1.1.	Instrumentos musicales .....	62
3.5.1.2.	Aires musicales.....	63
3.5.2.	REGION PACIFICA .....	67
3.5.2.1.	Instrumentos musicales .....	67
3.5.2.2.	Aires musicales.....	67
3.5.3.	REGION ANDINA.....	68
3.5.3.1.	Instrumentos musicales .....	68
3.5.3.2.	Aires musicales.....	69
3.5.4.	REGION ORINOQUIA O LLANOS .....	70
3.5.4.1.	Instrumentos musicales .....	70
3.5.4.2.	Aires musicales.....	71
<b>4.</b>	<b>RECITAL.....</b>	<b>73</b>
4.1.	ACOMPAÑANTES DEL RECITAL .....	73
4.1.1.	Banda Fiestera la Sangileña.....	73
4.2.	SELECCIÓN DEL REPERTORIO .....	74
4.3.	MONTAJE DE LAS OBRAS Y SUS ANALISIS .....	74
4.3.1.	Río Sinú.....	75

4.3.2.	Contradanza .....	77
4.3.3.	El Sotareño.....	79
4.3.4.	Alma Llanera .....	81
<b>5.</b>	<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>82</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>83</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>87</b>

## LISTA DE TABLAS

	<b>Pág</b>
<b>Tabla 1.</b> Regla general de los canales interiores del cono .....	45
<b>Tabla 2.</b> Selección del repertorio .....	74

## LISTA DE FIGURAS

	<b>Pág</b>
<b>Figura 1.</b> Salpinx de los griegos.....	21
<b>Figura 2.</b> Sneb del farón egipcio Tutankamón.....	22
<b>Figura 3.</b> Descripción de Sneb de la trompeta de plata. ....	23
<b>Figura 4.</b> Shofar instrumentos hebreo.....	24
<b>Figura 5.</b> Los instrumentos utilizados por los romanos. ....	25
<b>Figura 6.</b> Suona instrumentos utilizado por los chinos.....	26
<b>Figura 7.</b> Dung – dkar instrumento utilizado en el Tibet.....	27
<b>Figura 8.</b> Didgeridoo instrumento utilizado por los australianos.....	27
<b>Figura 9.</b> Asta de búfalo instrumento utilizado por germanos.....	28
<b>Figura 10.</b> Añafil romana.....	29
<b>Figura 11.</b> Olifante.....	30
<b>Figura 12.</b> Trompeta en forma de “S”.....	31
<b>Figura 13.</b> Sacabuche.....	31
<b>Figura 14.</b> Trompa natural.....	32
<b>Figura 15.</b> Corneta en forma de cuerno de caza.....	33
<b>Figura 16.</b> Clarino.....	34
<b>Figura 17.</b> Trompeta de válvulas rotatorias.....	37
<b>Figura 18.</b> Partes de la trompeta.....	38
<b>Figura 19.</b> Partes de la boquilla.....	39
<b>Figura 20.</b> Diámetro interno.....	40
<b>Figura 21.</b> Grosor del borde.....	41
<b>Figura 22.</b> Punto culminante.....	42
<b>Figura 23.</b> Profundidad de la copa.....	43
<b>Figura 24.</b> Forma de la copa.....	44
<b>Figura 25.</b> Granillo.....	45

<b>Figura 26.</b> Diferentes tipos de conos.....	46
<b>Figura 27.</b> Partes del pistón .....	48
<b>Figura 28.</b> Trompeta en si bemol y do.....	52
<b>Figura 29.</b> Trompeta en si bemol y do.....	53
<b>Figura 30.</b> Trompeta en fa.....	54
<b>Figura 31.</b> Trompeta en piccolo.....	55
<b>Figura 32.</b> Extensión de la trompeta. ....	56
<b>Figura 33.</b> Notas al pulsar los pistones .....	57
<b>Figura 34.</b> Rio Sinú compás 64 al 72 de la flauta, la trompeta, el corno, el trombón y el clarinete.....	76
<b>Figura 35.</b> Rio Sinú compás 64 al 72 del clarinete y saxofón alto.....	76
<b>Figura 36.</b> Contradanza compás 10 al 17 del clarinete y corno. ....	78
<b>Figura 37.</b> Adaptación del solo del Sotareño para la trompeta. ....	80

## LISTA DE ANEXOS

	<b>Pág</b>
<b>Anexo A.</b> Partituras Río Sinú .....	88
<b>Anexo B.</b> Partituras Contradanza.....	103
<b>Anexo C.</b> Partituras El Sotareño .....	111
<b>Anexo D.</b> Partituras Alma Llanera .....	126

## RESUMEN

**TÍTULO:** LA TROMPETA COMO INSTRUMENTO PRINCIPAL EN ADAPTACIONES DE MUSICA POPULAR Y TRADICIONAL COLOMBIANA PARA BANDA\*

**AUTORES:** BOHÓRQUEZ VÁSQUEZ, Silvia Rocío\*\*

**PALABRAS CLAVES:** trompeta, música tradicional y popular colombiana, aires musicales, contradanza, Alma Llanera, el Sotareño, Río Sinú.

La trompeta ha estado en la vida del hombre desde el origen de la humanidad, ha tenido variaciones técnicas y se utilizó en diversas formas: para rituales sagrados, paradas militares, juegos olímpicos y en la actualidad se puede encontrar en las diferentes formas de música.

En nuestros días la música tradicional y popular colombiana, se está dejando en el olvido por los nuevos estilos de música, por lo que hace necesario rescatar la riqueza cultural musical que tiene cada región al incluir la trompeta como instrumento principal en las diferentes obras musicales, para ser interpretadas por grupos o bandas dando un nuevo enfoque a los conciertos y un aire musical diferente.

Se realiza un recital con la Banda Fiestera La Sangileña, donde se interpretan los aires musicales porro palitiao' Río Sinú, Contradanza, Bambuco El Sotareño y el Joropo Alma llanera provenientes de la región atlántico, pacífico, andina y llanos orientales.

Cabe resaltar que para el Bambuco El Sotareño se realiza la adaptación del solo que originalmente está escrito para la flauta transversa a la trompeta.

Con este proyecto se incursiona la trompeta como instrumento principal en la Banda Fiestera La Sangileña y se pretende buscar espacios culturales en los municipios del sur de Santander, para dar a conocer este proyecto en los diferentes escenarios.

---

\* Proyecto de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela Artes Música, Director: Héctor Eduardo Mateus Caicedo.

## ABSTRACT

**TITLE:** The trumpet as main instrument in adjustments to colombian and traditional folk music for band\*

**KEY WORDS:** BOHÓRQUEZ VÁSQUEZ, Silvia Rocío\*\*

**DESCRIPTION:** trumpet, traditional and popular Colombian music, musical airs, Contradanza , Alma Llanera, El Sotareño, Sinu River.

The trumpet has been in the life of the man since the origin of humankind, has had technical variations and was used in various ways: for sacred rituals, military parades, Olympic Games and today can be found in different forms of music.

Nowadays Colombian traditional and popular music, is being forgotten by the new music styles, so it is necessary to rescue the musical cultural richness from each region to include the trumpet as main instrument in different music works, to be interpreted by groups or bands giving a new approach to the concerts and a different musical air.

It is performed a concert with partier band The Sangileña, where are interpreted the musical airs Porro palitiao Rio Sinú (Sinu River), contradanza, Bambuco El Sotareño and Joropo Alma Llanera from the Atlantic, Pacific, Andean region and eastern plains.

It is important to stand up that for the Bambuco The Sotareño will be realize the adaptation only of the that originally is written for the transverse flute to trumpet .

With this project the trumpet as the main instrument in the band The Sangileña and intends to seek cultural spaces in the southern municipalities of Santander , to publicize this project in different scenarios

---

\* Project of Degree

\*\* Human Sciences Faculty, Music art school, Director: Héctor Eduardo Mateus Caicedo.

## INTRODUCCIÓN

Hacer un recorrido en las regiones andina, pacífica, llanos orientales y caribe a través de la música popular y tradicional colombiana, para admirar la belleza, cruzar barreras que conducen a galardonar la trompeta y posicionarla como instrumento principal de obras para adornar los conciertos y fiestas con variedad de música, permitiendo así transitar todos los rincones de la música llevando como eje principal la trompeta.

Escuchando rasgar la música de cuerda, bailar la música de viento y percusión teniendo la trompeta como instrumento principal, son pretexto para que los amantes se inspiren y sensibilicen el alma al evocar recuerdos que invitan a enamorarse más de la belleza de nuestra música colombiana con esta nueva incorporación.

La trompeta se incorpora como instrumento principal en obras para bandas, se le da la importancia que ella tiene en todos los ritmos, dejando esparcir sus sonidos el cual agradan al oyente, la trompeta canta y susurra al oído de todos los maestros para que le permitan la entrada y con grito santandereano se extenderá a todos los géneros musicales.

## 1. JUSTIFICACIÓN

La trompeta ha estado en la vida del hombre desde el origen de la humanidad, ha tenido variaciones técnicas y se utilizó en diversas formas: para rituales sagrados, paradas militares, juegos olímpicos y en la actualidad se puede encontrar en las diferentes formas de música.

En Colombia con la llegada de los españoles, se logra una diversidad cultural, por lo que cada región cuenta con unas creencias, lenguaje, historia, economía y variedad de música.

En nuestros días la música tradicional y popular colombiana, se está dejando en el olvido por los nuevos estilos de música, por lo que hace necesario rescatar la riqueza cultural musical que tiene cada región al incluir la trompeta como instrumento principal en las diferentes obras musicales, para ser interpretadas por grupos o bandas dando un nuevo enfoque a los conciertos y un aire musical diferente.

## **2. OBJETIVO**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Implementar la ejecución de la trompeta en la música tradicional y popular colombiana.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Demostrar que la trompeta es un instrumento importante en la música tradicional y popular colombiana.
- Incluir la intervención de la trompeta en las obras musicales de la música tradicional y popular colombiana.
- Proponer nuevas formas de escuchar la música colombiana donde la trompeta interprete frases relevantes de cada canción.
- Presentar un concierto de música colombiana de las regiones Pacífico, Atlántico, Llanos y Andina con la banda Musical La Sangileña.

### 3. MARCO TEORICO

#### 3.1. HISTORIA DE LA TROMPETA

De acuerdo a la clasificación de Sachs – Hornbostel de instrumentos musicales realizada en 1914 y utilizada en la actualidad. La trompeta pertenece a los grupo de aerófonos “son los llamados instrumentos de viento, donde el sonido es generado por la vibración del aire, a causa del roce con una lengüeta, labios o cuerda vocales”<sup>1</sup>.

A través de los tiempos la trompeta ha presentado variaciones técnicas.

##### 3.1.1. Trompetas primitivas

Las primeras trompetas se fabricaron de cuernos de animales, cañas de bambú, de caracol marino, tubos vegetales ahuecados o conchas de moluscos, se utilizaron por los hombres primitivos para diferentes actividades como entierros, rituales para ahuyentar a los malos espíritus, para la caza o transmitir señales<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Mendoza, Diego. Instrumentos musicales [en línea], 20 de Agosto de 2013. [Revisado el 10 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: [http://issuu.com/valentino1988/docs/publicacion\\_para\\_informatica](http://issuu.com/valentino1988/docs/publicacion_para_informatica).

<sup>2</sup> Herrera, Manuela. Instrumentos musicales en San Salvador de Atienza [en línea]. 2013. [Revisado el 10 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <https://books.google.com.co/books?id=cxpc73WzUHMC&pg=PA2&lpg=PAen2&dq=Instrumentos+Musicales+en+San+Salvador+de+Atienza&source=bl&ots=7BCet5KkrT&sig=yv7qWgOI8VyyE2ZZ2WBQ2xfF8&hl=es419&sa=X&ved=0CCMQ6AEwAWoVChMluuu9pdSkyAIV0TweCh3anAqc#v=onepage&q=Instrum>. p. 70.

### 3.1.2. Antiguas civilizaciones

“Con el descubrimiento de los metales comienza una nueva etapa para el desarrollo de los instrumentos de viento ya que el bronce es un material adecuado para su construcción mejorando su sonoridad y brillantez. Las primitivas trompetas carecían de boquillas y se usaban a modo de altavoz, gritando en su interior para deformar aumentando o distorsionando la voz del ejecutante”<sup>3</sup>.

Los griegos, durante el siglo V a.C., realizaban el concurso de los heraldos y trompeteros para dar inicio a los de juegos olímpicos. “La trompeta recibía el nombre de salpinx como se observa en la figura 1 y su invención estaba atribuida a la diosa Atenea. Estaba fabricada en hierro o bronce, a veces de plata y era un tubo estrecho y con embocadura de cuerno o de hueso”<sup>4</sup>.

**Figura 1.** Salpinx de los griegos.



**Fuente:** <http://ria.asturias.es/RIA/retrieve/4378/JES>

Los egipcios atribuían la invención de la trompeta al dios Osiris, él había sido heredada de los pueblos de Mesopotamia, por lo que disponían de diferentes trompetas que utilizan en paradas militares y rituales religiosos. Estos instrumentos recibían el nombre de Sneb y tenían forma cónica y

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 70

<sup>4</sup> Herrera, op. cit, p 70.

recta<sup>5</sup>. Con el descubrimiento realizado por Howard Carter en el 1922, de la tumba del farón egipcio Tutankamón (1361 y 1352 a.C.), se encontraron dos Sneb una de plata con boquilla de oro y otra de bronce ambas envueltas en cañas como se observa en la figura 2. En la figura 3 se presenta la descripción de la trompeta de plata y oro realiza por Carter.

**Figura 2.** Sneb del farón egipcio Tutankamón.

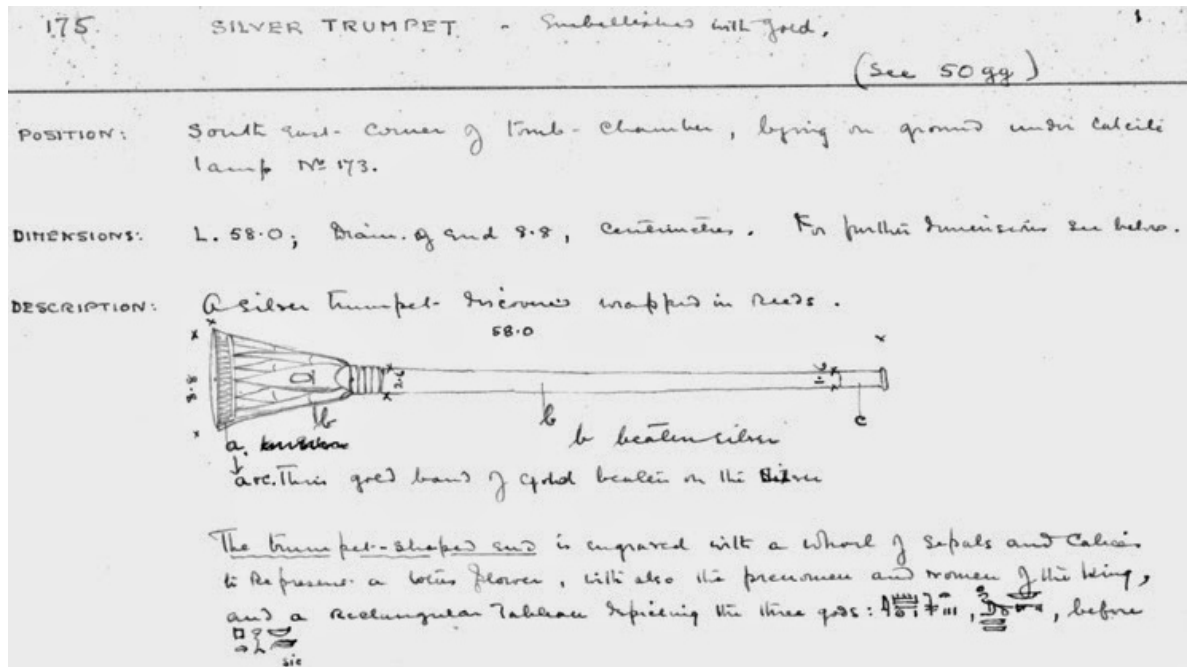


**Fuente:** <http://elzo-meridianos.blogspot.com.co/2015/03/el-sonido-olvidado-de-las-trompetas-de.html>.

---

<sup>5</sup> WIKIPEDIA: la enciclopedia en línea. [en línea], 17 de Septiembre de 2015. [Revisado el 20 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <https://es.wikipedia.org/wiki/Trompeta>

**Figura 3.** Descripción de Sneb de la trompeta de plata.



Fuente: <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/175-c175-1.html>

Para los hebreos, “la trompeta tenía un carácter divino ya que Yahvé había ordenado a Moisés su construcción dándole precisas instrucciones sobre la manera de usarla. En la figura 4 se observa el cuerno de buey horadado llamado *shofar* que se tocaba en momentos de peligro y al que se refiere la biblia sobre cuyos sones fueron abatidos los muros de Jericó. Los judíos todavía usan el *shofar* para anunciar ciertas ceremonias de culto en las sinagogas”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> RODRIGUEZ, Jesús. Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecedentes de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal. En: Revista Musicalia. Número 3. [en línea]. [Revisado el 20 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/193-evolucion-historica-de-los-instrumentos-de-viento-metal-antecedentes-de-la-trompeta-moderna-sistema-de-valvulas-pistones-y-su-aplicacion-en-los-instrumentos-de-metal>

**Figura 4.** Shofar instrumentos hebreo.



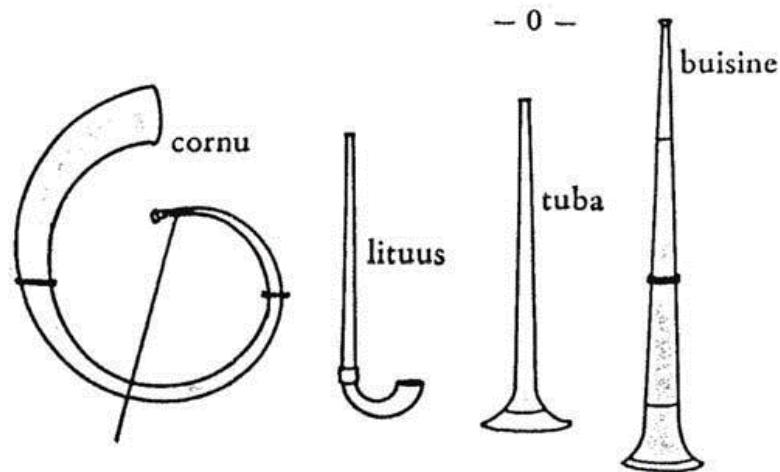
**Fuente:** <http://reviewproductapp.tk/israel-shofar>

“Los romanos emplearon las trompetas para algunas ceremonias religiosas, preferiblemente al aire libre y por supuesto los cuerpos de trompeteros del imperio romano las utilizaron para llamamientos y fanfarrias militares. Los instrumentos conocidos por los romanos eran: la tuba, un largo instrumento de sección cónica usado por la infantería y con una longitud de 1.20 metros, el lituus, de 1.60 metros, con tubo de sección cilíndrica, pabellón curvado hacia arriba y con boquilla independiente, la buccina también de bronce y debido a su curvatura con una longitud de más de tres metros y el cornu que era una tuba curvada en espiral a semejanza del cuerno de animal”<sup>7</sup>, como se observa en la figura 5.

---

<sup>7</sup> Ibid.

**Figura 5.** Los instrumentos utilizados por los romanos.



**Fuente:** Revista Musicalia N°3.

“La cultura china contribuyó en gran medida en el desarrollo de la trompeta, aportando una curiosa trompeta compuesta por diferentes tubos cónicos que encajaban unos en otros telescópicamente. Otra aportación suya fue la trompeta helicoidal tocada por los marineros y sacerdotes budistas. También existía una trompeta llamada La pa o Laba y otra llamada suona que es un tipo de trompeta parecida al oboe de tonos altos y fuertes que puede tener siete u ocho agujeros. El suona fue muy popular en la primera Dinastía Jin (265-420) en las zonas de la región de Xinjiang y está formado por un tubo cónico de madera perforado de ocho orificios (siete en la parte delantera y uno en la trasera), un tubo de cobre y un silbato de caña (lo que le hace similar al oboe) en el extremo superior de la madera y un altavoz de cobre en el extremo inferior”<sup>8</sup>, como se observa en la figura 6.

---

<sup>8</sup> Ibid.

**Figura 6.** Suona instrumentos utilizado por los chinos



**Fuente:** [http://digitalstamp.suppa.jp/musical\\_instruments/china.html](http://digitalstamp.suppa.jp/musical_instruments/china.html)

“En los reinos de Java y Bali existía durante el siglo X unos pequeños conjuntos musicales en cuya formación se encontraba una trompeta de forma curva. En el Tíbet, desde el siglo VII la influencia india tiene como consecuencia la introducción de instrumentos como el dung-dkar, fabricado con una caracola y en ocasiones con embocadura de metal y con una prolongación hecha con una placa metálica, llamada ala (gshog-ma), muy similar al sankh de la India, y el wadun, fabricado con un cuerno, como se observa en la figura 7. El mag-dun es una gran trompeta de sonidos graves y roncós que puede medir hasta 5 metros y es un instrumento característico y originario del Tíbet”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Ibid.

**Figura 7.** Dung – dkar instrumento utilizado en el Tibet



**Fuente:** <http://www.bassoonman.com/images/instruments/Dung-dkar1.jpg>

“En Australia, las tribus aborígenes se servían de un instrumento que consiste en un tubo de madera largo y ahuecado que usaban en sus ritos y que recibe el nombre de didgeridoo o diyiridú”<sup>10</sup>, como se observa en la figura 8.

**Figura 8.** Didgeridoo instrumento utilizado por los australianos



**Fuente:** <http://www.taringa.net/posts/info/7146558/Didgeridoo-sino-lo-conoces-pasate.html>.

### **3.1.3. Edad Media**

Al finalizar la caída del Imperio Romano, los instrumentos de metal desaparecen, debido a que los germanos invadieron las provincias

---

<sup>10</sup> WIKIPEDIA, op. cit, historia.

occidentales del imperio, los cuales siguen utilizando la trompa obtenida del asta de búfalo, como se observa en la figura 9.

**Figura 9.** Asta de búfalo instrumento utilizado por germanos

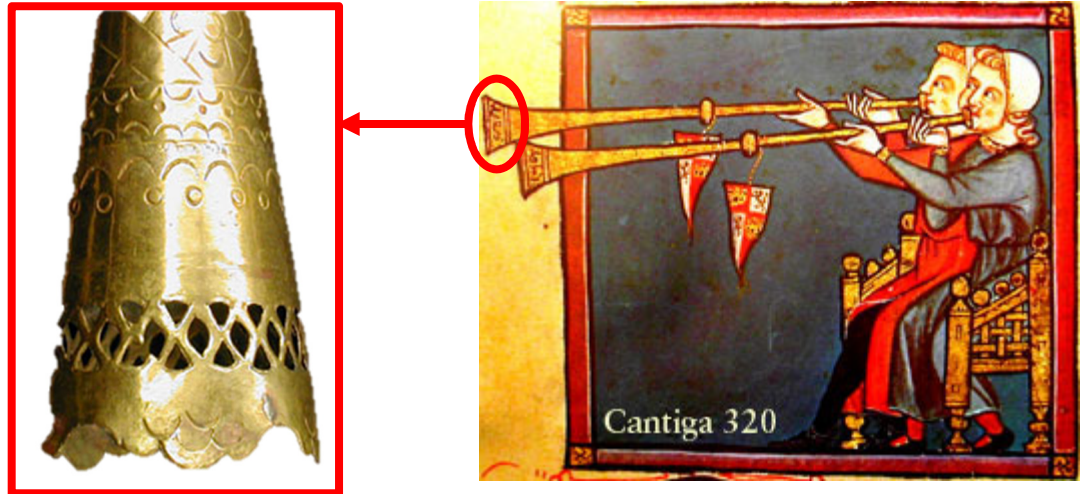


**Fuente:** <http://elblogderitualsound.blogspot.com.co/2012/06/trompetas-trompas-y-cuernos-sonidos-del.html>

“Durante la edad media las expediciones religioso-militares conocidas como las cruzadas (siglos XI, XII y XIII), tuvieron una repercusión notable en diversos aspectos de la ruda civilización occidental. Gracias a ellas, los metales fueron definitivamente vueltos a introducir en la música europea, tras un relativo olvido en el empleo de estos instrumentos hasta el siglo XIII. Los cristianos quedaron impresionados por la brillantez de las agrupaciones musicales musulmanas y adoptaron algunos de sus instrumentos, entre ellos el *an-nafir* que pronunciaron como añafil y que era una trompeta larga y estrecha construida por secciones unidas y con una forma más estilizada que la de las antiguas tubas romanas, como se observa en la figura 10. Éste instrumento fue importado por occidente y cambiado su nombre árabe por el de *buisine*, derivado probablemente del nombre latinobuccina. La *buisine*, que fue utilizada durante siglos, tenía un precio bastante elevado y se hallaba adornada con un estandarte con las armas de un príncipe o noble. Cuantos más intérpretes podía sostener un príncipe, mayor era la

estimación que en él se tenía. Pronto las villas imitaron a la nobleza y mantuvo cada una de ellas a uno o varios intérpretes, teniendo éstos una alta consideración social”<sup>11</sup>.

**Figura 10.** Añafil romana



**Fuente:** <http://instrumentosvientoem.blogspot.com.co/2010/09/anafil.html>

“También en la edad media tuvo gran éxito un antecesor de la trompa llamado el *olifante*, cuyo primer ejemplar fue regalado por el califa de Bagdad, al emperador Carlomagno, como se observa en la figura 11. Este instrumento estaba hecho con un colmillo de elefante hábilmente vaciado y artísticamente decorado. Era un objeto costoso que solo podía ser utilizado por personas de alto rango y que llegó a convertirse en uno de los símbolos de la caballería”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> RODRIGUEZ, op. cit.

<sup>12</sup> Ibid.

**Figura 11.** Olifante



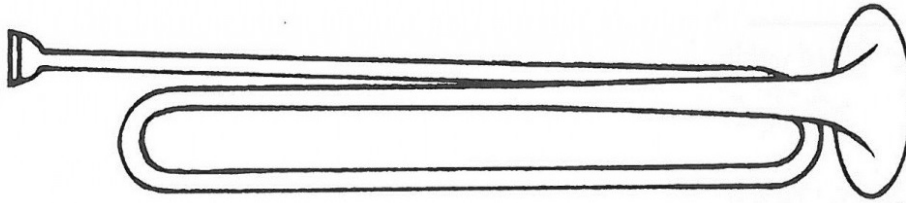
**Fuente:** <https://identidadaragonesa.wordpress.com/2012/06/28/joyas-de-nuestro-patrimonio-el-olifante-de-caza-de-gaston-de-bearn/>

“A finales del siglo XIV y principios del XV, los fabricantes descubrieron el sistema de curvar el tubo y se la plegó sobre sí misma para hacerla más manejable, adoptando forma de “S”, como se observa en la figura 12. En este periodo, la trompeta empezó a figurar en conjuntos instrumentales. Los constructores de instrumentos utilizaban para curvar el metal los diferentes puntos de fusión de éstos. La técnica empleada era introducir plomo líquido dentro de los tubos a curvar (que solían ser de latón con un 70 % de cobre y un 30 % de zinc), se realizaba la curvatura cuando el plomo se solidificaba y después se volvía a sacar el plomo deritiéndolo. Con esta trompeta en forma de “S” se acorta el instrumento y puede llevarse cómodamente a las campañas militares y ceremonias”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibid.

**Figura 12.** Trompeta en forma de “S”



**Fuente:** <http://mogensandresen.dk/history-brass-instruments/renaissance/>

“Una nueva clase de trompeta se desarrolló poco después del descubrimiento del proceso de curvatura de la tubería: la trompeta de vara. La vara al principio no tenía forma de “U”, como la que presenta el trombón moderno, sino que todo el instrumento se deslizaba atrás y adelante sobre el primer tubo que era la prolongación de la boquilla. De esta trompeta de varas deriva en el siglo XV el trombón. La boquilla del trombón estaba montada sobre un largo tubo que se insertaba en el interior del tubo principal del instrumento. Para acortar su tamaño y facilitar la ejecución, se dio a este instrumento forma de “S” y poco después se le aplicó el sistema de “corredera”, lo que dio origen a este nuevo instrumento que, al principio, se llamó trompeta baja o más comúnmente sacabuche porque su forma recordaba a un arma de este nombre”<sup>14</sup>, como se observa en la figura 13.

**Figura 13.** Sacabuche



**Fuente:** <http://www.corazonistas.edurioja.org/haro/recursos/hmusica/renacimiento/INSTRUMENTOS/SACABUCHE.htm>

---

<sup>14</sup> Ibid.

### 3.1.4. Renacimiento<sup>15</sup>

Los ayuntamientos de las grandes ciudades, mantuvieron cuerpos de instrumentistas con el fin de entretener a sus habitantes mediante funciones cívicas y conciertos al aire libre. Las bandas municipales italianas estaban compuestas en general por instrumentos de viento: pífanos, dulzainas, cornamusas, trompetas y trombones. A cada músico se le exigía el dominio de por lo menos dos instrumentos, y era indispensable que estuviera dotado de una agradable voz.

A partir del siglo XVI, cuando se descubrió el sistema de enrollar el tubo sobre sí mismo, apareció la gran trompa de caza curvada en espiral. Este instrumento era capaz de producir la serie de armónicos naturales de su nota fundamental, determinada por la longitud del tubo. Por ello se le dio el nombre de trompa natural, como se observa en la figura 14.

**Figura 14.** Trompa natural



**Fuente:** <https://mcarmenfer.files.wordpress.com/2010/09/trompa-antigua-jpg.jpg>

---

<sup>15</sup> Ibid.

“También en el renacimiento gozará de gran predicamiento, sobretodo en Italia, el cornetto, o corneta en forma de cuerno de caza, como se observa en la figura 15. Formaba parte de la familia de los cornetti a bocchino, unos instrumentos de madera dotados de boquilla. Sin embargo, la trompeta suplantarán muy pronto al cornetto, de manejo difícil y de cierta inexactitud, que caerá en desuso a partir de 1650”.

**Figura 15.** Corneta en forma de cuerno de caza



**Fuente:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Britannica\\_Cornet\\_Cornetto\\_Curvo.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Britannica_Cornet_Cornetto_Curvo.png)

### 3.1.5. Barroco<sup>16</sup>

“A principios del siglo XVII se inventaron unos tubos llamados “tonillos”, “tubos de recambio” o “bombas” que se podían insertar en el tubo principal de la trompeta u otros instrumentos de metal, alterando así el tono fundamental y obteniendo, por tanto, diferentes series armónicas. Con la adición de estas piezas, podían obtenerse distintas tonalidades, pero desde luego la afinación más característica era la de la trompeta natural en Re que poseía un tubo largo y estrecho. Los diferentes elementos de la trompeta natural no estaban unidos unos con otros, sino que estaban encajados y sellados con resina o cera de abeja. La campana de la trompeta natural se hizo, progresivamente más estrecha y con un mayor ángulo final de abertura, lo que contribuyó a aclarar más el sonido. El siglo XVII y la primera mitad del XVIII (1.600-1.750) constituyen la edad de oro de la trompeta

---

<sup>16</sup> Ibid.

natural, que evolucionó su técnica de ejecución al introducirse en la música de concierto.

Se consideraba improbable que un intérprete pudiera obtener con igual calidad todo el registro de la trompeta en Re. En este aspecto, con la variedad de trompeta denominada *clarino*, como se observa en la figura 16, se obtenían agudos de gran brillantez con los intérpretes más virtuosos, en tanto que para interpretar las partes más graves, debía usarse una segunda trompeta llamada *principale*, con una boquilla algo más grande. Se exigía una mayor habilidad y una técnica más profunda por parte de quienes tocaban las trompetas agudas a las que se hallaba confiada la parte melódica, frecuentemente sembrada de adornos y trazos difíciles de ejecutar.

**Figura 16.** Clarino.



**Fuente:** <http://home.adelphi.edu/~tb16936/page5.html>

Para que sus instrumentos fueran aceptados dentro de la música culta los trompetistas barrocos tuvieron que desarrollar dos nuevas técnicas: tuvieron que tocar suave y tuvieron que tocar afinados los sonidos impuros de la serie armónica. Para tocar en el registro agudo los trompetistas tuvieron que abandonar la embocadura medieval y el hinchar los carrillos.

A partir de 1740, en Alemania y Austria, a la trompeta natural se le añaden unos agujeros mediante los cuales se obtienen notas que hasta entonces, solo podían conseguirse por medio de la corrección labial. Este avance,

aunque muy positivo, ya se produce casi al final de la época de esplendor de la trompeta natural.

En la transición del Barroco al estilo clásico de Haydn, Mozart o Beethoven, cuando surgió la orquesta sinfónica en su forma básica y muy similar a la que conocemos hoy en día. La trompeta se afianzó así en la orquesta moderna, pero perdiendo todo el esplendor de antaño, renunciando a todo papel melódico o solista y quedando relegada a un papel meramente rítmico en su registro medio.

En 1760 un instrumentista alemán Anton Joseph Hampel, descubrió que se podía bajar la altura del sonido en un semitono o más tapando el pabellón del instrumento con la mano. Así, entre sonidos libres y tapados, y con la utilización de los “tonillos”, la trompa podía producir una escala casi cromática, con lo que ampliaba enormemente sus posibilidades. El instrumento así mejorado, conocido por *trompa de armonía*, fue muy apreciado por los compositores del periodo clásico como por ejemplo en los Conciertos para Trompa de Mozart. Es en el clasicismo cuando la trompa se incorpora a la orquesta como miembro de pleno derecho.

A partir de 1770 se produjeron las primeras tentativas para dotar a los instrumentos de metal de la escala cromática completa, ya que hasta entonces solo se usaban los mencionados cuerpos de recambio que permitían cambiar la nota fundamental y su correspondiente serie de armónicos, pero sin conseguir la totalidad de los sonidos de la esta escala.

### 3.1.6. Siglo XVIII y XIX<sup>17</sup>

En 1813, el alemán Blühmel crea la primera trompeta verdaderamente de pistones, con un modelo experimental de dos pistones. En 1815, el constructor alemán H. Stötlzel consiguió el cambio automático de los tubos adicionales o tonillos con los que se obtenían los diferentes tonos. Si estos tubos permanecían cerrados, solo el tubo principal emitía su nota fundamental propia con sus armónicos; por el contrario, si se accionaba un pistón, un tubo secundario se ponía automáticamente en relación con el tubo principal y alargaba la longitud total modificando la nota fundamental y sus armónicos. En un principio los pistones de Stötlzel eran cuadrados pero a partir de 1818 se transformaron en cilíndricos. Fue en esta época cuando Stötlzel y Blühmel presentaron definitivamente sus patentes.

En 1820 las primeras trompetas de pistones (en Fa) cruzaron el Rin y se difundieron por el resto de Europa. Los constructores Muller y Satter, añadieron en 1830 un tercer pistón y en 1839 François Périnet pone a punto el definitivo sistema de pistones con la forma básica en que queda constituida la trompeta cromática actual, que tuvo un desarrollo muy grande sobretodo en Francia y más tarde en casi todo el mundo.

El otro sistema para conseguir el cambio automático de los diferentes tubos adicionales y que todavía se mantiene hoy en día en las orquestas alemanas y austríacas es el de cilindro rotativo. Este sistema fue inventado en 1832 por el vienés Josef Riede y se diferencia del de pistones en que la válvula que conecta los tubos secundarios (bombas) con el tubo principal no se acciona al subir o bajar el pistón sino por un movimiento de rotación

---

<sup>17</sup> Ibid.

de un cilindro que comunica los diferentes tubos, como se observa en la figura 17.

**Figura 17.** Trompeta de válvulas rotatorias.



**Fuente:** <http://home.adelphi.edu/~tb16936/page5.html>

### 3.1.7. Siglo XX<sup>18</sup>

La trompeta en el siglo XX es un instrumento destacado en muchos y diferentes estilos musicales. Se puede encontrar en cualquier sala de conciertos sinfónicos o de cámara como solista o junto a otros instrumentos o en cualquier club de jazz.

Las partes en las obras que corresponden al clarino barroco se tocan con pequeñas trompetas de pistones denominadas trompeta píccolo, afinadas en si  $\flat$ -la y con cuatro pistones. Sin embargo, desde los años 60 vuelve a utilizarse nuevamente una trompeta natural en re a la que también se ha

---

<sup>18</sup> Ibid.

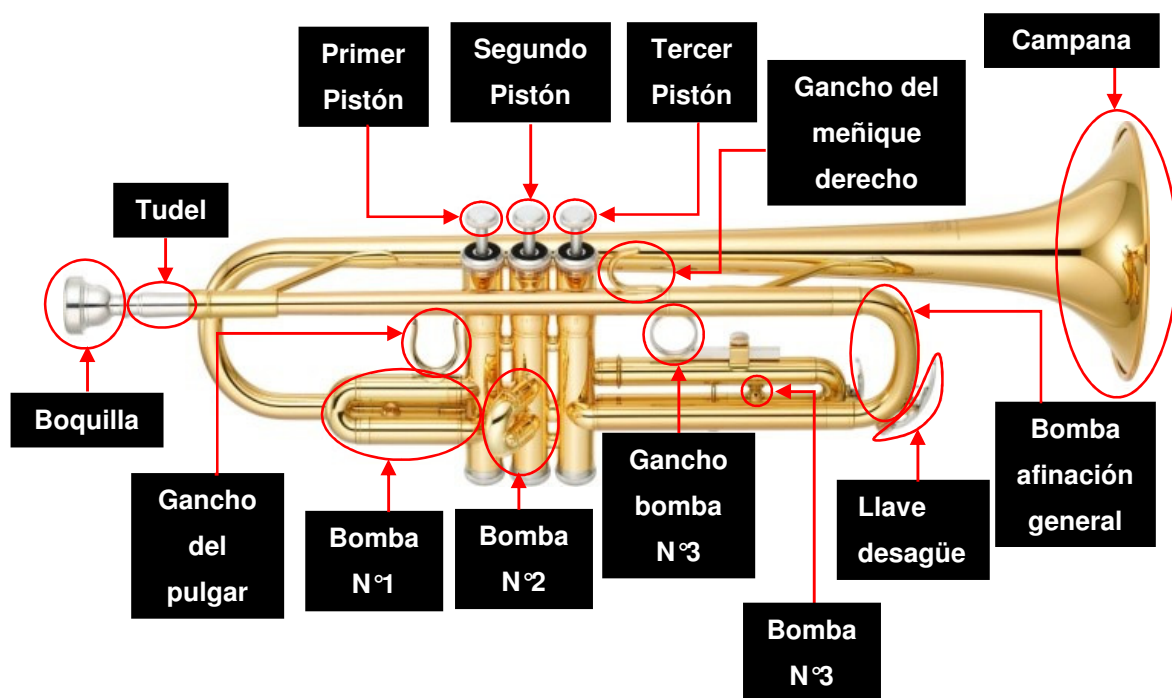
bautizado con el nombre de «clarino», muy apreciada en interpretaciones de música barroca.

Hoy, la trompeta se usa en casi todas las formas de música, incluida la clásica, jazz, rock, blues, pop, ska, funk, mambo, guaracha, merengue, cumbia, salsa y polca.

### 3.2. PARTES DE LA TROMPETA

La trompeta mide aproximadamente 50 cm, está compuesta por tres partes: boquilla, cuerpo y la campana. El cuerpo está compuesto por 13 elementos. En la figura 18 se observan las partes de la trompeta.

**Figura 18.** Partes de la trompeta.



**Fuente:** La autora.

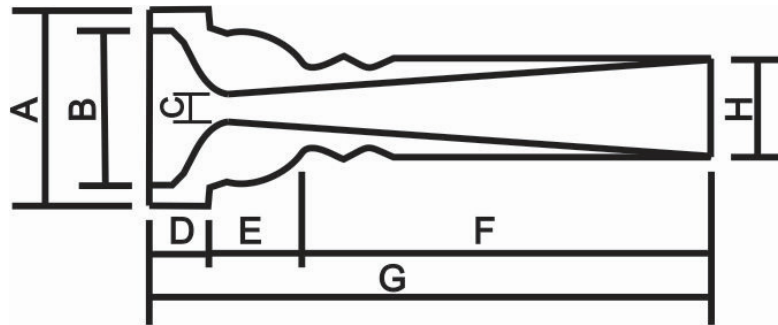
A continuación se describen cada una de las partes:

### 3.2.1. BOQUILLA

Es un tubo en forma de copa que se pone en el tudel de la trompeta, para apoyar los labios del instrumentista y así producir la vibración en el interior de la boquilla y esta vibración entra en contacto con la columna del aire contenida en la trompeta para finalmente producir la sensación sonora o sonido.

La boquilla está compuesta por cinco partes: aro, copa, granillo, cono y tudel, como se observa en la figura 19.

**Figura 19.** Partes de la boquilla



A: Aro            B: Diámetro interior            C: Granillo            D: Copa  
F: Cono            G: Cuerpo                            H: Tudel exterior

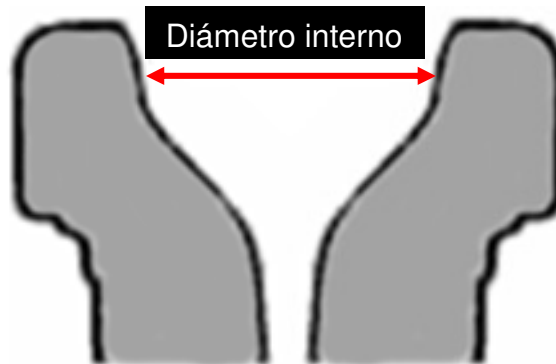
**Fuente:** <http://www.trumpetland.com/index.php?page=464>

### 3.2.1.1. Aro o anillo<sup>19</sup>

Se divide en las siguientes partes:

- ✓ **Diámetro interno:** es la medida del interior del círculo del anillo, como se observa en la figura 20. Está relacionado con el tipo de labio del instrumentista, pues proporcionara la cavidad donde el labio habrá de vibrar. Es decir, cuanto más grande sea el diámetro, un labio grande estará más libre y podrá articular y vibrar con facilidad, permitiéndole desarrollar sonidos graves sonoros y profundos, al mismo tiempo que los sonidos agudos podrán interpretarse con facilidad puesto que los labios son amplios. Por el contrario, un diámetro estrecho será útil para los tengan un labio pequeño o fino, pues sujetara la vibración y el esfuerzo en las notas agudas será considerablemente menor.

**Figura 20.** Diámetro interno



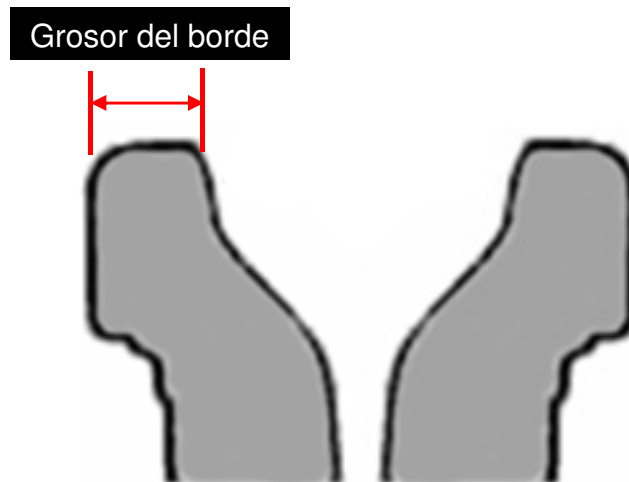
**Fuente:** <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

---

<sup>19</sup> DOMINGUEZ, Rafael. Análisis de las características técnicas de una boquilla. [Revisado el 25 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

- ✓ **Grosor del borde:** está relacionado directamente con el grosor del labio, como se observa en la figura 21. Aquí es donde la carne del labio toca el metal y por lo tanto está íntimamente relacionado con el confort. Es el punto que normalmente, junto con el granillo, más le interesa al instrumentista, pues si es ancho dañará menos al labio y permitirá tocar más cómodamente durante más tiempo, pues la superficie de apoyo al ser más amplia cortará menos al labio. Pero el inconveniente de un borde ancho es que sujetará demasiado los labios y no les permitirá articular los sonidos con rapidez y facilidad. Por lo tanto el borde ancho será ideal para labios finos y el borde fino para alguien que tenga los labios grandes, ya que al tener suficiente carne en los labios, esta hará de almohadilla, no necesitando por lo tanto un borde ancho que le dificultaría la articulación.

**Figura 21.** Grosor del borde

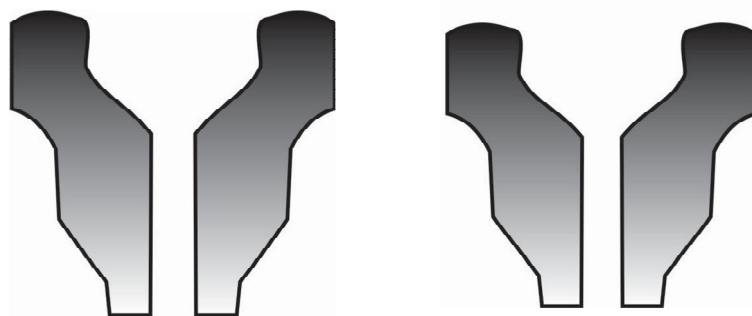


**Fuente:** <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

- ✓ **Punto culminante:** situados dentro del borde, el punto culminante es el lugar elegido donde la presión del labio contra la boquilla se

concentra. La presión de este punto estará, en relación con el tipo de circunferencia que forme el borde. Si la circunferencia es amplia el punto culminante será menos agudo y habrá una sensación de mayor confort. Si es pequeña, el punto de contacto con la presión del labio será más estrecho y podrá dañar a este, si el trabajo con la boquilla se alarga. También hay bordes casi completamente planos, en estos la comodidad es aún mayor. Si el punto culminante es demasiado plano, sujetara mucho el labio, con la consecuente sensación de confort, pero la agilidad de ejecución y articulación se dificultara, no permitiendo al labio moverse libremente. De nuevo aquí hay que tener en cuenta el grosor del labio, pues un labio grueso podrá soportar más fácilmente que uno fino, un punto culminante agudo. Por el contrario el labio fino que necesita un punto culminante más amplio, debido a su configuración, se moverá con más agilidad en el interior de la boquilla, que el grueso. Como se observa en la figura 22.

**Figura 22.** Punto culminante

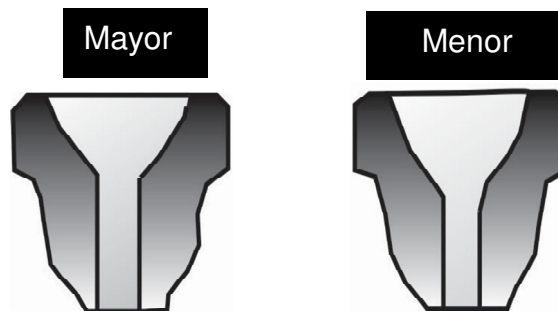


**Fuente:** <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

- ✓ **Copa:** La profundidad y la forma son los responsables de la sonoridad, la riqueza de armónicos y la facilidad para la interpretación de las notas agudas o graves.

**Profundidad:** la mayor o menor profundidad de la copa influye directamente en la facilidad para la emisión de las notas agudas o graves, como se observa en la figura 23. Una copa profunda ayuda a interpretar los toques con notas media y baja, aumentando la riqueza de armónicos y la sonoridad general. También una copa de estas características será muy adecuada para labios gruesos pues compensara la perdida de volumen por la introducción del labio dentro de la boquilla. Sin embargo una boquilla poco profunda ayudara a la realización de las notas agudas.

**Figura 23.** Profundidad de la copa



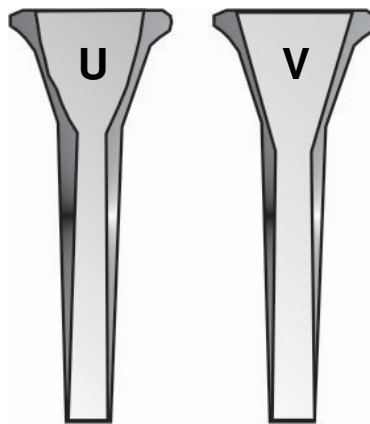
**Fuente:** <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

**Forma:** hay dos tipos de formas de copa en "V" y en "U", como se observa en la figura 24. La forma en "V" facilita la proyección y da un sonido claro. Tiene las propiedades de los instrumentos cónicos, en los que la columna de aire viaja con facilidad a lo largo del tubo, mejorando y compensando la emisión. El inconveniente de este tipo de bocinas es que se pierde en parte la riqueza de armónicos y la profundidad.

La forma en "U" produce un sonido más oscuro y más resistencia. Pero mejora los armónicos generales del instrumento.

La opción que se plantea comúnmente para obtener una boquilla ideal, es la de mezclar ambas formas, colocando una parte superior en forma de "U" y otra inferior en forma de "V" conectando con la salida del granillo. Esto permite tener profundidad gracias a la copa superior y a la vez mejorar la claridad y resistencia con la copa inferior.

**Figura 24.** Forma de la copa

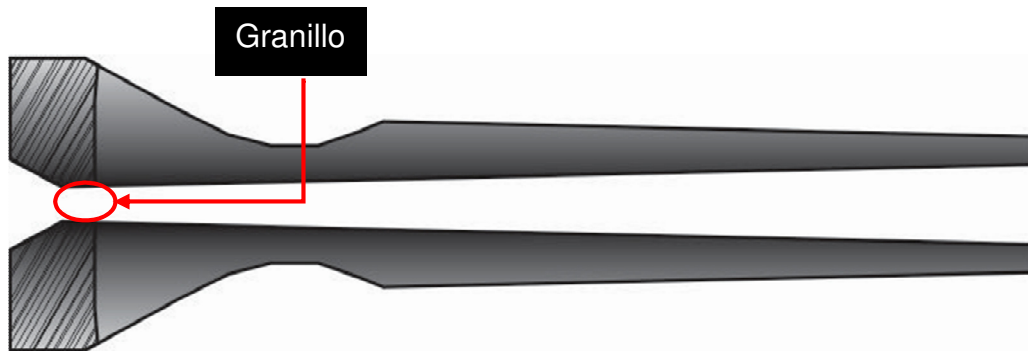


**Fuente:** <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

- ✓ **Granillo:** está directamente relacionado con la resistencia, es el regulador de la presión y la cantidad de aire introducido en el instrumento. Un granillo grande permitirá un sonido amplio y con volumen, admitiendo un gran chorro de aire, pero agotará al instrumentista que tendrá que poner la resistencia cerrando la garganta, sin ser muchas veces consciente de ello. El granillo deberá estar en relación directa con la capacidad física y la profundidad de la copa, así como con el tipo de música que se vaya a interpretar. Un granillo pequeño puede facilitar las notas agudas, pero estrangulará la

columna de aire y dificultara la emisión. El granillo se observa en la figura 25.

**Figura 25.** Granillo



**Fuente:** <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

- ✓ **Cono:** es la parte interna de la boquilla que va desde el granillo a la salida de esta. Este cono tiene un diseño de cierta complejidad y sus dimensiones y forma afectan significativamente tanto a las notas altas como a las bajas. El diámetro de este elemento influye también en el timbre y en la resistencia.

En el tratado sobre boquillas para trompeta de émbolos escrito por Phyllis Stork aclara este punto de la siguiente forma: "para comprender mejor los efectos provocados por los diferentes canales interiores basta aplicar los principios de apreciación con respecto a la resistencia, la regla general, se observa en la tabla 1.

**Tabla 1.** Regla general de los canales interiores del cono

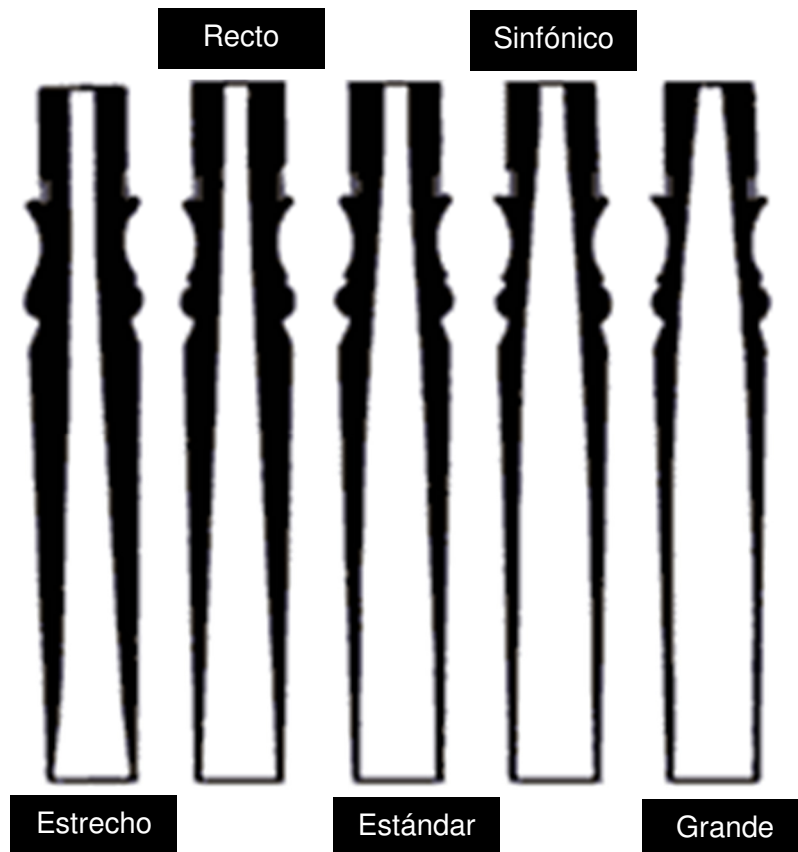
Ítem	Reduciendo el canal	Ensanchando el canal
1	más resistencia	menos resistencia
2	más velocidad de aire	velocidad inferior del aire
3	más vibraciones	un sonido más oscuro

4	un sonido más claro	-----
5	notas más agudas	-----

Fuente: La autora

También es importante la forma que tenga el desarrollo del cono. Pues un cono que tenga un desarrollo progresivo y uniforme, la emisión será suave y fácil, mientras que uno cuyo desarrollo sea muy brusco al principio y después se mantenga amplio, producirá un sonido más brillante y agresivo. En la figura 26 se observan diferentes tipos de conos.

**Figura 26.** Diferentes tipos de conos



Fuente: <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>

- ✓ **Tudel exterior:** es la parte de la boquilla que encaja con el receptor del instrumento, que recibe el nombre de tudel. El tudel exterior es importante dado que de su correcta forma cónica y dimensiones depende el ajuste perfecto con el instrumento, ya que en caso contrario, la calidad y respuesta se verían inmediatamente disminuidas. Si una boquilla que no se ajusta perfectamente y tiene holgura en el interior del tudel del instrumento, significa que la conicidad de alguno de los tudeles no es correcta, bien el del instrumento o el tudel exterior de la boquilla. En función de la longitud del cono de la boquilla, entrará más o menos en el instrumento, lo que afectará a la dimensión de la cámara que se encuentra entre el final de la boquilla y la pared de encaje del tudel del instrumento. La dimensión de ésta afecta en gran medida a la resistencia y claridad del sonido final.

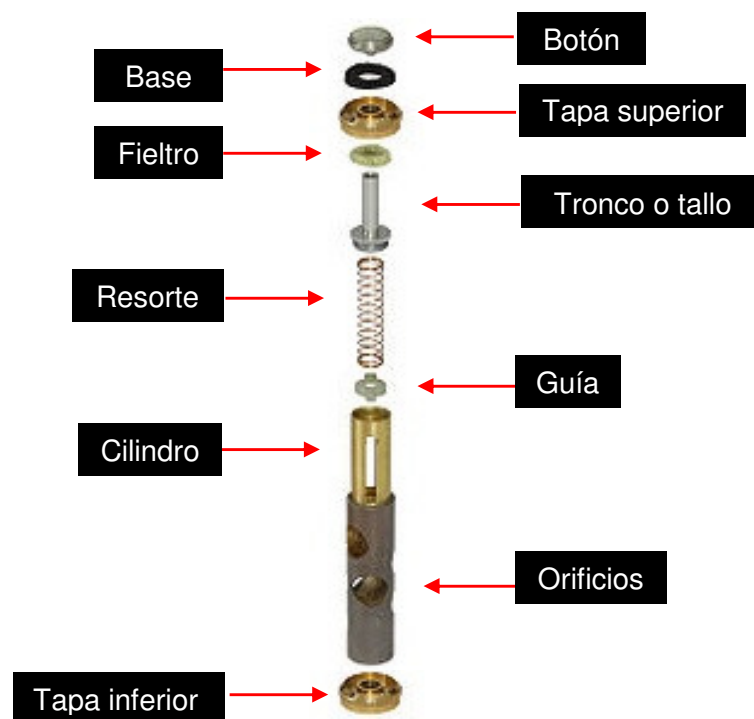
### 3.2.2. PISTONES

“Los pistones normalmente tres. Se ubican en las cavidades que tiene la trompeta para ellos, cada pistón está conectado con la bomba que corresponde a dicho pistón. Los pistones son una invención que fue llevada a cabo en 1815 de manera compartida por Heinrich Stölzel y Friedrich Blühmel. El pistón a partir de esa época fue poco a poco perfeccionándose hasta llegar al actual, que es el mismo que inventara en 1.839 el francés Francois Perinet. El funcionamiento del pistón consiste en que una vez pulsado alguno de ellos, lo que hacen es que desvían la trayectoria del aire y lo hace pasar por la bomba que corresponda a dicho pistón, e

inmediatamente después vuelve a pasar por el tubo principal, con lo que aumentaría la longitud del instrumento”<sup>20</sup>.

El pistón está compuesto por diez (10) partes como se observa en la figura 27:

**Figura 27.** Partes del pistón



**Fuente:** La autora

---

<sup>20</sup> CAMARA, Santos. Conocer la trompeta. [en línea]. Abril de 2009. [Revisado el 25 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: [http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_17/SANTOS\\_CAMARA\\_SANTAMARIA\\_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_17/SANTOS_CAMARA_SANTAMARIA_1.pdf)

A continuación la descripción de las partes del pistón<sup>21</sup>:

- ✓ **Botón:** parte donde se apoya el dedo.
- ✓ **Base:** tela circular que “amortigua” y “ajusta” el movimiento ascendente - descendente del pistón.
- ✓ **Tapa superior:** asegura el pistón en su lugar.
- ✓ **Filtro:** tela circular que “amortigua” y “ajusta” el movimiento ascendente - descendente del pistón.
- ✓ **Tronco o tallo:** une el botón al cuerpo del pistón
- ✓ **Resorte:** parte fundamental del pistón, sin él sería imposible el movimiento ascendente del mismo. Según el modelo de la trompeta, el resorte se puede ubicar: a la vista, encapsulado dentro del cuerpo del pistón, o bien suelto en la parte inferior del cilindro; las medidas y diámetros varían y dependen de la marca y modelo de la trompeta.
- ✓ **Guía:** suelen ser de plástico, son las que ajustan y dejan en una posición fija el pistón dentro del cilindro.
- ✓ **Cilindro:** donde se ubica el resorte.
- ✓ **Orificios:** es por donde pasa el aire a través del pistón y está dirigido hacia las bombas.
- ✓ **Tapa inferior:** cierra el cilindro evitando pérdidas de aire

### 3.2.3. TUDEL<sup>22</sup>

Es el tubo principal del instrumento, en el cual se coloca la boquilla. Dependiendo del tudel que se utilice, se modificará el sonido.

---

<sup>21</sup> GORGINI. La trompeta y sus partes. [En línea]. 27 de mayo de 2012. [Revisado el 26 de Agosto de 2015]. Disponible en internet:

<http://tallerdetrompeta.blogspot.com.co/search/label/Conociendo%20la%20Trompeta#!/tcmcbck>

<sup>22</sup> Ibid, p 4.

### **3.2.4. CODO<sup>23</sup>**

Es la curva que realiza el tubo principal y que va hacia la campana

### **3.2.5. CAMPANA<sup>24</sup>**

Es la parte final del tubo, donde se ensancha con una forma acampanada, por ella sale el sonido y dependiendo del tipo de campana que se utilice se influirá en el sonido.

### **3.2.6. BOMBAS Y ANILLOS DE AFINACIÓN<sup>25</sup>**

Son unas porciones de tubo que están conectadas con los pistones, así que al pulsar alguno de ellos éstos hacen que el aire pase por ellas. La trompeta tiene cuatro bombas: tres que pertenecen a cada uno de los pistones y la bomba principal que es la que conecta con el tudel principal del instrumento. La bomba general y las del primer y tercer pistón, al desplazarlas hacia fuera mediante unas anillas, modifican la afinación del instrumento.

### **3.2.7. LLAVE DE DESAGUE<sup>26</sup>**

Son unas llaves que hay colocadas en la bomba principal y en la bomba del tercer pistón y sirven para poder quitar la saliva acumulada mediante la interpretación

---

<sup>23</sup> Ibid, p 4.

<sup>24</sup> Ibid, p 4.

<sup>25</sup> Ibid, p 4.

<sup>26</sup> Ibid, p 4.

### **3.3. TIPOS DE TROMPETA<sup>27</sup>**

La trompeta, desde la aparición de los metales no ha dejado de evolucionar llegando a conseguir la forma y características que tiene la actual. Hoy en día las trompetas actuales poseen un mayor diámetro de tubo, también las boquillas utilizadas son de mayor tamaño y profundas que en épocas anteriores. Con la trompeta de hoy en día se pueden obtener unas tres octavas aproximadamente, pero bien es cierto que ésta extensión depende mucho del dominio técnico del intérprete.

Las diferentes trompetas que se usan en la actualidad son las siguientes:

- a) Trompeta en Si bemol
- b) Trompeta en Do
- c) Trompeta en Mi bemol / Re
- d) Trompeta en Fa
- e) Trompeta Piccolo o Si bemol / La agudo

#### **3.3.1. TROMPETA EN SI BEMOL Y DO<sup>28</sup>**

Las trompetas corrientes en do y en si bemol, se observan en la figura 28, cuyo tubo apenas supera un metro de largo; lleva tres válvulas y su extensión cromática gracias al mecanismo de válvulas es de dos octavas y una sexta mayor; la trompeta en si bemol suena un tono más grave que la trompeta en do; se toca normalmente en las bandas, en las orquestas de

---

<sup>27</sup> Ibid, p 6

<sup>28</sup> BLOGSPOT. El mundo de la trompeta. [En línea]. [Revisado el 27 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://mundotrompeta.blogspot.com.co/search/label/10.%20La%20Trompeta%20de%20pistones%20y%20Fo%20cilindros%20en%20Sib%20y%20Do>

jazz y en las orquestas sinfónicas (excepto en Francia y España donde se ha impuesto la trompeta en do). El timbre de este instrumento es fuerte, noble y claro. Salvo en sus notas más bajas o en las más altas, es muy homogéneo desde el grave al agudo. Su región ideal es la comprendida entre Do 4 y Sol 6. Es un instrumento muy ágil que permite repetir notas a gran velocidad en staccato y efectuar escalas diatónicas o cromáticas o bien arpeggios en ligado con extraordinaria facilidad.

**Figura 28.** Trompeta en si bemol y do.



**TROMPETA DE PISTONES EN SI BEMOL**



**TROMPETA DE PISTONES EN DO**

**Fuente:** <http://mundotrompeta.blogspot.com.co/search/label/10.%20La%20Trompeta%20de%20pistones%20y%20Fo%20cilindros%20en%20Sib%20y%20Do>

### 3.3.2. TROMPETA EN MI BEMOL Y RE<sup>29</sup>

La trompeta en re o en mi bemol (rara veces en fa), como se observa en la figura 29, se creó a finales del siglo pasado para interpretar las obras barrocas (por ejemplo, los conciertos de Bach y Haendel).

**Figura 29.** Trompeta en si bemol y do.



**TROMPETA EN MI BEMOL Y RE**

**Fuente:** <http://mundotrompeta.blogspot.com.co/search/label/11.%20Las%20Trompetas%20en%20Re-Mi-Mib-Fa-Sol>

Estas trompetas tienen un tono brillante, con ataques claros y crujientes, y un excelente control en el registro alto. Aunque originalmente se ha utilizado en música barroca, cada vez es más requerida por intérpretes de orquestas y solistas para disponer de seguridad en los pasajes altos difíciles, así como por la claridad y las calidades líricas de su sonido. Suelen venir con bombas para Eb o D dependiendo del modelo o marca que se compre.

---

<sup>29</sup> BLOGSPOT EL MUNDO DE LA TROMPETA. El mundo de la trompeta. [En línea]. [Revisado el 27 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://mundotrompeta.blogspot.com.co/search/label/11.%20Las%20Trompetas%20en%20Re-Mi-Mib-Fa-Sol>

### 3.3.3. TROMPETA EN FA<sup>30</sup>

La trompeta en fa, como se observa en la figura 30, se utiliza para la interpretación de partes agudas barrocas como los oratorios pues posee un sonido más brillante y bonito en el registro agudo, pero bien es cierto que para ocasiones contadas, pues para la música barroca en general se suele utilizar mejor la trompeta piccolo Sib/la.

**Figura 30.** Trompeta en fa



Fuente: <http://trompetista.freesevers.com/>

### 3.3.4. TROMPETA PICCOLO<sup>31</sup>

Está afinada una octava superior a la trompeta Si bemol normal, además se puede cambiar a tonalidad en La agudo mediante el cambio del tudel principal. Su sonido es el más pequeño de todas la trompetas, también es la de mayor agilidad y más aguda. A pesar de ser la de menor tamaño de la familia. Se diferencia en la presencia de cuatro pistones en vez de tres como las anteriores. Es un instrumento de creación más reciente que las anteriores y se utiliza para la interpretación de los conciertos barrocos. Su

---

<sup>30</sup> CAMARA. Op Cit, p 9.

<sup>31</sup> Ibid, p 8.

medida es de 0,737 metros de longitud de tubo aproximadamente. La trompeta piccolo se observa en la figura 31.

**Figura 31.** Trompeta en piccolo.



**Fuente:** <http://www.imagui.com/a/trompeta-piccolo-T6epGEMqp>

### **3.4. CARACTERÍSTICAS TIMBRICAS DE LA TROMPETA**

#### **3.4.1. EXTENSIÓN<sup>32</sup>**

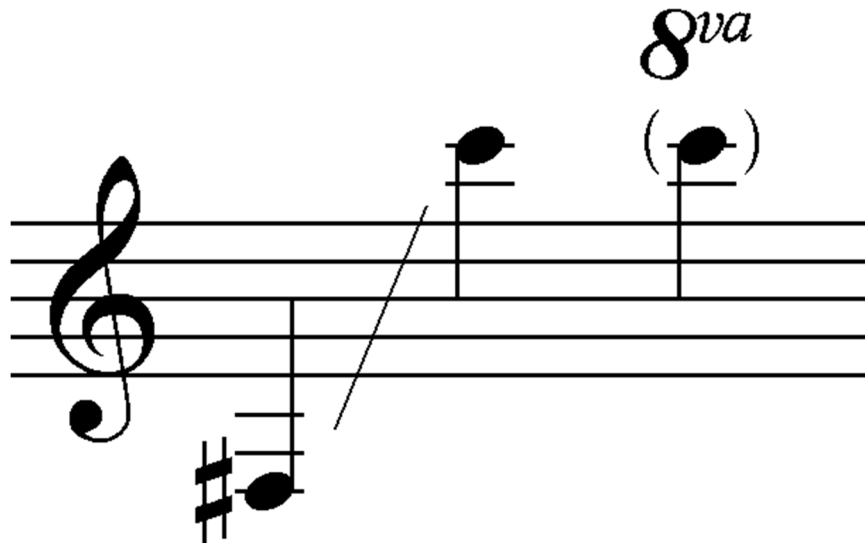
La trompeta tiene una extensión de dos octavas y media, desde fa #3 por debajo del do central del piano, incluso en algunas ocasiones desde notas más graves, hasta do7, como se observa en la figura 32. Aunque en la actualidad el registro aumenta hasta un fa – sol por encima de esta nota aumentando el registro a tres octavas. Por encima de esta nota, la trompeta tiende a emitir un sonido distorsionado, que es muy difícil de dominar. Por lo tanto, existe la recomendación a los compositores que al momento de escribir

---

<sup>32</sup> BLOGSPOT TRUMPETSYLES. Tesitura y datos especiales. [En línea]. 28 de mayo de 2015. [Revisado el 30 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://trumpetstyles.blogspot.com.co/2015/05/la-tesitura-de-la-trompeta-tiene-una.html>

para estos instrumentos, no pasen los límites arriba mencionados. Esta recomendación es frecuentemente ignorada. Muchos trompetistas se dedican a sobrepasar este régimen (los llamados «agudistas»), y superan con creces estos límites, incluso pudiendo aumentar este registro en más de una octava, y juegan con los tonos agudos o supra-altos, aproximadamente, hasta el tercer do por encima del central; entre ellos se puede mencionar a Arturo Sandoval, instrumentista que llega hasta sol tercer octava.

**Figura 32.** Extensión de la trompeta.

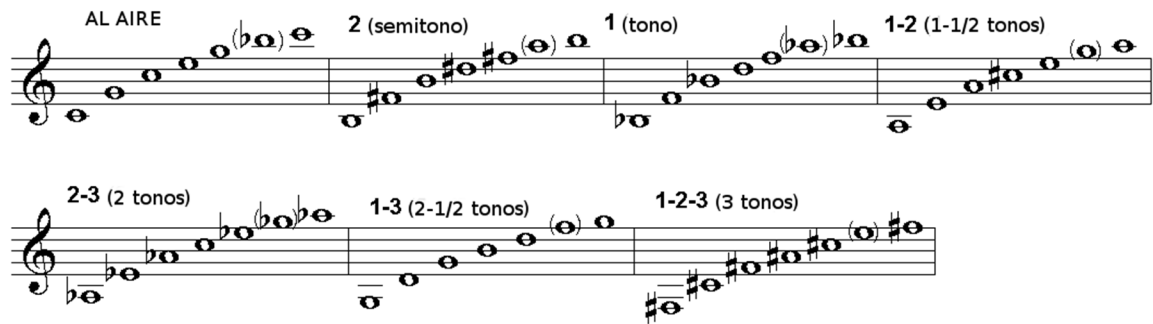


**Fuente:** [http://2.bp.blogspot.com/-Q8aFnJ2UOw8/VDIkLEBqHZI/AAAAAAAAAEo/dgrXaGoH6tw/s1600/Range\\_trumpet.png](http://2.bp.blogspot.com/-Q8aFnJ2UOw8/VDIkLEBqHZI/AAAAAAAAAEo/dgrXaGoH6tw/s1600/Range_trumpet.png)

La trompeta promedio, sin pistones apretados (es decir: al aire) produce por lo general las notas do, mi y sol en todas sus octavas. No obstante, existen 4 excepciones: en la octava por debajo de la central, sol no se produce al aire, sino apretando el primero y el tercer pistón. En la octava central, el mi no se produce al aire, sino apretando el primer y segundo pistón. En la segunda octava, existe un si  $\flat$  al aire. En la tercera octava, existe re al aire. Estas irregularidades se deben a los armónicos naturales.

En la figura 33, se observan las notas que se producen al pulsar cada uno de los pistones. El número sobre cada compás se refiere al número de pistón de la trompeta que debe ser pulsado para emitirlas.

**Figura 33.** Notas al pulsar los pistones



**Fuente:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Special-T\\_trumpet\\_overtone\\_series-es.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Special-T_trumpet_overtone_series-es.png)

### 3.4.2. AFINACION<sup>33</sup>

Depende del manejo del aire, del control de la embocadura, de una manera sensible de escuchar y de la construcción del instrumento. Aunque se considera como la discusión entre la afinación temperada (afinación de hoy día), la afinación pura (sistema de escalas mayores y menores) y la serie armónica (usualmente se refiere a un acorde con su estructura tonal natural). Todos los instrumentistas de metales tienen que relacionarse con los problemas de afinación derivados de la serie armónica y los tonos abiertos “overtones”, la cual es diferente a la afinación de los pianos, que tienen escalas temperadas.

<sup>33</sup> MINISTERIO DE CULTURA. Guía de iniciación a la trompeta. [En línea]. 2003. [Revisado el 30 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: [http://www.sinic.gov.co/sinic/publicaciones/archivos/trompeta\\_web.pdf](http://www.sinic.gov.co/sinic/publicaciones/archivos/trompeta_web.pdf). p 28.

Contando desde la nota fundamental que es la número 1, la 5ta es baja, la 6ta es alta, la 7ma es extremadamente baja, la 11va es aproximada en afinación, la 12ava es alta, la 13ava y la 14ava son aproximadas en afinación. La construcción de los instrumentos juega un papel importante en la afinación. Por ejemplo, la primera y segunda válvula son generalmente altas en afinación y la tercera válvula está construida baja, además del tamaño de las bombas de afinar.

Algunas combinaciones en el instrumento tienen las siguientes tendencias:

1 y 2 válvulas en combinación - levemente alta

2 y 3 válvulas en combinación - moderadamente baja

1 y 3 válvulas en combinación - muy alta

1, 2, 3 válvulas en combinación - extremadamente alta

Este problema de afinación con el instrumento se puede manejar manualmente, halando las bombas de afinar de la primera y tercera válvula.

Cada ejecutante deberá encontrar la forma más adecuada para ajustar y acomodarse a su instrumento.

#### **3.4.2.1. Afinación en el grupo<sup>34</sup>**

Labor esencial de un instrumentista es tocar en un grupo lo más afinado posible.

Los músicos deben estar afinados con ellos mismos y con otros músicos.

Muchas agrupaciones usan diferente afinación, desde el La de 440 hasta

---

<sup>34</sup> Ibid, p 29

el La de 442. Por esto el ejecutante debe tener una afinación flexible en situaciones de ensambles. No se debe insistir en que “yo” tengo la afinación más acertada.

La afinación en grupos tiene cambios constantes, por esto hay que estar siempre alerta auditivamente y disponible para ajustar con un compañero músico.

Hay muchos factores que pueden ayudar a que la afinación sea variada:

- ✓ Factores como la temperatura y la altura tendrán un papel importante. Es aconsejable hacer ejercicios de notas largas y unísono para que el estudiante tenga la oportunidad de calentar bien el instrumento y escuchar a sus compañeros.
- ✓ Siempre antes de comenzar a tocar recordarles sobre los conceptos de sonido, ataques, ritmo y manejo de aire, creando buenos hábitos.
- ✓ El trabajo de equipo es mutuo y debe corresponder a un parámetro de generalidad. Se requiere que por lo menos todos los instrumentos empleen las mismas posiciones para asegurar mejor afinación.
- ✓ Debe procurarse crear conciencia de oír a los demás músicos y comprender el sitio armónico de su línea.
- ✓ El balance se consigue analizando el trabajo en sección para entender la funcionalidad de las voces y poder ajustar balance con afinación, teniendo en cuenta la idea de apoyarnos mediante la interacción.
- ✓ Si no puede conseguir, ya elaborado, material didáctico hacia la afinación en el grupo, es preciso usar la iniciativa del director para diseñarlo.

### **3.4.2.2. Diferencias en los sonidos y papel que juegan los metales dentro de un grupo<sup>35</sup>**

Para poder obtener una mejor mezcla y afinación en un grupo de cobres, banda y orquesta, el instrumentista deberá saber cuál es su papel, melodía, acompañamiento, armonía, etc.

Por lo general dentro de las bandas y orquestas los metales tienen la función de acompañamiento. En esta instancia si se toca fuera de contexto habrá pérdida de afinación y ensamble.

Los metales son usados de la siguiente forma:

- ✓ Como una unidad homofónica, donde van en unísonos y en octavas dando un color de profundidad y obteniendo un sonido poderoso.
- ✓ En una forma melódica ya sea solos, en combinación con otros instrumentos o solos con toda una sección.

En este caso, mientras más personas intenten tocar en unísono fuerte un pasaje agudo, más difícil será lograr una buena afinación.

El uso de los metales de una manera climática es uno de los elementos más usados por los compositores, dándole a una obra un sonido peculiar, lleno de claridad, color y añadiendo un ambiente de grandeza a la música.

Con una escritura contrapuntística, los instrumentos de metal se pueden destacar tanto individual como seccionalmente, ya sea en un efecto de fuga con un instrumento solo o añadiendo instrumentación hasta usar grandes secciones de metales.

---

<sup>35</sup> Ibid, 30.

Otra utilización de los metales es en el Jazz y en nuevas técnicas de composición, creando efectos con sordinas, acentos y todos los recursos disponibles para el compositor.

Teniendo un amplio conocimiento de los usos y posibilidades que tienen los instrumentos de metal dentro de una agrupación, se hace más fácil entender su papel dentro de una composición y se constituye en una ejecución más clara y precisa.

### **3.5. FOLCLOR MUSICAL COLOMBIANO**

“La música folclórica colombiana tiene orígenes muy diversos. En efecto nació de una mezcla de varias culturas, esencialmente de tres: primero la cultura de los indígenas Americanos, a la cual se añadieron luego (después del descubrimiento de América) la cultura de los Africanos, que llegaron al continente americano a causa del tráfico de esclavos (trabajaban en las plantaciones de café y en las minas), y la cultura de los blancos Europeos (españoles en particular). También hay que mencionar las influencias del Caribe con Cuba, Trinidad y Tobago y Jamaica, y la cultura de los árabes (vinculada por los españoles). De tal manera que hoy, la música colombiana es el resultado de un verdadero mestizaje cultural. A las razones humanas, hay que añadir el factor natural.

Colombia se compone de cinco regiones naturales: la región Atlántica, la región Pacífica, la región Andina, la región del Amazonas y la región de la Orinoquía o de los Llanos. Cada región tiene varias culturas, varios tipos de música con influencias diversas”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> BLOGSPOT MUSICA FOLCLOR COLOMBIANO. Música folclórica Colombiana. [En línea]. 7 de octubre de 2012. [Revisado el 3 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://musicafolclorcolombiano.blogspot.com.co/2012/10/musica-folclorica-colombiana.html>

### 3.5.1. REGION ATLANTICA

“Esta región presenta la fusión de aires musicales europeos, indígenas y africanos.

Las fiestas y la música religiosas española en honor de la Virgen (La Candelaria, los Remedios, La Inmaculada), la Cuaresma, Corpus Christi, San Juan y La Navidad, sirvieron para catequizar indígenas y esclavos y comenzar el mestizaje musical, en el cual también influyeron las tertulias y bailes en las casas de los españoles acaudalados en donde danzas europeas cortesanas como la gavota, el rigodón, paspiés, pasacalle, contradanza y populares como la jota, el fandango y las seguidillas fueron lentamente asimiladas y transformadas por indígenas y africanos”<sup>37</sup>.

#### 3.5.1.1. Instrumentos musicales<sup>38</sup>

**Cordófonos:** La marímbula, el arco de boca, el tífano de las islas San Andrés, birimbao, carángano de tierra.

**Membranófonos:** Llamador, tambor mayor, pechice, caja vallenata, tumbadora, tambor guajiro, zambumbia, tambor arhuaco, arrullador, bombos (macho y hembra), pujador.

**Aerófonos:** Gaitas (macho y hembra), caña de millo, acordeón, dulzaina, caracoles, flautas de carrizo, pitos, silbatos y zawawa.

**Idiófonos:** Guacharaca de calabazo, guacharaca de caña, llaves, maracas, sonajas, guiro, la quijada.

---

<sup>37</sup> QUIROGA, Wilmar. Adaptación de música colombiana a ensambles de violín. Tesis de grado. [En línea]. Universidad Industrial de Santander. 2009. [Revisado el 5 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9085/2/132199.pdf>

<sup>38</sup> Ibid, p 14.

### 3.5.1.2. Aires musicales

“Algunos de ellos son: la cumbia, el bullerengue, el chande, el mapalé, el abozado, la gaita o porro “palitiao”, puya o porro “tapao”, la zafra, paseo o son vallenato, cantos de vaquería, cantos de tambora”<sup>39</sup>.

- ✓ **Porro**<sup>40</sup>: identifica el folclor musical de la sabana en compañía del fandango y la cumbia.

Es imposible determinar con exactitud cuándo apareció el porro como melodía, pero hoy se acepta que no se origina en las bandas de música. Sin lugar a dudas se reconoce que la primera expresión musical se hizo a través de los sonidos vocálicos que se acompañaban con el roce o palmoteo de las manos, o con el golpeteo de los pies, aún más, podrían golpear con las manos cualquier parte de su cuerpo o la de su compañero de grupo, de esta manera marcaban, llevaban el ritmo o el compás de la melodía.

Luego, los antepasados comenzaron a utilizar algunos objetos naturales, tales como el tallo de la caña o de algunas plantas que eran huecas en su interior, como el papayo; les hacían varios orificios en su trayecto, la cabeza es hecha de cera de abeja y el tubito que viene a desempeñar las funciones de embocadura del instrumento es una pluma de pato o pavo; al soplar el tallo por la cabeza y al tapar con los dedos de las manos algunos de los orificios ya se producían sonidos más melódicos, más rítmicos, más agradables.

---

<sup>39</sup> Ibid, p 15.

<sup>40</sup> SISTEMA NACIONAL DE INFORMACIÓN CULTURAL. Porro tapao´ o sabanero. [En línea]. [Revisado el 6 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDe p=70&COLTEM=222>

A estos instrumentos se les llaman gaitas, y dependiendo si tienen uno o varios huecos, se clasifican en hembra y macho. También las hay largas y cortas. Lo mismo sucedió con la percusión, ya con la mano o con algún objeto comenzaron a golpear un tronco de madera coco, el cual fueron perfeccionando a través del tiempo. El mecanismo físico de golpear con la mano el instrumento musical se llama porrear y el objeto o mazo con que también se golpeaba se llama porra, de allí posiblemente el nombre del aire musical o melodía.

Las primeras interpretaciones “instrumentales” se hicieron a través de grupos de gaitas. Los instrumentos primitivos que eran fabricados inicialmente por negros e indios fueron reemplazados por trompetas, clarinetes, bombardinos, platillos y trombones, es decir, instrumentación metálica, de origen europeo. Esto se presentó a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, con la llegada de los italianos, franceses y alemanes a la región, atraídos por la riqueza ganadera y agrícola, y desde entonces se identifica como uno de los ritmos más hermosos del caribe colombiano.

Fue así como decidieron adelantar las gestiones pertinentes para importar los instrumentos musicales que habían de reemplazar a los objetos rudimentarios que empleaban los nativos para la ejecución de su música festiva, iniciándose en esta forma el proceso de transición a los instrumentos modernos, de los cuales se valdría el porro en adelante para lograr el éxito que ha tenido desde entonces.

El fenómeno se produce luego de que Agustín Mier, músico momposino radicado en el Carmen de Bolívar a mediados del siglo

pasado, les entregara los primeros clarinetes a los integrantes de los conjuntos de gaita y pito atravesao que existían entonces, constituyéndose, desde ese momento, lo que se podría llamar las primeras bandas, y fundándose también las primeras escuelas de instrucción para el aprendizaje de la música, bajo el patrocinio de los europeos criollos adinerados, quienes facilitaron a los interesados todos los medios para ello, entregándoles a su vez las partituras de los valeses y contradanzas de su predilección, lo cual les permitió a muchos carmeros convertirse en expertos de estos ritmos, y más tarde abundaron obras de esos dos géneros, de la autoría de músicos sobresalientes autóctonos.

El porro recibió así una dinámica, al tomar elementos artísticos presentes en las mazurkas, polkas, marchas y demás ritmos introducidos por los extranjeros a la Costa Atlántica. Al cabo de algún tiempo ya era conocido en el resto del litoral, adonde fue llevado por las bandas de música de viento de El Carmen, que iban a tocar en las fiestas de corralejas y otros actos populares que se celebraban en aquellos tiempos en distintos lugares de la Costa Atlántica.

Existen dos variedades de porros que han sido estudiadas por los folclorólogos de la música costeña:

- **Porro palitiao'**: también llamado porro bajero o porro pelayero. Es una melodía que está sujeta a unos cánones o parámetros establecidos. Consta de tres partes: la danza o introducción, que es la parte inicial de la melodía, que consta de ocho compases y se puede repetir hasta dos veces; luego viene la segunda parte que es el cuerpo de la melodía, que es un diálogo que se establece entre trompetas que preguntan y trombones y bombardinos que

responden; luego de este diálogo se cae en la tercera parte que es la bozá o gustadera, donde callan las trompetas y se escuchan solamente los clarinetes adornados por los bombardinos. Algunos músicos afirman que esta parte del porro también se le puede dar el nombre de éxtasis. En la bozá, el bombero deja de golpear el parche del bombo y con el mango de la porra golpea una tablita que se encuentra en la parte superior de éste; de ahí se deriva el nombre de porro palitiao. Este porro es interpretado en el departamento de Córdoba.

- **Porro tapao' o sabanero:** es una melodía abierta con ritmo de porro, sin danza, sin palitiao. El nombre de tapao' se origina en la forma como el bombero, mientras golpea con la porra un parche del bombo, con la palma de la otra mano tapa o cubre el otro parche, nunca golpea en la parte de superior de la tablilla, siempre golpea el parche.

Este tape tiene una cantidad de connotaciones. El bombero golpea con la porra en el parche derecho del bombo, y con la mano izquierda, abierta, recoge el golpe y lo suelta, dando la sensación de “aparar”, procesar y entregar. Mientras golpea, aguanta y suelta; está jugando con el instrumento, transmitiendo una cantidad de sonidos agradables que acepta el entendido.

### 3.5.2. REGION PACIFICA

La música de esta región tiene mayor influencia africana, con aspecto español. Este aspecto se heredó de los esclavos, quienes después de las fiestas de sus amos empezaban a burlarse imitando sus danzas y bailes, usando tambores e instrumentos que fabricaban ellos mismos.

#### 3.5.2.1. Instrumentos musicales<sup>41</sup>

**Cordófonos:** crángano de bolillo.

**Membranófonos:** cununos (macho y hembra), Bombos (macho y hembra), tambora y redoblante.

**Aerófonos:** flauta de carrizo, flauta de llaves, fiscorno, bombardino.

**Idiófonos:** guasa, maracas, platillos, claves.

#### 3.5.2.2. Aires musicales

“Algunos de ellos son: currulao, el makerule, el berejú, el agua bajo, el pango, el andarele, el saporrondo, el tigarandó, la madrugada, el Calipso chocoano, el tamborito chocoano, la caramba, el pregón, el bunde o chigualo, alabao, salve, arrullo villancico, romance, danza contradanza, polkas mazurka y jotas”<sup>42</sup>

- ✓ **Contradanza**<sup>43</sup>: se originó en el viejo mundo, donde recibió el nombre de “country - dance” (contradanza). Nació en Escocia y después paso a Inglaterra donde adquirió más porte y elegancia. Más

---

<sup>41</sup> QUIROGA. Op cit, p 13.

<sup>42</sup> Ibid, p 13.

<sup>43</sup> BANCO DE LA REPUBLICA CULTURAL. Región de la costa pacífica. [En línea]. [Revisado el 7 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/modosycostumbres/dancol/dancol4.pdf>

tarde la contradanza llegó a España y los conquistadores la trajeron a América. En Colombia se dio a conocer hacia el año 1810 convirtiéndose en una danza extranjera de gran aceptación en las clases sociales altas.

### 3.5.3. REGION ANDINA

“Los aires musicales traídos por los españoles y su fusión con las canciones de las tribus indígenas que existían en el periodo de la conquista, son característica importante de la música de esta región que expresa melodías amorosas, melancólicas muy alusivas al paisaje y a las creencias religiosas de la región”<sup>44</sup>.

#### 3.5.3.1. Instrumentos musicales<sup>45</sup>

**Cordófonos:** Tiple, requinto, bandola, guitarra, carángano.

**Aerófonos:** Flautas de carrizo, quena, trompo zumbador, pitos ocarinas.

**Membranófonos:** Tamboras, bombos pandereta, puerca o marrana

**Idiófonos:** Maracas, esterilla, quiribillo, raspa, cuchara de palo, guaches, chucho.

---

<sup>44</sup> OLARTE, Camilo. Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno. Tesis de grado. [En línea]. Universidad Industrial de Santander. 2009. [Revisado el 5 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9088/2/132387.pdf>

<sup>45</sup> QUIROGA. Op cit, p 7.

### 3.5.3.2. Aires musicales

“Algunos de ellos son: bambuco, torbellino, guabina, rajaleña, carranga, sanjuanero, guaneña, bunde tolimense, caña, vals, vueltas antioqueñas y pasillo”<sup>46</sup>.

- ✓ **Bambuco**<sup>47</sup>: su origen se enmarca en tres hipótesis que forman una síntesis folclórica de un aire considerado criollo:
  - a) La hipótesis indígena que defiende la proyección de la música chibcha de esencia melancólica, con el ritmo lento de los aires folclóricos del altiplano andino.
  - b) La hipótesis africana, presentada en la tesis del maestro Guillermo Abadía sobre el nombre de la palabra “bambuco” con la cual se designa un instrumento de los negros antillanos hecho en tubos de bambú.
  - c) La hipótesis española que habla sobre la posible ascendencia vasca en el ritmo del bambuco, como el zortzico, con ritmos ágiles, sueltos y alegres que sirven de contraste a una melodía de acentos quejumbrosos.

En la música se escuchan diferentes entonaciones que adoptan los intérpretes en cada una de las regiones, diferencia que se acentúa con la intervención de distintos instrumentos. Predominan siempre las cuerdas como un denominador común, seguidas por vientos y percusión. La voz es de solistas, dúos o coros.

---

<sup>46</sup> Ibid, p 7.

<sup>47</sup> BANCO DE LA REPUBLICA CULTURAL. Ritmos – Bogotá D.C. [En línea]. [Revisado el 7 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDe p=11&COLTEM=222>

El bambuco se puede clasificar como una composición tradicional, pues es el fruto de la mezcla de varias danzas resultado de la mezcla racial a la que hubo lugar en nuestro continente, luego de la llegada de los españoles.

Generalmente es una composición que mezcla la parte instrumental y vocal. El ritmo moderado en un compás de 3/4 o de 6/8 (o alternados), letra escrita en octosílabos que resiste a su traducción rítmica y de la estructura musical a raíz de su sincopa cíclica, que aparece en cada 2 compases; las melodías constan de una, dos o tres partes, de acuerdo al poema. Su paso en la forma de baile es colocando un pie delante del otro, que está apoyado en la puntera, haciéndolo resbalar en esa posición y retrocediendo en un pequeño salto.

#### **3.5.4. REGION ORINOQUIA O LLANOS**

“La música de esta región es una fusión de los cantos españoles, el sentir de los indígenas que habitaban la región en el periodo de la colonia y los instrumentos de cuerda que introdujeron los jesuitas, de lo que surgió una música primordialmente melódica con trascendencia en las expresiones de tradición oral”<sup>48</sup>

##### **3.5.4.1. Instrumentos musicales<sup>49</sup>**

**Cordófonos:** Cuatro, Tiple, Bandola, Bandolón, Arpa, Guitarra, Requinto, Violín, Sirrampla, Arco de boca.

---

<sup>48</sup> QUIROGA. Op cit, p 11.

<sup>49</sup> Ibid, p 12.

**Membranófonos:** Tambora, furruco o zambumbia.

**Aerófonos:** Flauta de carrizo.

**Idiófonos:** Capachos o maracas, carraca (mandíbula de res), charrasca o raspa.

#### 3.5.4.2. Aires musicales

“Algunos de ellos son: el joropo, galerón, zamba que zumba, pasaje, moña o moño, toques de paloteo, poema llanero, el seis, cantos de ordeño”<sup>50</sup>.

- ✓ **Joropo**<sup>51</sup>: se dice que comienza con los padres Jesuitas que enseñan a los indios cánticos religiosos y como acompañamiento utilizan el furruco y la cirrampla, aunque al terminar el siglo XVIII y con la expulsión de los Jesuitas del territorio comienza a transformarse el aprendizaje técnico de la música. Posteriormente, a mediados del siglo XIX, comienzan las festividades de los Santos en los Hatos. En estas fiestas, llamadas galerones, se bailaban ritmos como el vals y vals vueltaio, que posteriormente se llamó joropo, razón por la cual el primer paso del joropo se llama valsiao.

Es una composición tradicional, de la cual hacen parte lo instrumental y lo vocal, aunque algunas veces se presenta sólo lo instrumental, resultado de los cantos provenientes del antiguo continente y la narración de la cotidianidad de los indígenas. Los

---

<sup>50</sup> QUIROGA. Op cit, p 11.

<sup>51</sup> BANCO DE LA REPUBLICA CULTURAL. Ritmos – Bogotá D.C. [En línea]. [Revisado el 7 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDe p=50&COLTEM=222>

ritmos llaneros se enmarcan en composiciones referentes a vaquería, fiestas patronales, velorios, etc.

Las formas musicales principales del joropo son el pasaje y la tonada.

El primero es un trozo musical que generalmente se repite y del cual se tomó el término para designar la canción popular llanera; el pasaje puede ser estilizado, sabanero, urbano, criollo.

La segunda, parece haberse formado de cantos recios de labor que cuentan las vivencias de los llaneros en el campo, basándose en la naturaleza llanera y recordando el canto libre del cabestrero, del becerrero o del ordeñador.

La copla es el elemento literario que maneja el poeta llanero, como una soga de letras para enlazar su inspirada creación.

## 4. RECITAL

### 4.1. ACOMPAÑANTES DEL RECITAL

#### 4.1.1. Banda Fiestera la Sangileña

Nace el 8 de enero de 2014 en San Gil - Santander, donde jóvenes y amigos en compañía de sus padres deciden realizar un proyecto musical que promete innovar el campo artístico-cultural de la región.

La banda fiesterera la Sangileña busca rescatar las raíces de la cultura a través de la música típica colombiana y a la vez lograr que los jóvenes se acerquen más a la historia cultural de nuestro país.

La banda fiesterera la Sangileña integrada por:

- ✓ Yeimy Lorena Flórez Sánchez (Flauta traversa)
- ✓ Cristian Eduardo Gómez (Clariente)
- ✓ Juan Felipe Castellanos Arango (Saxofón alto)
- ✓ Sebastián Serrano Serrano (Saxofón tenor)
- ✓ Silvia Rocio Bohórquez Vásquez (Trompeta)
- ✓ Dayani Elizabeth Sarmiento Ayala (Corno)
- ✓ Julián Antonio Ardila (Trombón)
- ✓ Carlos Daniel Santamaria (Bombo)
- ✓ Luis Fernando Delgado (Redoblante)
- ✓ Luisa Fernando Amado (Platillos)

## 4.2. SELECCIÓN DEL REPERTORIO

De acuerdo a las regiones que tiene Colombia, se seleccionó la región Atlántica, la región Pacífica, región Andina y región Orinoquía o de los llanos por su diversidad en los aires musicales. De cada región se eligió uno de los principales aires musicales como se observa en la tabla 2.

**Tabla 2.** Selección del repertorio

REGION	AIRE MUSICAL	CANCIÓN
Atlántica	Porro palitiao	Rio Sinú
Pacífica	Contradanza	Contradanza
Andina	Bambuco	El Sotareño
Orinoquía	Joropo	Alma llanera

Fuente: La autora

Se excluyó la región del Amazonas por sus manifestaciones folclóricas ricas en danzas, cantos nativos y rituales acordes con sus creencias, los cuales son acompañados con instrumentos como congas, marimbas, tambores, guitarra y una variada clase de percusiones de mano. De acuerdo con lo anterior no es viable realizar las adaptaciones de los aires musicales de esta región a la trompeta y a una banda.

## 4.3. MONTAJE DE LAS OBRAS Y SUS ANALISIS

Después de seleccionado el repertorio, en el mes de abril del año en curso se dio inicio al montaje, adaptación y ensayo de las canciones con la Banda Fiestera La Sangileña.

Los ensayos se realizan hasta la fecha de la siguiente manera: los fines de semana en San Gil con los integrantes de la banda que residen allí. Entre

semana en Bucaramanga con los integrantes de la banda que se encuentran radicados en esta ciudad porque se encuentran realizando estudios universitarios y una vez al mes se realiza en San Gil un ensayo general con todos los integrantes de la banda.

A continuación se describen cada una de las obras:

#### 4.3.1. Río Sinú

- ✓ **Compositor:** Miguel Emiro Naranjo
- ✓ **Arreglo:** Juan Carlos Yepes
- ✓ **Adaptación:** Juan Carlos Yepes
- ✓ **Región:** Atlántica
- ✓ **Aire:** Porro palitiao
- ✓ **Tonalidad:** La bemol mayor (Ab)
- ✓ **Tiempo:** Danzón → moderato → danzón
- ✓ **Compás:** 4/4 → compás partido (¢)
- ✓ **Montaje:** se dificultó el montaje y ejecución en dos segmentos:  
El primero segmento, del compás 64 al 72, donde la flauta, la trompeta, el corno, el trombón y el clarinete hacen exactamente la misma estructura rítmica (en el compás 68 se une el Clarinete). Este segmento requirió dedicación y estudio hasta lograr que todo el conjunto de instrumentos sonara “*como uno solo*”, al decir de los maestros, como se observa en la figura 34.

**Figura 34.** Rio Sinú compás 64 al 72 de la flauta, la trompeta, el corno, el trombón y el clarinete



**Fuente:** La autora

El segundo segmento, del compás 73 al 83 donde el clarinete y el saxofón alto tienen unos fragmentos de contrapunto, (integrando la misma estructura rítmica en diferentes tiempos cada uno) encontrándose en el compás 84, donde terminan la frase al unísono, como se observa en la figura 35. Con ensayos, dedicación y con estudios a menor velocidad, se pudo mejorar la estructura rítmica.

**Figura 35.** Rio Sinú compás 64 al 72 del clarinete y saxofón alto.

Clarinete



## Saxofón alto

The image shows a musical score for alto saxophone, consisting of four staves. The first staff contains a whole note circled in yellow and a triplet circled in blue. The second and third staves show rhythmic accompaniment with eighth notes and beams. The fourth staff features a complex rhythmic passage circled in pink, including sixteenth notes and beams.

Fuente: La autora

- ✓ **Características:** comienza la introducción (danzón) con línea melódica de trompeta y acompañamiento rítmico de corno y percusión. En el compás 17 comienza el ritmo porro (moderato), en el compás 21 se encuentra el signo. En el compás 50 comienza el ritmo “porro palitiao” con 8 compases que se repiten para volver al signo y seguir derecho hasta el compás 87. En el compás 88 se retoma el ritmo de danzón para ir al fin. (compás 97).

En el anexo A se presentan las partituras.

### 4.3.2. Contradanza

- ✓ **Compositor:** Anónimo
- ✓ **Arreglo:** Juan Carlos Yepes

- ✓ **Adaptación:** Juan Carlos Yepes
- ✓ **Región:** Pacífico
- ✓ **Aire:** Contradanza
- ✓ **Tonalidad:** Mi bemol mayor / La bemol mayor
- ✓ **Tiempo:** Moderato
- ✓ **Compás:** 2/4 con amalgama a 6/8
- ✓ **Montaje:** se dificultó el montaje y ejecución a partir del compás 10 hasta el compás 17, debido a que el corno y el clarinete se encuentran en el compás 12 haciendo la misma estructura rítmica, pero en el compás 10 van diferentes, lo cual causó cierta dificultad a la hora de ensamblar esta parte, como se observa en la figura 36. A medida que se realizaron los respectivos ensayos se pudo lograr el objetivo.

**Figura 36.** Contradanza compás 10 al 17 del clarinete y corno.

Clarinete



Corno



**Fuente:** La autora

- ✓ **Características:** esta canción está dividida en cuatro partes:

**Primera parte:** 2/4 mi bemol mayor (Eb).

La base rítmica está a cargo de la armonía y percusión. La melodía la lleva la trompeta, flauta y clarinete, luego hay un intercambio de voces llevando la melodía el corno y la base rítmica la trompeta.

**Segunda parte:** 6/8

La línea melódica la lleva la flauta, clarinete y trompeta y vuelve al inicio para pasar a la tercera parte.

**Tercera parte:** cambio de tonalidad La vemos mayor (Ab) 2/4.

Comienza con el tema el corno y clarinete, los demás instrumentos hacen la base rítmica.

**Cuarta parte:** 6/8

La trompeta, clarinete y flauta hacen línea melódica, los 3 últimos compases son en 2/4 y vuelve al inicio, se toca de arriba abajo sin repetir.

En el anexo B se presentan las partituras.

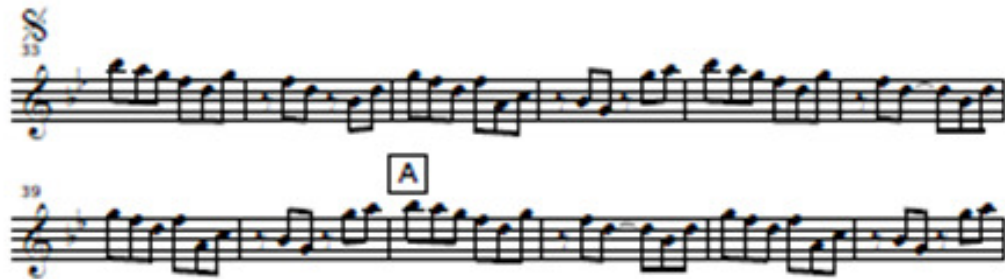
#### 4.3.3. El Sotareño

- ✓ **Compositor:** Francisco Eduardo Diago
- ✓ **Arreglo:** Jesús Oriello Santiago
- ✓ **Adaptación:** Banda Fiestera la Sangileña
- ✓ **Región:** Andina
- ✓ **Aire:** Bambuco Caucano
- ✓ **Tonalidad:** sol menor (Gm) / sol mayor (G)

- ✓ **Tiempo:** moderato → Allegro
- ✓ **Compás:** 6/8
- ✓ **Montaje:** Las partituras del solo originalmente están para la flauta, pero se realiza la adaptación para la trompeta que corresponde a los ocho (8) compases, como se observa en la figura 37.

**Figura 37.** Adaptación del solo del Sotareño para la trompeta.

Solo de flauta



Solo de trompeta



**Fuente:** La autora

- ✓ **Características:** comienza con introducción moderato. En el compás 24 se presenta un acelerando para llegar al signo donde inicia un solo de trompeta (originalmente el solo viene escrito para flauta travesa, en esta ocasión se realizó la adaptación para la trompeta), llegando a la letra “A” con toda la banda. Al llegar a la letra “C” hay 20 compases que se repiten y continúa la obra. En la letra “E” hay cambio de tonalidad y 8 compases que se repiten. Continúa y antes de llegar a la “H” hay una gran pausa (G.P.).

En la letra “H” se retoma la obra hasta el compás 140 donde se vuelve al signo y se repite todo desde ahí al fin.

En el anexo C se presentan las partituras.

#### 4.3.4. Alma Llanera

- ✓ **Compositor:** Pedro Elías Gutiérrez
- ✓ **Arreglo:** Juan Carlos Yepes
- ✓ **Adaptación:** Juan Carlos Yepes
- ✓ **Región:** Llanos orientales
- ✓ **Aire:** Joropo
- ✓ **Tonalidad:** Do mayor (C)
- ✓ **Tiempo:** Allegro → Moderato → Allegro
- ✓ **Compás:** 3/4
- ✓ **Características:** comienza con una introducción de 12 compases y luego toma el tema clarinete, saxos y flauta. En algunas ocasiones la trompeta acompaña el tema. En el compás 42 está el signo. En el compás 82 se pasa a moderato (guabina) hasta el compás 97. En el compás 98 se retoma el tiempo de allegro (joropo) hasta el compás 124 donde se vuelve al signo y se sigue hasta el fin ubicado en el compás 81.

En el anexo D se presentan las partituras.

## 5. CONCLUSIÓN

La música tradicional y popular colombiana, expresa nuestra historia, creencia y costumbres de nuestro país, por lo que se hace necesario exaltar la riqueza musical, brindando la oportunidad para incluir la trompeta como instrumento principal para ser interpretadas por bandas ofreciendo un enfoque y una aire musical diferente.

A partir de cada una de las interpretaciones de los diferentes aires musicales con la trompeta como instrumento principal, se observó un enriquecimiento del repertorio, para promover cada día la música tradicional y popular colombiana.

Con este proyecto se incursiona la trompeta como instrumento principal en la Banda Fiestera La Sangileña, se buscaran los espacios culturales que ofrecen los municipios del sur de Santander, para dar a conocer este proyecto en diferentes escenarios.

Después de realizar la pre sustentación del proyecto en la ciudad de San Gil, el maestro, músico y compositor Francisco Durán Naranjo presento su interés por rescatar las bandas de pueblos teniendo como idea central usar la trompeta como instrumento principal de la música tradicional y popular colombiana, se compromete en adaptar y componer obras para la Banda Fiestera La Sangileña.

## BIBLIOGRAFIA

BANCO DE LA REPUBLICA CULTURAL. Región de la costa pacífica. [En línea]. [Revisado el 7 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/modosycostumbres/dancol/dancol4.pdf>

\_\_\_\_\_. Ritmos – Bogotá D.C. [En línea]. [Revisado el 7 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=11&COLTEM=222>.

\_\_\_\_\_. Ritmos – Bogotá D.C. [En línea]. [Revisado el 7 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=50&COLTEM=222>

BLOGSPOT EL MUNDO DE LA TROMPETA. El mundo de la trompeta. [En línea]. [Revisado el 27 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://mundotrompeta.blogspot.com.co/search/label/11.%20Las%20Trompetas%20en%20Re-Mi-Mib-Fa-Sol>.

BLOGSPOT MUSICA FOLCLOR COLOMBIANO. Música folclórica Colombiana. [En línea]. 7 de octubre de 2012. [Revisado el 3 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://musicafolclorcolombiano.blogspot.com.co/2012/10/musica-folclorica-colombiana.html>

BLOGSPOT TRUMPETSYLES. Tesitura y datos especiales. [En línea]. 28 de mayo de 2015. [Revisado el 30 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://trumpetstyles.blogspot.com.co/2015/05/la-tesitura-de-la-trompeta-tiene-una.html>

CAMARA, Santos. Conocer la trompeta. [en línea]. Abril de 2009. [Revisado el 25 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: [http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_17/SANTOS\\_CAMARA\\_SANTAMARIA\\_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_17/SANTOS_CAMARA_SANTAMARIA_1.pdf)

DOMINGUEZ, Rafael. Análisis de las características técnicas de una boquilla. [Revisado el 25 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://www.3dediana.com.mx/acustica/38-1.html>.

GORGINI. La trompeta y sus partes. [En línea]. 27 de mayo de 2012. [Revisado el 26 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://tallerdetrompeta.blogspot.com.co/search/label/Conociendo%20la%20Trompeta#!/tcmbck>.

HERRERA, Manuela. Instrumentos musicales en San Salvador de Atienza [en línea]. 2013. [Revisado el 10 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <https://books.google.com.co/books?id=cxpc73WzUHMC&pg=PA2&lpg=PAen2&dq=Instrumentos+Musicales+en+San+Salvador+de+Atienza&source=bl&ots=7BCet5KkrT&sig=yv7qWgOI8VyyE2ZZ2WBQ2xfF8&hl=es419&sa=X&ved=0CCMQ6AEwAWoVChMIuuu9pdSkyAIV0TweCh3anAqc#v=onepage&q=Instrum>. p.70

MENDOZA, Diego. Instrumentos musicales [en línea], 20 de Agosto de 2013. [Revisado el 10 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: [http://issuu.com/valentino1988/docs/publicacion\\_para\\_informatica](http://issuu.com/valentino1988/docs/publicacion_para_informatica).

MINISTERIO DE CULTURA. Guía de iniciación a la trompeta. [En línea]. 2003. [Revisado el 30 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: [http://www.sinic.gov.co/sinic/publicaciones/archivos/trompeta\\_web.pdf](http://www.sinic.gov.co/sinic/publicaciones/archivos/trompeta_web.pdf). p 28.

OLARTE, Camilo. Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno. Tesis de grado. [En línea]. Universidad Industrial de Santander. 2009. [Revisado el 5 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9088/2/132387.pdf>

QUIROGA, Wilmar. Adaptación de música colombiana a ensambles de violín. Tesis de grado. [En línea]. Universidad Industrial de Santander. 2009. [Revisado el 5 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9085/2/132199.pdf>

RODRIGUEZ, Jesús. Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecesores de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal. En: Revista Musicalia. Número 3. [en línea]. [Revisado el 20 de Agosto de 2015]. Disponible en internet: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/193-evolucion-historica-de-los-instrumentos-de-viento-metal-antecesores-de-la-trompeta-moderna-sistema-de-valvulas-pistones-y-su-aplicacion-en-los-instrumentos-de-metal>.

SISTEMA NACIONAL DE INFORMACIÓN CULTURAL. Porro tapao' o sabanero. [En línea]. [Revisado el 6 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=70&COLTEM=222>

WIKIPEDIA: la enciclopedia en línea. [en línea], 17 de Septiembre de 2015.  
[Revisado el 20 de Septiembre de 2015]. Disponible en internet:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Trompeta>.

## **ANEXOS**

**Anexo A. Partituras Río Sinú**

✓ FLAUTA

# RIO SINU

(POZZO PALITIAO)

FLAUTA

Arr. G. KARLOS YEPES.

DANLON 16 (POZZO) MODERATO  $d - 85$

20 27 34 41 48 55

JOANKATECHPETA@HOTMAIL.COM

RIO SINO-PLAUTA

The musical score is written on eight staves in treble clef with a key signature of one flat. The first staff (measures 1-4) features a melodic line with slurs and a circled '1' at the end. The second staff (measures 5-6) is marked 'D.S. AL COCA' and contains a triplet of eighth notes. The third staff (measures 7-10) continues the melodic line. The fourth staff (measures 11-14) includes a measure with a circled '14' and a section labeled 'CANON'. The fifth staff (measures 15-18) shows a rhythmic pattern of eighth notes. The sixth staff (measures 19-22) continues this pattern. The seventh staff (measures 23-24) features a long slur over a sequence of notes. The eighth staff (measures 25-26) concludes the piece with a final note and a double bar line.

✓ CLARINETE

# RIO SINU

CLARINETE

(POZZO PALITIAO)

DANLON 16 (POZZO) MODERATO  $d = 85$  ARR. G. KARLOS YAPES.

16 21 25 31 37 43 49

TUANKATECHPEYIA@HOTMAIL.COM

Musical score for Rio Sinu-Clarinete, measures 25-35. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of nine staves. The first staff (measure 25) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measure 26) includes a first ending bracket labeled "O.S. AL CODA" and a second ending bracket. The third staff (measure 27) features a melodic line with a fermata. The fourth staff (measure 28) continues the melodic line with eighth notes. The fifth staff (measure 29) shows a melodic line with eighth notes and rests. The sixth staff (measure 30) continues the melodic line with eighth notes. The seventh staff (measure 31) shows a melodic line with eighth notes and rests. The eighth staff (measure 32) features a melodic line with eighth notes and rests. The ninth staff (measure 33) includes a first ending bracket labeled "DANCON" and a second ending bracket. The final staff (measure 35) shows a melodic line with eighth notes and rests.

✓ SAXOFON ALTO

# RIO SINU

(PORRO PALITIAO)

SAX ALTO

ARR. S. KARLOS YEPES.

The musical score is written for Saxophone Alto in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'DANZON' and a metronome marking of 16. The piece is in 2/4 time, indicated by a '2' over the first measure of the second staff. The tempo is marked '(PORRO) MODERATO' with a half note equal to 85 (♩ = 85). The score consists of eight staves of music. The first staff contains the key signature, time signature, and tempo markings. The second staff starts with a circled '8' above the first measure. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

TUANKATEMPETA@HOTMAIL.COM

RIO SINGU-ALTO SAX

21

22

(D.S. AL CODA)

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

DANCON

35

Detailed description: This is a musical score for an alto saxophone part. It consists of ten staves of music. The first staff (measure 21) begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff (measure 22) ends with a double bar line and a box containing a circled 'C' symbol, with the instruction '(D.S. AL CODA)' written below. The third staff (measure 23) starts with a circled 'C' symbol and contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff (measure 24) continues with eighth notes and includes fingerings (1, 2, 3) above the notes. The fifth staff (measure 25) continues the eighth-note pattern with fingerings. The sixth staff (measure 26) features sixteenth-note runs with fingerings. The seventh staff (measure 27) continues with sixteenth-note runs. The eighth staff (measure 28) shows a transition to a more melodic line with eighth notes. The ninth staff (measure 29) is labeled 'DANCON' and continues with eighth-note patterns. The tenth staff (measure 30) concludes with a melodic phrase and a fermata over the final note. The page number '94' is located at the bottom center.

tuankateompeta@hotmail.com

✓ SAXOFON TENOR

# RIO SINU

SAX TENOR

(POZZO PALITIAO)

DANLON 16 (POZZO) MODERATO  $d = 85$  Arr. F. KARLOS YAPES.

20 1

25 1

30 1

34 1

40 1

44 1

48 1

TUANKATECHPETA@HOTMAIL.COM

Rio SING-TENOR

The musical score is written for a tenor voice in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins at measure 27. The second staff includes a first ending bracket and a 'D.S. AL CODA' instruction. The third staff features a double bar line with a repeat sign and a fermata. The fourth and fifth staves contain sixteenth-note passages. The sixth staff includes a first ending bracket. The seventh staff is marked 'DANCON' and contains a repeat sign. The eighth and ninth staves conclude the piece with a final cadence.

TUANKATECHPETA@HOTMAIL.COM

✓ TROMPETA

# RIO SINU

(PORRO PALITIAO)

TROMPETA

Arr. S. CARLOS YEPES.

DANZON

21

22

23

24

25

26

27

28

TUANEATETROMPETA@HOTMAIL.COM



✓ CORNO

# RIO SINU

CORNO F

(POREO PALITIAO)

DANLON

ARR. S. KARLOS YAPES.

The musical score is written for Horn F and consists of eight staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The music is in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is marked "(Poreo) Moderato" and features a dynamic marking of  $mf$ . The sixth staff contains a first ending bracket labeled "1". The seventh staff contains a second ending bracket labeled "2". The eighth staff contains a third ending bracket labeled "3".

TUANIKATECHPETA@HOTMAIL.COM

RIO SINU-TEOMPETA

2

(D.S. AL CODA)

7

3

14

CANLON

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "RIO SINU-TEOMPETA". The score is written on ten staves of music, all in treble clef and 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a measure rest and a fermata. The second staff contains a melodic line with a fermata and a circled "7" above it. The third staff is marked "(D.S. AL CODA)" and features a circled "7" above the first measure, followed by a triplet of eighth notes and a circled "3" above the final measure. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns. The sixth staff has a measure rest followed by a circled "14" above it, and then a circled "3" above the final measure, which is labeled "CANLON". The seventh, eighth, and ninth staves continue the melodic development. The tenth staff concludes the piece with a final note and a fermata.

✓ TROMBON

**RIO SINU**  
**(POZO PALITIAO)**

TROMBON

ARR. S. KARLOS YAPES.

DANLON

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

Rio SING-TROMBON

The musical score is written for a Trombone in Bass Clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a circled 'C' and a measure number '42'. The second staff ends with a circled 'C'. The third staff is marked 'D.S. AL CODO' and contains a triplet of eighth notes. The fourth staff begins with a measure number '45'. The fifth staff begins with a measure number '50'. The sixth staff begins with a measure number '55'. The seventh staff begins with a measure number '60'. The eighth staff begins with a measure number '65' and includes the instruction 'DANCON'. The ninth staff begins with a measure number '70'. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.


TUANKATEOMPETA@HOTMAIL.COM

## **Anexo B. Partituras Contradanza**

✓ FLAUTA

# LA CONTRADANZA

FLAUTA


Moderato  adapt: J. Karlos Yepes

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of eight lines of music. The first line begins with the tempo marking 'Moderato' and a flute icon. The second line contains measure numbers 8 and 15. The third line contains measure numbers 19 and 25. The fourth line contains measure numbers 26 and 32, ending with the instruction 'D.S. al Coda' and a Coda symbol. The fifth line contains measure numbers 33 and 39, starting with a Coda symbol. The sixth line contains measure numbers 40 and 46, featuring first and second endings. The seventh line contains measure numbers 47 and 53. The eighth line contains measure numbers 54 and 60, ending with the instruction 'D.S. al Coda y Fine' and the word 'Fine'.

✓ CLARINETE

# LA CONTRADANZA

CLARINETE

Moderato  adapt: J. Karlos Yepes

The musical score for the Clarinet part of 'La Contradanza' is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of eight lines of music. The first line starts with a dynamic marking of  $\text{ff}$  and a crescendo hairpin. The second line is marked with a measure rest '8'. The third line is marked with a measure rest '15'. The fourth line is marked with a measure rest '22'. The fifth line is marked with a measure rest '29' and contains the instruction 'D.S. al Coda' below the staff. The sixth line is marked with a measure rest '36' and contains two first and second endings. The seventh line is marked with a measure rest '43'. The eighth line is marked with a measure rest '50' and contains the instruction 'D.S. al Coda y Fine' above the staff and 'Fine' below the staff. The piece concludes with a key signature change to two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature.

✓ SAXOFON ALTO

# LA CONTRADANZA

ALTO SAX

Moderato  adapt: J. Karlos Yepes



8

15

22

29

D.S. al Coda

36

43

50

D.S. al Coda y Fine

Fine

✓ SAXOFON TENOR

# LA CONTRADANZA

TENOR SAX

adapt: J. Karlos Yepes

Moderato 



8

15

22

29

D.S. al Coda

36

43

50

Fine

D.S. al Coda y Fine

✓ TROMPETA

# LA CONTRADANZA

TROMPETA

Moderato  $\frac{3}{4}$  adapt: J. Karlos Yepes

8

15

22

29  $\Theta$   $\Theta$   
D.S. al Coda

36 1 2

43

50 D.S. al Coda y Fine  
Fine

✓ CORNO

# LA CONTRADANZA

CORNO EN F

adapt: J. Karlos Yepes

Moderato 

8

15

22

29

D.S. al Coda

36

43

50

Fine

D.S. al Coda y Fine

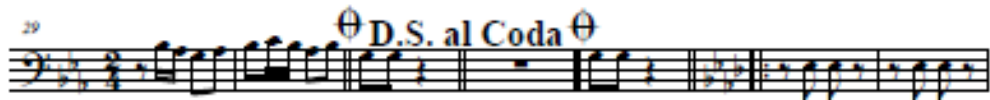
✓ TROMBON

# LA CONTRADANZA

TROMBON

Moderato

adapt: J. Karlos Yepes



**Anexo C. Partituras El Sotareño**

✓ FLAUTA

Flauta I

# EL SOTAREÑO

Bambuco caucano

Francisco Eduardo Diago

arr. Jesús Oribeo Santiago

Moderato

The musical score for Flute I is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a series of eighth notes with slurs. The second staff continues this pattern. The third staff includes a trill-like figure and ends with an 'accel.' marking and a '3' indicating a triplet. The fourth staff is marked 'Allegro' with a tempo of 180 (♩ = 180). The fifth staff contains a section of sixteenth notes. The sixth staff is marked with a box 'A'. The seventh staff is marked with a box 'B' and a '11' below it. The eighth staff is marked with a box 'C' and a forte (*f*) dynamic. The ninth staff is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tenth staff ends with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a double bar line.

Plan Nacional de Música para la Convivencia - MINISTERIO DE CULTURA

© del presente arreglo para banda: Jesús Oribeo Santiago - Editado por SCOREMUSICAL Ltda. - 2008

Flauta 1

77 *mf* 4 1. 2. **D**

86 4

96 **E** *p* 3 *mf*

105 1. 2. 3 *f* **F**

113 *mf* **G**

118

123 *f* **H** C.P.

128 *p*

133 *p* *f*

138 *al Fine* *Fino* D.S. *al Fine*



Clarinete en B. 1

80 *mp* 1. 2. **D**

86 4

97 **E** *p* *mf*

103 1. 2. 3 **F**

111 **G**

117 *mf*

122 G.P. **H**

127 *p*

132 *p* *f*

137 *al Fine* *Fine* D.S. *al Fine*

Detailed description: This is a musical score for a Clarinet in B-flat 1. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 80-85) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes first and second endings, with a boxed 'D' above the second ending. The second staff (measures 86-96) begins with a '4' above the first measure. The third staff (measures 97-102) starts with a boxed 'E' and dynamic markings of *p* and *mf*. The fourth staff (measures 103-110) includes first, second, and third endings, with a boxed 'F' above the second ending. The fifth staff (measures 111-116) is marked with a boxed 'G'. The sixth staff (measures 117-121) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff (measures 122-126) is marked with a boxed 'H' and a G.P. (Grave/Ped) instruction. The eighth staff (measures 127-131) has a piano (*p*) dynamic. The ninth staff (measures 132-137) features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics, and concludes with 'al Fine', 'D.S. al Fine', and 'Fine' markings.

✓ SAXOFON ALTO

Saxofón alto 1

# EL SOTAREÑO

Bambuco caucano

Francisco Eduardo Diago  
arr. Jesús Oribeo Santiago

Moderato

8

mf

15

22

acc....

28

Allegro  $\text{♩} = 180$

8

A

41

B

46

8

mf

58

C

64

f

mp

71

f

mp

78

1.

Plan Nacional de Música para la Convivencia - MINISTERIO DE CULTURA  
© del presente arreglo para banda: Jesús Oribeo Santiago - Editado por SCOREMUSICAL Ltda. - 2008

Saxofón alto 1

85 **D** 2.

90 *mf*

96 **E** *p* 3 *mf*

104 **F** 1. 2. *f*

110

116 **G** *mf*

122 C.P. **H** *f*

129 *p* *p*

136 *f* al Fine D.S. al Fine *f* Fine

Detailed description: This is a musical score for Alto Saxophone 1, spanning measures 85 to 136. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features several key signatures: D major (measures 85-103), F# major (measures 104-115), and G major (measures 116-136). The piece includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *f*. Key signatures are indicated by boxed letters: **D**, **E**, **F**, and **G**. Performance instructions include first and second endings (1. and 2.), a *C.P.* (Crescendo/Pedaling) marking, and a *D.S. al Fine* instruction. The score concludes with a *Fine* marking.

✓ SAXOFON TENOR

Saxofón tenor

# EL SOTAREÑO

Bambuco caucano

Francisco Eduardo Diago  
arr. Jesús Oriuelo Santiago

Moderato

The musical score is written for Tenor Saxophone in 2/4 time. It begins with a *mf* dynamic and a tempo marking of *Moderato*. The score is divided into several systems, with measure numbers 9, 17, 26, 33, 44, 58, 65, 72, and 79 indicated. A section starting at measure 17 is marked *accel...* and includes a '2' below the staff. At measure 26, the tempo changes to *Allegro* with a metronome marking of ♩ = 180. The score includes four distinct sections labeled A, B, C, and D. Section A starts at measure 33 with a '4' below the staff. Section B starts at measure 44 with an '8' below the staff. Section C starts at measure 65 with a *f* dynamic. Section D starts at measure 79 and includes first and second endings. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Plan Nacional de Música para la Convivencia - MINISTERIO DE CULTURA  
© del presente arreglo para banda: Jesús Oriuelo Santiago - Editado por SCOREMUSICAL Ltda. - 2008

86

92 **E** *mf* *p* 4

105 1. **F** 2. *f*

111 **G** *mf*

117 C.P.

**H** 124 *f* *p*

131 *p* *f*

137 *al Fine* *Fine* *D.S. al Fine*

✓ TROMPETA

Trompeta en B. 1

# EL SOTAREÑO

Bambuco caucano

Francisco Eduardo Diago  
arr. Jesús Oribeo Santiago

Moderato

8

*mf*

16

24 *accel....* 3 Allegro ♩ = 180

33 **A** 7

46 **B**

*mf*

52 *mp*

58

**C** 63 *f* 3 *f*

74 5 *mf* 1.

**D**  
 85 2. 4  
**E**  
 95 *p* *mf*  
**F**  
 102 1. 2.  
 108 *f* *mf* 3  
**G** 7 **H** G.P.  
 116  
 127 *p*  
 132 *p* *f*  
 137 *al Fine* *Fine* D.S. *al Fine*

**SOLO EL SOTAREÑO**



Musical notation for the 'SOLO EL SOTAREÑO' section, featuring a melody with first and second endings.

✓ CORNO

Como en F

# EL SOTAREÑO

Bambuco caucano

Francisco Eduardo Diago

arr. Jesús Oribeo Santiago

Moderato 8

14

21 *accel...* 2

28 Allegro ♩ = 180 8

A 41

B 48 4 *mf*

57 *mp*

C 62 *f*

68 3 *f*

76 3 1.

Detailed description: This is a musical score for the Horn part of 'El Sotareño'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It begins with a tempo marking of 'Moderato' and a time signature of 8/8. The first measure is marked with an '8'. The score continues through measures 14, 21, and 28. At measure 21, there is an 'accel...' marking and a '2' below the staff. At measure 28, the tempo changes to 'Allegro' with a quarter note equal to 180 (♩ = 180) and a '3' below the staff. The score is divided into sections A, B, and C. Section A starts at measure 41. Section B starts at measure 48, marked with a '4' and a 'mf' dynamic. Section C starts at measure 62, marked with an 'f' dynamic. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like *mp* and *f*. The score ends at measure 76, which has a '3' and a first ending bracket labeled '1.'.

85 **D** 2.

91 **E** *mf*

98 *p* 3 1. 2. **F**

108 *f*

115 **G** *mf*

122 G.P. **H** *f*

129 *p* *p* *f*

137 *al Fine* *Fine* D.S. *al Fine* *Fine*

The musical score consists of eight staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece begins at measure 85 with a boxed letter 'D' and a first ending bracket. The first ending leads to measure 91, marked with a boxed 'E' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 98 features a piano (*p*) dynamic, a triplet of eighth notes, and a first ending bracket leading to a boxed 'F'. The second ending of the first ending leads to measure 108, marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 115 is marked with a boxed 'G' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 122 is marked with a boxed 'H', a fortissimo (*f*) dynamic, and a 'G.P.' (Grave) marking. Measure 129 features piano (*p*) and fortissimo (*f*) dynamics. The piece concludes at measure 137 with 'al Fine' and 'D.S. al Fine' markings, followed by a final 'Fine' marking.

✓ TROMBON

Trombón 1

# EL SOTAREÑO

Bambuco caucano

Francisco Eduardo Diago  
arr. Jesús Oribeo Santiago

Moderato

The musical score for Trombone 1 is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a *mf* dynamic and a *Moderato* tempo. The score is divided into measures 9, 18, 28, 38, 46, 56, 62, 68, and 76. Measure 28 marks the beginning of the *Allegro* section with a tempo of quarter note = 180. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like *mf*, *mp*, and *f*. Section markers A, B, and C are placed above the staves. Measure 76 features a first ending bracket labeled '1.' and a triplet of eighth notes.

Plan Nacional de Música para la Convivencia - MINISTERIO DE CULTURA

© del presente arreglo para banda: Jesús Oribeo Santiago - Editado por SCOREMUSICAL Ltda. - 2008

85 **D** 2.

92 **E** *mf*

98 *p* *mf*

105 **F** 1. 2. *f*

111 **G** *mf*

117

123 **H** C.P. *f*

130 *p* *p* *f*

137 *al Fine* *Fine* D.S. *al Fine*

**Anexo D.** Partituras Alma Llanera

✓ FLAUTA

# ALMA LLANERA

joropo

Flute

Arr:  
Juan Karlos Yepes

Allegro  $\text{♩} = 200$

*f*

3

2

3

3

3

3

2

ALMA LLANERA-Flauta

Musical staff 1: Flute part, measures 81-90. Features a melodic line with accents and a slur over measures 88-90.

Musical staff 2: Flute part, measures 91-100. Includes the section title **(GUABINA)**, **Fine**, **Moderato**, and a tempo marking of 120. Dynamic marking *mp* is present.

Musical staff 3: Flute part, measures 101-110. Features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical staff 4: Flute part, measures 111-120. Includes the section title **(JOROPO)**, **Allegro**, and a tempo marking of 20. Dynamic markings *mf*, *f*, *rit.*, and *f* are present, along with *(zapateo)*.

Musical staff 5: Flute part, measures 121-130. Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamic marking *(zapateo)* is present.

Musical staff 6: Flute part, measures 131-140. Features a melodic line with accents.

Musical staff 7: Flute part, measures 141-150. Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a slur over measures 148-150.

Musical staff 8: Flute part, measures 151-160. Includes a first ending bracket labeled **2** and the instruction **D.S. al Fine**.

✓ CLARINETE

# ALMA LLANERA

Clarinet in B $\flat$

joropo

Arr:  
Juan Karlos Yepes

Allegro  $\text{♩} = 200$

*f*

2

3

3

ALMA LLANERA-clarinete

The musical score for ALMA LLANERA-clarinete consists of eight staves of music. The first two staves contain the main melodic line with various ornaments and slurs. The third staff begins with a double bar line and the word "Fine", followed by a tempo change to "Moderato" with a quarter note equal to 120 (♩ = 120) and a dynamic marking of *mp*. The fourth staff continues the melody with a dynamic marking of *mf*. The fifth staff features a dynamic marking of *f*, a "rit." (ritardando) marking, and then a tempo change to "Allegro" with a quarter note equal to 200 (♩ = 200) and a dynamic marking of *f*, with "(zapateo)" markings below the notes. The sixth and seventh staves continue the melodic line with various ornaments and slurs. The eighth staff concludes with a dynamic marking of *f* and the instruction "D.S. al Fine".

✓ SAXOFON ALTO

# ALMA LLANERA

Alto Sax.

joropo

Arr:  
Juan Karlos Yepes

Allegro ♩ = 200

*f*

2

§

ALMA LLANERA-sax alto

The musical score is written for saxophone alto in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff contains a first ending bracket labeled '2'. The third staff includes the tempo marking 'Moderato' with a quarter note equal to 120 (♩ = 120) and a dynamic marking of *p*. The fourth staff features dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf*. The fifth staff includes the tempo marking 'Allegro' with a quarter note equal to 200 (♩ = 200), a dynamic marking of *f*, and the instruction 'rit.' (ritardando). It also contains three instances of the instruction '>(zapateo)'. The sixth and seventh staves continue the rhythmic pattern. The eighth staff concludes with the instruction 'D.S. al Fine'.

✓ SAXOFON TENOR

# ALMA LLANERA

Tenor Sax.

joropo

Arr:  
Juan Karlos Yepes

The musical score is written for Tenor Saxophone in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro' and a metronome marking of 200. The score consists of eight staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *f* (forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with many notes marked with accents (>). A section marked with a double bar line and a stylized 'S' symbol (likely a section marker) begins in the sixth staff. This section includes several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

ALMA LLANERA-Tenor sax

The musical score is written for Tenor Saxophone in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff continues the melody with various articulations. The third staff features a 'Fine' marking and a tempo change to 'Moderato' with a metronome marking of 120. The fourth staff includes dynamic markings of *mp* and *mf*. The fifth staff starts with a second ending bracket, a *f* dynamic, a 'rit.' (ritardando) marking, and then changes to 'Allegro' with a metronome marking of 200, followed by three '(zapateo)' markings. The sixth and seventh staves continue the rhythmic and melodic patterns. The eighth staff concludes with a 'D.S. al Fine' marking.

✓ TROMPETA

# ALMA LLANERA

Trumpet in B $\flat$

joropo

Arr:  
Juan Karlos Yepes

Allegro  $\text{♩} = 200$

*f*

3

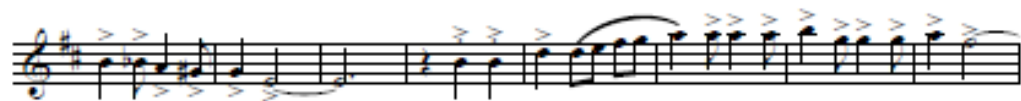
3

3

3

3

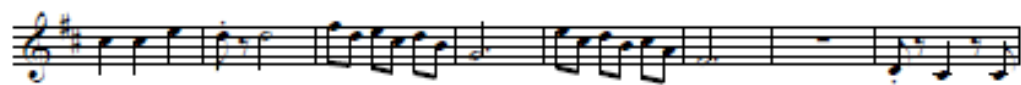
3



( GUABINA)



*mp*



( JOROPO)

Allegro ♩ = 200



*mf*

*f*

*rit.*

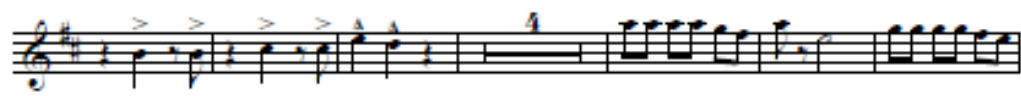
*f*

(zapateo)



(zapateo)

(zapateo)

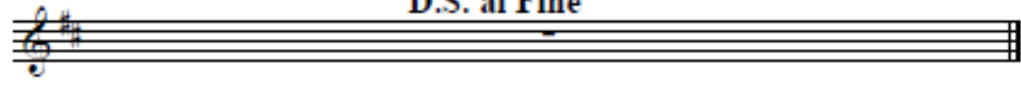


4



2

D.S. al Fine



✓ CORNO

# ALMA LLANERA

Horn in F

joropo

Arr:  
Juan Karlos Yepes

Allegro ♩ = 200

8

16

24

32

40

48

56

61

69

77 *Fine* *Moderato*  $\text{♩} = 120$   
12 *mf*

96 *Allegro*  $\text{♩} = 200$   
*f rit.* *f* (*zapateo*) (*zapateo*) (*zapateo*)

103

110 *A*

120 *D.S. al Fine*

Detailed description: This is a musical score for the Corno part of the piece 'Alma Llanera'. The score is written on seven staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins at measure 61. The first two staves (measures 61-68) feature a melodic line with various articulations like accents and slurs. The third staff (measures 69-76) continues the melody. At measure 77, there is a section marked 'Fine' and 'Moderato' with a tempo of 120 beats per minute. This section includes a dynamic marking of 'mf' and a '12' indicating a measure rest. The fourth staff (measures 77-95) is marked 'Allegro' with a tempo of 200 beats per minute. It starts with a dynamic of 'f' and a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a 'f' dynamic and three 'zapateo' (zapateado) markings. The fifth staff (measures 96-102) continues the fast-paced melody. The sixth staff (measures 103-109) features a section marked 'A' (Allegretto) with a dynamic of 'f'. The seventh staff (measures 110-120) concludes the piece with a dynamic of 'f' and a 'D.S. al Fine' (Da Segno al Fine) instruction.

✓ TROMBON

Trombone **ALMA LLANERA**  
joropo

Arr:  
Juan Karlos Yepes

Allegro ♩ = 200

*f*

ALMA LLANERA-trombon

2

Moderato  $\text{♩} = 120$

Fine 16

Allegro  $\text{♩} = 200$

*f* (zapateo) (zapateo) (zapateo)

D.S. al Fine

The musical score is written for a trombone in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and a fermata over the first two measures. The second staff is marked 'Moderato' with a tempo of 120 beats per minute and ends with a 'Fine' marking and the number '16'. The third staff is marked 'Allegro' with a tempo of 200 beats per minute and includes three measures of 'zapateo' (staccato) marked with *f*. The fourth and fifth staves continue the rhythmic pattern with various articulations. The sixth staff concludes with a 'D.S. al Fine' marking.