TRES ARREGLOS COMPOSITIVOS PARA CUARTETO DE TROMPETAS

JAVIER DARIO RONCANCIO MENDEZ
COD: 20062098004

TUTOR

CARLOS GONZALO GUZMÁN MUÑOZ

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES-ASAB
BOGOTÁ D.C.
2013

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de mi carrera musical he pasado por muchos momentos, algunos de gran felicidad otros de mucho esfuerzo, donde el apoyo de mi familia ha sido fundamental, ya que gracias a ellos, siempre he contado con una voz de aliento, que me motiva cada día para siempre seguir adelante con esta importante carrera, dando todo de mí.

A todos mis maestros, en especial, al maestro Fernando Rodríguez que además de ser un excelente maestro fue un gran amigo brindándome todo su conocimiento, experiencia y paciencia, ayudándome en todo momento, para siempre ir un paso adelante.

Al maestro Jaime Torres quien siempre me mostro que la música es más que hacer partituras y va más allá de un simple orden racional; que tiene vida propia, desde que la creamos, y para eso se necesita la sabiduría para dar más de uno mismo.

Al maestro Carlos Gonzalo Guzmán quien con su paciencia y guía siempre supo influenciarme hacia la buena música, la buena escritura y sobre todo, hacia la perfección de las cosas, ya que solo siendo perfeccionistas en los detalles lograremos ser grandes y hacer grande y dignificar esta profesión.

A todos ellos mis respetos y mis más profundos agradecimientos.

Tabla de contenido

1. INTRODUCCIÓN 7

2. **PLANTEAMIENTO** 8

2.1. ANTECEDENTES 8

2.2. JUSTIFICACIÓN 9

2.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 9

2.4. OBJETIVO GENERAL 9

2.5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS 10

3. CAPÍTULO 1 11

3.1. ARREGLO MUSICAL: 11

3.2. Análisis de una obra: 11

3.3. ARREGLO COMPOSITIVO 15

3.4. FORMAS MUSICALES 15

3.4.1. MÚSICA PROGRAMÁTICA 16

3.4.2. TEMA Y VARIACIONES 19

3.4.3. POLIRRITMIA 22

4. CAPÍTULO 2 24

4.1. THE LONG AND WINDING ROAD (THE BEATLES) 24

4.1.1. CONTEXTO: 24

4.1.2. ANÁLISIS 24

4.2. LOS GUADUALES: 27

4.2.1. CONTEXTO: 27

4.2.2. ANÁLISIS 27

4.3. EL CANTANTE: 31

4.3.1. CONTEXTO: 31

4.3.2. ANÁLISIS 31

5. CAPÍTULO 3 35

5.1. MUSICA PROGRAMÁTICA (THE LONG AND WINDING ROAD) 35

5.2. Aporte Técnico: 39

5.3. **TEMA Y VARIACIONES, LOS GUADUALES** 40

5.4. **Aporte técnico:** 44

5.5. EL CANTANTE. 45

5.6. **Aporte Técnico:**.....48
6. CONCLUSIONES.....50
7. ANEXOS.....52
8. BIBLIOGRAFÍA.....54

Tabla de figuras

Fig. 1 Cuadro de la guerra ____ *16*
Fig. 2 Gran puerta de Kiev ____ *19*
Fig. 3 Demostración de retrogrado ____ *20*
Fig. 4 Demostración de inversión ____ *20*
Fig. 5 Demostración de aumentación ____ *20*
Fig. 6 Demostración de disminución ____ *21*
Fig. 7 Superposición 3 contra 2 ____ *22*
Fig. 8 Hemiola ____ *23*
Fig. 9 Hemiola Vertical ____ *23*
Fig. 10 Estructura The Long and Winding Road ____ *25*
Fig. 11 Material motívico 1 ____ *26*
Fig. 12 Material motívico 2 (puente) ____ *26*
Fig. 13 Estructura "Los Guaduales" ____ *28*
Fig. 14 Material motívico (introducción) ____ *29*
Fig. 15 Material motívico (melodía principal) ____ *29*
Fig. 16 Material motívico final (modo mayor) ____ *30*
Fig. 17 Gráfica estructural "El cantante" ____ *32*
Fig. 18 Material motívico "El cantante" ____ *33*
Fig. 19 Segundo material motívico ____ *33*
Fig. 20 Material armónico ____ *34*
Fig. 21 Motivo "Because" ____ *35*
Fig. 22 Gráfica de crecimeinto del arreglo The long and winding road ____ *36*
Fig. 23 Efecto de viento ____ *37*
Fig. 24 Efecto de trueno ____ *37*
Fig. 25 Figuración del acompañamiento ____ *38*
Fig. 26 Gráfica de crecimiento del arreglo "Los Guaduales" ____ *40*
Fig. 27 Melodía original ____ *41*
Fig. 28 Melodía modificada ____ *41*
Fig. 29 Motivo variación 1 ____ *42*
Fig. 30 Acompañamiento con filler al final ____ *42*
Fig. 31 Variación 2 (Subdivisión rítmica) ____ *43*
Fig. 32 Motivo en variación 3 (métrica) ____ *43*
Fig. 33 Gráfica de crecimiento del arreglo "El cantante" ____ *45*
Fig. 34 Tres contra dos ____ *46*
Fig. 35 Material motívico ____ *46*
Fig. 36 Yuxtaposición de figuras ____ *47*
Fig. 37 Expansión del tres ____ *48*

RESUMEN

Este trabajo busca aportar tres arreglos compositivos para cuarteto de trompetas, donde se muestra el proceso de elaboración, para tener referencias de cómo se puede realizar un arreglo compositivo, con tres canciones de diferentes géneros, transformándolas, generando tres formas diferentes, las cuales son Música programática, Tema y Variaciones, y polirritmia, aportando a cada uno diferentes aspectos desde la composición, además de aportar a cada instrumentista ejercicios técnicos para ayudar a la ejecución del instrumento.

Palabras claves: arreglo, trompeta, cuarteto, formas, composición.

ABSTRACT

This work seeks to contribute three compositional arrangements for trumpet quartet, which shows the process to have references on how you can make an arrangement with three songs from different genres, transforming generating three different ways, which are program music, Theme and Variations, and polyrhythms, bringing to each different aspect from the composition, in addition to contributing to each instrumentalist technical exercises to help implementing the instrument.

Keywords: arrangement, trumpet, quartet, shapes, composition.

1. INTRODUCCIÓN

Esta propuesta busca la realización de tres arreglos compositivos[1] para cuarteto de trompetas, donde se muestren diferentes formas y estilos musicales, en diferentes géneros, creando nuevas sonoridades para el formato de cuarteto, desde la composición, y generando un aporte técnico a los instrumentistas.

El primer arreglo compositivo busca explorar la música programática, donde se pueda extraer de la música, imágenes en el público correspondientes al título de la canción, ya que son muy pocas las obras para cuarteto de trompetas que exploran la representación de una idea extra musical, mediante una canción popular moderna. Además tendrá el aporte para los ejecutantes de ejercicios de respiración mientras se ejecuta la obra.

En el segundo arreglo se explora la forma tema y variaciones, desde una canción de música colombiana, donde cada variación genera una sonoridad y una rítmica diferente, en la primera variación se busca trabajar la melodía por medios de saltos melódicos, en la segunda variación se busca trabajo rítmico a través de la subdivisión y en el tercero se trabaja el cambio de la métrica. Además se aportará a los instrumentistas ejercicios para mejorar la digitación, y ayuda al trabajo de saltos con diferentes notas donde se busca la homogeneidad en todos los registros de la trompeta.

El tercer arreglo explora el desarrollo de la polirritmia por medido de la creación de una canción de ritmo latino, donde se exploran todas las posibilidad rítmicas como hemiolas, cambio de métricas, subdivisiones de tiempo para generar una obra donde la rítmica juegue un rol importante pero siempre se distinguiendo la melodía original al igual que el tema; además se aportará a los instrumentistas una obra donde tienen la oportunidad de improvisar.

[1] El arreglo compositivo es aquel donde no solo se trabajan las ideas del compositor original de la pieza sino que el papel del arreglista es intervenir con sus propias ideas dándole otro carácter, sentido, o visión al arreglo como tal. Se le llama compositivo porque el arreglista al intervenir con sus ideas tiene la libertad de componer sobre lo que ya está escrito y propuesto.

2. **PLANTEAMIENTO**

2.1. ANTECEDENTES

Para el formato de cuarteto de trompetas en Bb, se encuentran pocas obras, las cuales la mayoría no son modernas, esto no motiva a los nuevos instrumentistas a trabajar en este tipo de formato. También porque la mayoría de cuartetos buscan música de su predilección que en su mayoría se hace por encargo o lo hacen ellos mismos, sin tener en cuenta muchas cosas, que por ser instrumentistas y no arreglistas pasan por alto. Esto hace que no sea un arreglo de alta calidad y terminan siendo transcripciones o transferencias instrumentales en la mayoría de los casos.

En estos arreglos al hacer una transcripción de una obra de mayor formato a uno más pequeño, se dejan de lado tímbricas, colores que generan nuevas sonoridades, no se tiene en cuenta los diferentes efectos que posee el instrumento, y se busca que suene lo más parecido a lo que ellos escuchan. No se encuentran arreglos de carácter compositivo para este formato; se encuentran transcripción, o composición, de diferentes tipos de música, por lo general occidental de carácter académico, en cambio no se encuentran de música popular. Hasta ahora músicos modernos en diferentes países están comenzando a mostrar música pero no es suficiente, más en una ciudad como Bogotá donde el acceso a este tipo de música tiene algún costo vía internet ya que no se encuentran en bibliotecas o con un fácil acceso a quienes la necesiten.

A la hora de hacer un arreglo, se dejan de lado aspectos importante para llevar a un buen término el arreglo, esto es por afán o porque no se posee el conocimiento necesario en esta materia, haciendo que el resultado final sea el menos pensado al original.

La gran cantidad de arreglos están pensados desde la música y no desde el instrumentista. Esto quiere decir que no se tiene en cuenta algún aporte para ayudar a mejorar en la técnica, para que sea más fácil la interpretación.

2.2. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto pretende aportar en diferentes instancias: al formato de cuarteto de trompetas, música de diferentes géneros y formas las cuales sean motivo de agrado hacia el trompetista al realizar el trabajo de cuarteto ya que se está aportando no solo en lo musical sino también en el aspecto técnico de la trompeta.

A las personas que realizan arreglos, se deja una propuesta de cómo elaborarlo de tal forma que siempre se tenga el control de la música, y realizar un buen arreglo en todos los aspectos, sin importar el tipo de formato o tipo de música que se realice; esto desde el análisis previo de la obra a arreglar hasta la parte final del mismo.

Se aporta una propuesta que pretende mostrar las diferentes formas musicales con las cuales se puede realizar un arreglo compositivo como lo son la música programática, el tema y variaciones y la polirritmia. De la misma manera se tienen en cuenta distintos géneros populares como la música colombiana, el rock pop balada, y salsa entre otras formas musicales.

Esta propuesta no pretende ser un manual ya que existen diferentes formas de realizar arreglos. Solo pretende dar a conocer técnicas las cuales ayudan al arreglista, al instrumentista y al músico de cualquier nivel a acercarse a ciertas técnicas de composición y arreglos.

2.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo elaborar tres arreglos compositivos para trompetas, donde se muestren la intervención de técnicas de arreglos y composición, en diferentes géneros, aportando distintas formas musicales, generando una sonoridad nueva, y contribuya técnicamente recursos para los ejecutantes?

2.4. OBJETIVO GENERAL

Realizar tres arreglos compositivos para cuarteto de trompetas, donde se muestren como realizar arreglos que generen diferentes formas musicales, para aportar nuevas sonoridades desde la composición, en el formato de cuarteto de trompetas, porque son muy pocas las obras que exploran este tipo de formas y sonoridades, además de dejar a los ejecutantes ejercicios para ayudar técnicamente a ejecutar su instrumento, y generar nuevas obras para dicho formato.

2.5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Aportar material escrito y teórico donde se muestre una propuesta de cómo realizar un arreglo compositivo.
- Crear material donde se muestre cómo generar formas y sonoridades nuevas a partir de una obra original popular, trabajada en el formato de cuarteto de trompetas.
- Aplicar técnicas de escritura y texturas orquestales en cada uno de los arreglos.
- Aportar aspectos técnicos de interpretación de la trompeta generados a partir de la escritura y ejecución de los arreglos propuestos.
- Generar tres arreglos compositivos para formato de cuarteto de trompetas.

3. CAPÍTULO 1

3.1. ARREGLO MUSICAL:

El arreglo musical, es una obra derivada de otra ya compuesta, la cual posee diferentes objetivos musicales, según el arreglista.

Por lo general, el arreglo tiene el mismo nombre de la obra original, y puede ser una adaptación de varias obras musicales.

Se debe tener en cuenta que a la hora de realizar un arreglo todo se puede cambiar, la armonía, el ritmo, la melodía, ya sea en su totalidad o tan solo una parte, pero siempre debe tenerse en cuenta el objetivo final del arreglo. El autor Dick Lowell en el libro *Arranging for large jazz ensemble*[2], dice al respecto que las primeras cosas a tener en cuenta a la hora de hacer un arreglo es conocer muy bien el tema original; así se va a facilitar y se van a tener en cuenta todas las secciones, puntos climáticos y demás partes haciendo que se tenga una vista general del tema y del posible arreglo.

Las modificaciones, las cuales pueden hacerse a la obra original, pueden ser tan profundas que pueden llegar a que sea difícil el reconocimiento del tema original.

Un buen arreglo no solo será aquel que es bueno técnicamente sino también el que además es adecuado para el fin que se destina.

También es un buen arreglo aquel que es claro y preciso para los ejecutantes, y se debe tener en cuenta que un buen arreglo se juzga por lo bien que suena y no por lo difícil que sea interpretarlo.

En la mayoría de casos se dificulta probar el arreglo al tiempo que se va realizando, por esto es de mayor seguridad programar el arreglo, realizando los siguientes pasos, los cuales definirán el arreglo dese el comienzo, y ayudara al arreglista a su construcción:

3.2. Análisis de una obra:

El análisis de la obra tendrá dos partes importantes, la primera será el análisis estructural y contextual de la obra, y el segundo será un análisis específico de las funciones musicales principales (Armonía, Ritmo, Melodía), junto con algunos aspectos de orquestación.

Es muy importante realizar un análisis contextual de la obra, ya que esto nos genera un pensamiento similar al del compositor, analizando qué dice la canción y cuál era la idea

[2] Lowell & Pullig, 2003, P. 28 (Traducción del autor).

que quería plasmar, esto lo indican claves como donde fue compuesto, por qué fue compuesta y que sentía el compositor a la hora de componerla.

Para poder realizar el análisis estructural de la obra lo primero que tenemos que tener claro son algunas definiciones en la música popular:

El motivo: es la parte fundamental de la frase musical y debe crear en el oyente la sensación de algo definido y preciso, el cual está determinado por una combinación entre la figuración rítmica[3] y la melodía[4].

Frase: es el ciclo completo de una idea melódica, integrada por ideas parciales que originan secciones y subsecciones.

Se considera frase cuadrada la que tiene 8 compases y contiene al menos un motivo.

Introducción: pasaje musical con el cual comienza una obra, cuyo fin es introducir la forma y carácter de la música que va a seguir, donde por lo general establece un tiempo y una tonalidad.

En la metodología que planteo para realizar un arreglo siempre se dejara el espacio al comienzo del arreglo para realizar la introducción, después de haber construido la mayoría del desarrollo, porque existen ideas musicales en el desarrollo las cuales ayudarán a construir una buena introducción, la cual este ligada a la obra y no un segmento desconocido el cual no corresponde a la música desarrollada.

Verso: Material vocal el cual precede a la parte principal o coro de una canción.

Coros o estribillos: la parte principal y por lo general más conocida de una canción, ya que en ella va plasmada por lo general la idea que debe tener más recordación en el público.

Lo primero que se realizara en el análisis es definir la estructura de cada obra, marcando cuál es su introducción si la tiene, y si la tiene, analizar por cual idea musical de la canción está conformada, contar y subrayar cuantos versos tiene la canción, y como están estructurados, también hay que analizar si los versos están construidos de la misma

[3] Figuración Rítmica: Es una especie de embellecimiento. La figuración se deriva de figuras que están ocupando un tiempo o varios. A menudo la figuración resulta del proceso conocido como disminución o división (el rompimiento de figuras en unas más pequeñas las cuales decoran la melodía original). Se toma como fuente bibliográfica la definición encontrada en el *New Grove Dictionary of Music.* (T. del A).

[4] Melodía: Es un conjunto de sonidos organizados de un modo específico, de acuerdo a la intención del compositor, el contexto cultural e histórico en el cual se encuentre. Estas melodías están combinadas con alturas y ritmo. Se toma como fuente bibliográfica la definición encontrada en el *New Grove Dictionary of Music.* (T. del A).

forma, o por lo contrario son variaciones, contar y subrayar cuantos coros posee la canción, en que momento de la canción están ubicados, y que ideas musicales tiene de los versos.

Al analizar la organización de un tema determinado se podrá desarrollar más fácil su estructura, ya que cada estilo musical tiene unas características definidas, y una de estas es su forma. Por esta razón cuando se realice el arreglo de una obra de un determinado estilo hay que entender como está estructurada ya que muchas de las formas actuales tan solo son la variación de formas básicas.

Formas básicas de canciones populares:

Esta estructura está formada por dos secciones los versos y los coros.

La música popular moderna se puede ubicar por lo general en esta forma, la cual consiste en una frase de duración de 8 compases; estas frases pueden ser en el coro o en el estribillo y se usan repitiendo alternativamente.

Verso – Coro - Verso – coro antecedido por un verso, y sucesivamente hasta un final que puede ser la misma introducción, el coro, el mismo verso o una coda.

En los versos y en los coros se pueden aumentar al doble de tiempo y disminuir a la mitad del tiempo dando la apariencia de 8 y de 4 compases, pero en general es la misma.

En la canción es usual que cada verso cambie de letra pero los coros por lo general son los mismos.

Hay otra estructura la cual varía la forma como van intercambiándose los coros y los estribillos, donde en algunos casos el verso funciona como introducción, que daba paso a otro verso y después al coro. Se puede cambiar el orden secuencial entre los versos y los coros y esto dará diferentes formas a cada estilo musical.
Después de tener claro el análisis estructural, se realizara el análisis musical definiendo la métrica, y si esta tiene algún cambio durante la obra, lo mismo que la armonía, anotando la tonalidad y las funciones y viendo su comportamiento durante cada parte de la canción.

Se tienen que analizar las técnicas de escritura que usó el compositor o el arreglista en la obra original. Para esto se dejara a un lado la rítmica y se centrara en la combinación de los instrumentos entre si y determinaremos su densidad su peso y su amplitud.

La densidad se refiere a la cantidad de voces que suenan simultáneamente, esta densidad por lo general está entre 1 y 8 ya que son el número total de voces que se pueden escribir por cada nota.

El peso es la cantidad de doblajes que hace cada instrumento por voz

La amplitud es el registro utilizado, esto quiere decir que define la distancia entre la nota más grave y la más aguda.

También se analizará el comportamiento de los instrumentos con respecto a las melodías, es decir si la tocan al mismo tiempo, si se intercalan, o si suenan a octavas.

Para esto se tiene en cuenta las siguientes definiciones:

Soli: Cuando un grupo de vientos tocan al tiempo una misma figuración con densidad dos o superior[5].

Concertado: cuando los instrumentos de viento están tocando el soli[6].

Tutti: cuando todos los instrumentos está tocando la misma figuración[7].

Unísono u octavas: Cuando dos o más instrumentos tocan la misma frase melódica a una octava o en la misma altura[8].

Después se realiza un análisis melódico con el fin de definir como se está utilizando la melodía, si las está variando entre cada verso o entre cada coro, y qué similitudes tienen.

Analizar la textura musical o combinación de melodía ritmo y acompañamiento dentro de una obra. Por lo general la música popular posee una estructura de melodía con acompañamiento.

Después de tener todas estas ideas claras de la canción, se comenzará a realizar una guía de la obra en su forma original (transcripción), sin introducir ningún cambio a la obra original. Esta guía consta únicamente de la melodía principal, el bajo y la armonía y se escribe en dos claves (clave de sol y clave de fa), y sirve para tener fácil acceso a las secciones de la canción sin posibilidades de confusión.

En esta guía se puede anotar toda la estructura de la obra señalándola en la melodía.

Después de realizar la guía, se elabora el guion del arreglo, con el fin de señalar la melodía junto con el bajo, y agregar el *background*[9], para comenzar a plasmar los cambios los cuales tiene el arreglo de la obra.

---

[5] Definición tomada del libro *Técnicas de arreglos* de Enric Herrera, P. 107.
[6] Ibíd.
[7] Ibíd.
[8] Ibíd.
[9] El *background* o colchón armónico, son las notas las cuales utilizo para acompañar la melodía.

Y por último se realizara el score con el arreglo finalizado y los cambios programados, sin perder el fin para el cual se construyó.

3.3. ARREGLO COMPOSITIVO

Este tipo de arreglo tiene como función poder incorporar a la obra arreglada, ideas musicales propias del arreglista.

Estas ideas musicales al ser incorporadas, cambian en gran parte la estructura original de la obra y proporcionan nuevas sonoridades y colores.

Las nuevas ideas son generadas a partir del desglose de la obra original, ya que se puede jugar con los motivos y las frases de la obra.

En el proceso de realizar un arreglo quedan ideas sueltas las cuales nos son utilizadas en ciertas partes pero pueden originar una nueva sección una nueva, frase las cuales pueden ser utilizadas en otras partes, como la introducción o la coda, o cualquier segmento; por esta razón es importante, no deshacerse de ningún material.

3.4. FORMAS MUSICALES

Es una estructura musical la cual permite situar la obra dentro de un espacio de tiempo y designan una estructura específica para cada obra como la sinfonía, preludio concierto y demás, las cuales se han formado con el paso del tiempo.

La escritura de un background no es simplemente el uso de una o varias voces como acompañando una melodía, sino que el buen uso del background es parte esencial del arreglo básicamente se distinguen tres tipos de background: ritmo armónico, soporte armónico, melodía y contramelodía.

Ritmo armónico: es el background que se distingue por ser netamente rítmico. Este generalmente lo tiene las guitarras el bajo y el piano, por esta razón el background puede carecer plenamente de melodía y solo escucharemos un *riff* el cual funciona como background.

Riff: son ideas rítmico/melódicas que funcionan como background, generalmente en los solos o improvisaciones.

Soporte Armonico: es cuando el background es llevado por una voz melódica pasiva, donde su único objetivo es ayudar a definir la armonía.

Se caracteriza por poseer notas largas, notas guias, y sus movimientos se generan por grado conjunto y por notas comunes, si se lo permite la armonia puede mantener un sonido estático, para ayudar a definir la armonía por su función al servicio de la melodía es importante que no tenga mucho movimiento para no restarle importancia a la melodía.

Background melódico: este se produce por lo general en situaciones donde la melodía tiene poco movimiento y es pasiva en este instante se activa el background como contramelodía.

En este tema nos enfocaremos en las tres formas las cuales generan los arreglos realizados, estas son: música programática, tema y variaciones y la polirritmia.

3.4.1. MÚSICA PROGRAMÁTICA[10]

La música programática o música descriptiva tiene como finalidad evocar en el oyente ideas, imágenes, lugares, estados de ánimo o situaciones extra musicales a través de la música.

Este estilo tiene su auge en el periodo romántico en el siglo XIX donde el concepto tomó gran popularidad, convirtiéndose en una forma musical autónoma, a pesar de que antes ya había obras de carácter descriptivo.

Franz Liszt fue el compositor que más introdujo a la música, el concepto de música programática o música descriptiva con sus poemas sinfónicos.

Los poemas sinfónicos son 13 obras sinfónicas orquestales compuestos los primeros doce entre 1848 y 1858, y el ultimo en 1882.

Estos poemas sinfónicos fueron compuestos algunos inspirados en obras escritas y otras en pinturas como el cuadro “Die Hunnenschlacht” cuadro en el cual Liszt se basó para componer su poema sinfónico “La batalla de los hunos” en el cual describe la batalla desde los campos Catalaunicos en el año 451, en la que el ejército Huno liderado por Atila, lucho contra una coalición entre el ejército romano dirigido por Aecio y el ejército visigodo comandado por Teodorico según la leyenda, según la leyenda, la batalla fue tan feroz que la almas de los guerreros muertos continúan luchando en el cielo.



Fig. 1 Cuadro de la guerra

[10] Perle, George. *The Operas of Alban Berg: Volume Two, Lulu*. California: University of California Press. pp. 18-29

La primera parte de este poema sinfónico marcado como *Tempestuoso, allegro non troppo*, lleva las siguientes indicaciones del compositor "Directores: el timbre de la pieza bebería mantenerse muy oscuro y todos los instrumentos deben sonar como fantasmas".

Liszt consiguió la mayor parte de los efectos mediante indicaciones en la partitura de la sección de cuerdas sobre la manera de tocar con sordinas, incluso en los pasajes fortísimos donde se representa una atmosfera de presentimiento y supresión de la rabia antes de la batalla

La segunda parte "piu mosso" comienza con un grito de batalla de las trompetas la cual va subiendo de peso y de intensidad pasando la frase a las cuerdas. Después comienza el tema de la batalla principal; un tema formado con material de la obertura, en toda esta sección el compositor introduce un efecto inusual, ya que por lo general para música de batalla se utilizaba música estridente. Los trombones interpretan una antigua melodía, mientras el choque de los ejércitos es simulado por los platillos. El estruendo de la batalla es simulado por los timbales, mientras cada cambio de acorde es más fuerte para simular la ferocidad de la batalla mientras los violines simulan la ansiedad por el encuentro.

Aparte de Franz Liszt muchos compositores se basaron en esta forma musical de un solo movimiento o dos fuera de la forma sonata para orquesta.

Otro de los grandes compositores que utilizo la música descriptiva fue Héctor Berlioz en su famosa sinfonía fantástica, la cual refleja lo que el compositor escribió como subtítulo "Episodio de la vida de un artista", donde se inspiró en la actriz Shakesperiana Henrietta Constance Smithson a la cual amaba locamente.

Para componer esta obra Berlioz hizo cinco movimientos:

Sueños y Pasiones
Un Baile
Escena en el campo
La marcha al cadalso
Sueño de una noche de aquelarre

Esta obra posee un argumento detallado, el cual debe ser expresado durante toda la obra, el argumento es el siguiente:

Un joven músico desesperado y adicto a tomar opio, en un largo sueño tiene una serie de visiones y pesadillas, con la idea de su amada viniendo una y otra vez en su cabeza. Recuerda las alegrías y depresiones del pasado antes de que ella entrase a su vida, y luego el neurótico y celoso en que se convirtió, teniendo el único consuelo en la religión.

El segundo movimiento evoca la música de un baile, en el que con los giros de la danza ve vislumbrar a su amada otra vez.

El tercer movimiento es en el campo y dos pastorcillos entonan una melodía con sus flautas para llamar a sus vacas. Todo es tranquilidad hasta que la amada aparece de nuevo, provocando inquietud en el héroe. El otro pastorcillo toca su flauta pero esta vez no hay respuesta. En ese momento el sol se pone acompañado de un trueno distante, luego predomina el silencio en la escena.

El cuarto movimiento sueña que asesinado a su amada y que ha sido condenado a muerte, tomando el camino al lugar de la ejecución la procesión se mueve marchando a ratos tenebrosa, y a ratos magnifica durante el cual el sonido de pesados pasos sigue abruptamente por un momento, el ultimo pensamiento de amor cortado de golpe por la muerte.

El movimiento final es un aquelarre una salvaje celebración demoniaca. La imagen de la amada ahora parece una agudísima burla. Las campanas de la muerte se escuchan por encima del himno Dies Irae del juicio final y se mezclan con la danza.

El músico Modest Musorgsky escribió una obra en el año de 1874 de orden descriptivo que unos años más adelante, orquesto Maurice Ravel; esta obra se llama Cuadros de una Exposición inspirado por la exposición póstuma de diez pinturas y escritos de su gran amigo el artista Víctor Alexander Hartmann.

Esta obra posee un *Promenade* o paseo el cual se escucha desde el comienzo y a lo largo de la pieza y funciona como los pasos que se dan para ir de cuadro a cuadro.

Cada movimiento tiene como función representar fielmente el cuadro al cual va dirigido las cuales son:

Gnomos: Nomo alargado con pasos torpes y piernas torcidas con aullido y convulsiones.

El viejo castillo: cuadro de un viejo castillo medieval donde hay un trovador que canta.

Tullerias: En la alameda de un jardín donde hay la algarabía de unos niños los cuales están jugando.

Bidlo: Una carreta polaca con dos enormes ruedas, enganchadas por dos bueyes; en este cuadro Musorgsky aplica un efecto de dinámica para hacer reflejar el acercamiento y el alejamiento de la carreta.

Ballet de polluelos en sus cascaras: Es la imagen de dos pollos pequeños felices.

Dos judíos polacos: Uno rico arrogante representado por las cuerdas y el otro pobre, pidiendo limosna el cual es representado por la trompeta piccolo con sordina. Esto también representa el antisemitismo de la época.

Mercado de Limoges: trata de dos mujeres discutiendo en el mercado de la ciudad de Limoges Francia

La cabaña sobre patas de gallina: Es una cabaña que posee forma de reloj donde vivía la bruja Baba – Yaga.

La gran puerta de Kiev: un cuadro donde esta dibujado una gran obra arquitectónica, el cual posee el estilo ruso antiguo; para este cuadro el compositor desarrolló el Promenade con un gran tutti para asemejar la grandeza del cuadro.

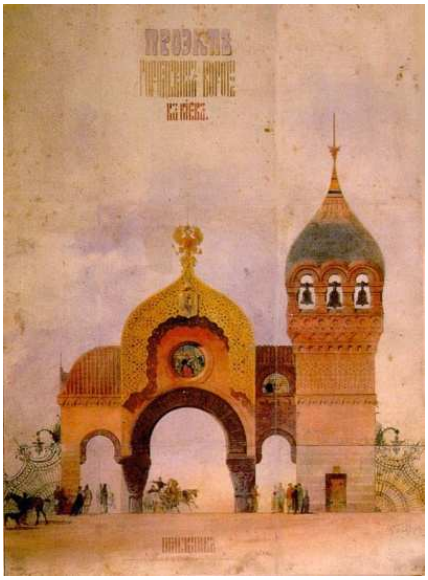


Fig. 2 Gran puerta de Kiev

A partir de Liszt todos estos compositores encontraron una forma de expresar todas las ideas extra musicales a través de la orquestación.

3.4.2. TEMA Y VARIACIONES[11]

El tema con variaciones consiste en una serie de secciones no tan largas, las cuales se interpretan de forma continua, en una sola obra, donde la primera sección contiene el tema principal de la obra, después de la exposición de este tema comienzan una serie de variaciones, estas variaciones son una serie de piezas con base al tema ya presentado, el cual va sufriendo transformaciones entre cada variación.

[11] Grabner, Heffnar. *Teoria General de la Musica,*Kassel, press Londres 2001

La técnica de la variación consiste en transformar algunos de los elementos de una pieza musical, algunas veces puede tan solo adornar la melodía.

La melodía puede ser variada con diferentes técnicas.

Retrogrado: esta es una técnica contrapuntística, en que se lee en sentido contrario, comenzando desde el final y terminando en el principio respetando todos los intervalos.

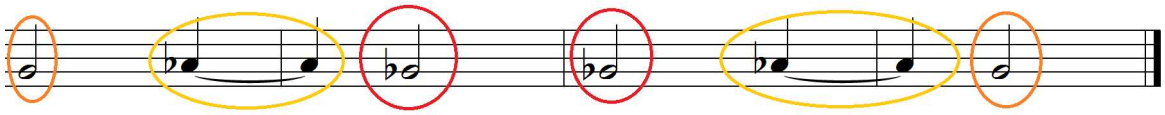


Fig. 3 Demostración de retrogrado

Inversión: esta técnica se trata de invertir las notas con los intervalos, es decir, si yo me muevo hacia arriba por medios tonos me muevo hacia abajo por medios tonos.



Fig. 4 Demostración de inversión

También se puede variar modificando el ritmo de la obra musical, por lo general el ritmo se puede variar con diferentes técnicas

Aumentación: Esta técnica aumenta los valores de las figuras rítmicas proporcionalmente por otras de mayor duración:

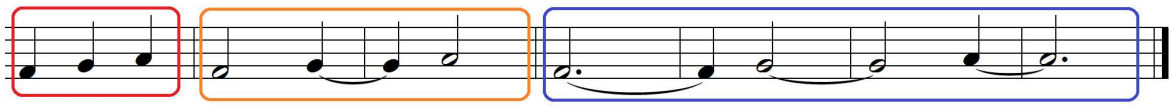


Fig. 5 Demostración de aumentación

Disminución: esta técnica disminuye los valores de las figuras rítmicas proporcionalmente por otras de menor duración.

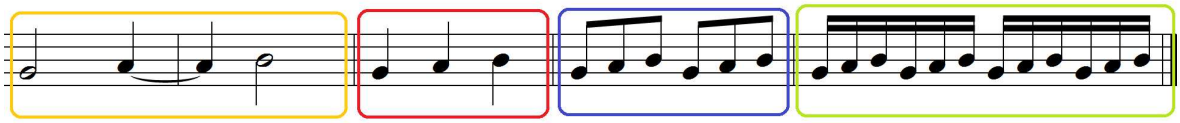


Fig. 6 Demostración de disminución

En ocasiones también se puede modificar la armonía. El tema es sometido a diferentes mutaciones, pero siempre conserva la esencia del original, de tal forma que el público puede identificar, con relativa facilidad las ideas motívicas y melódicas.

En el siglo XVIII hubo un gran auge de la forma tema y variaciones, en ocasiones se componían temas con variaciones como obras independientes y en otras ocasiones se componían temas y variaciones como parte de una obra más grande como una sonata. Grandes compositores hicieron gran uso de la forma como Mozart y Beethoven.

Una de las grandes obras de forma tema y variaciones son las doce variaciones sobre "A VOUS DIRAi-JE, MAMAN" en C mayor, K.265 de Mozart.
Estas doce variaciones son una composición escrita en 1781 aunque se creía que fueron compuestos en la época en que Mozart estuvo en parís ya que el tema es una canción francesa, y en estudios posteriores dejaron establecida esta fecha como posible época de composición.

Esta obra fue compuesta para piano solo y consta de trece secciones donde la primera es el tema, y las demás son sus variaciones, estas están enumeradas del I al XII donde únicamente las dos últimas tienen indicaciones de tempo.

Una de las importantes obras para trompeta solista es "Variación sobre El Carnaval de Venecia" la cual fue escrita por Jean Baptiste Arban (1825- 1889) quien era un cornetista director de orquesta y pedagogo francés, el cual escribió el método más influyente e importante para los trompetistas.

Esta obra es una melodía popular italiana la cual es el tema principal y posee varias variaciones en especial para trompeta, pero diferentes músicos escribieron más variaciones o modificaron las ya escritas ya que existen versiones para trompeta, corneta bombardino, guitarra clásica y piano. La obra en Italia es muy popular y es escuchada en radio y está instrumentada para guitarra y mandolina.

Arban escribió 4 variaciones de gran dificultad técnica para ser interpretadas ya que se debe tener un alto grado de destreza en el doble y triple stacatto además de gran agilidad en flexibilidad y registro.

Uno de los grandes trompetistas a nivel mundial, Allen Vizzutti, escribió una variación, la cual se llama “Carnaval de Venus” esta obra es de gran virtuosismo ya que las variaciones las hace interpretando en diferentes registros intercambiándolos de uno a otro, lo cual es de gran dificultad, además de la agilidad en el doble y triple stacatto por la gran velocidad de la obra.

3.4.3. POLIRRITMIA

Este término corresponde a tocar dos ritmos diferentes de forma simultánea, aunque es mejor decir que se trata de la superposición de dos o más sistemas de acentuaciones diferentes.

Por ejemplo superponer en un sistema una subdivisión binaria y en otro una superposición ternaria y tocarlos al mismo tiempo. Esto genera una fluctuación en la acentuación.

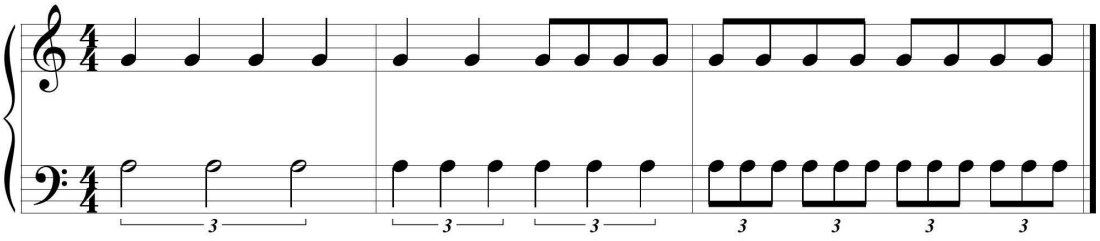


Fig. 7 Superposición 3 contra 2

El concepto fue planteado inicialmente por el poeta africano Léopold Sédar Senghor para referirse al contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores, presente en la música africana.

El musicólogo de jazz Alfons M. Dauer lo define con más precisión como un sistema rítmico en el que, sobre un mismo sistema métrico, se utilizan acentuaciones rítmicas diferentes, combinadas y/o superpuestas para las distintas voces donde la forma de marcar el ritmo sería diferente para cada una de estas.

Se puede concluir que los compases polirrítmicos son dos o más compases sobre los que se superpone un ritmo distinto que se repite hasta el retorno de la combinación original.

Si superponemos un ritmo distinto se trata de polirritmia simple; si encabalgamos dos, de polirritmia doble; y si tres, de triple.

Para realizar este tipo de fluctuaciones en el tiempo, también podemos utilizar técnicas como la hemiola donde podemos tomar un compás de tres tiempos como el compás de ¾ y ejecutarlos como si fueran de dos tiempos.



Fig. 8 Hemiola

Muestra la hemiola como un 3:2 vertical (tres tiempos simultáneos con dos tiempos).

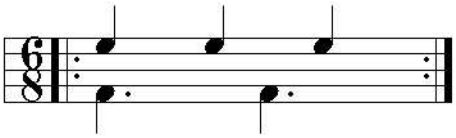


Fig. 9 Hemiola Vertical

4. CAPÍTULO 2

ANÁLISIS DE LAS OBRAS:

4.1. THE LONG AND WINDING ROAD (THE BEATLES)

4.1.1. CONTEXTO:

Esta es una obra de *The Beatles* acreditada por Paul McCartney que aparece en el álbum *Let It Be* del año 1970 el cual fue el último sencillo de este álbum y la última obra de The Beatles en llegar al número uno.

Esta obra fue escrita en su granja en Escocia en un momento donde se encontraba bastante afligido por la separación del grupo y todo lo que esto representó para él.

La canción describe el largo y doloroso camino que lleva siempre hacia el mismo lugar; una puerta la cual ha visto antes y que nunca desaparecerá. Él recorre el camino en una noche de tormenta, la cual dejó un charco de lágrimas, y pide que no sea abandonado en ese lugar y que sea rescatado por alguien. También narra que muchas veces ha llorado y ha intentado tomar muchos caminos, pero siempre termina recorriendo el mismo.

Este camino es el B842, un camino de 50 kilómetros el cual va desde la costa este de *Kintire de Campbeltown* en Escocia.

4.1.2. ANÁLISIS

Esta es una balada basada en el piano en la tonalidad de Mi bemol mayor, pero en algunos momentos cambia a Do menor. Posee una textura de melodía con acompañamiento, con cambios de notas y armonía muy convencionales, suave y melancólica.

La introducción de la canción se repite en determinadas partes a lo largo de la obra, para retomar el verso. Carece de estribillo o coro porque la misma introducción cumple esta función. La melodía es ambigua respecto a la introducción ya que puede comenzar en cualquier lugar donde suene la introducción.

Posee un puente instrumental de piano el cual sirve para retomar el tema desde la introducción como es habitual en toda la canción.

Para cada verso el background cambia aumentando la densidad y el peso en la orquestación.

La letra “The Long and Winding road” se repite cuatro veces y aparece como introducción de los versos, solamente están divididos en dos partes con la siguiente estructura:

Introducción verso - introducción verso - segunda letra del verso – introducción verso - parte instrumental – introducción verso – final

Estructura del tema original:

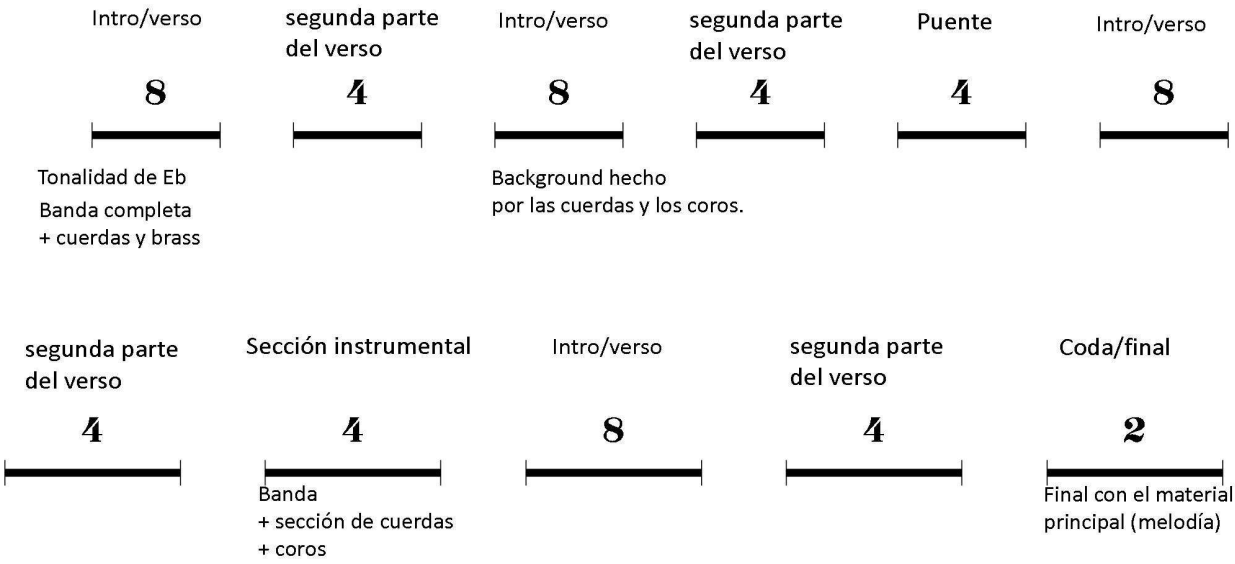


Fig. 10 Estructura *The Long and Winding Road*

Para que en el arreglo sea más entendible lo dividiremos de la siguiente forma:

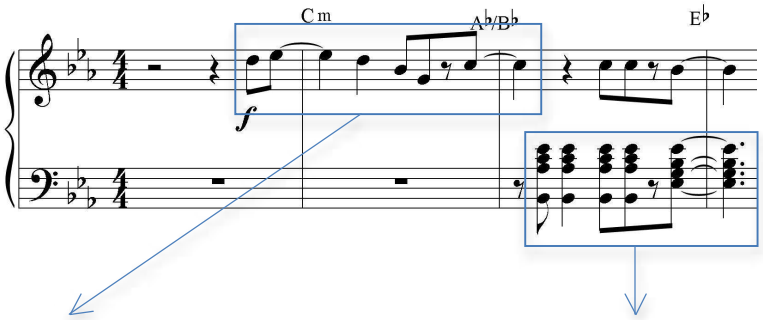
A: introducción con verso
B: segunda parte del verso
C: parte instrumental
D: Final

También hay que tener en cuenta que en la mayoría de músicas populares, encontramos los coros divididos en 8 o 16 compases lo mismo que los *vamp* y los versos. De esta forma entendemos que “The long and winding road” de The Beatles posee la siguiente estructura:

A, A, B, A, C, A, D

Al realizar un análisis es importante como primer paso realizar una guía con todo lo mencionado anteriormente en el análisis formal de la obra, para conocer perfectamente

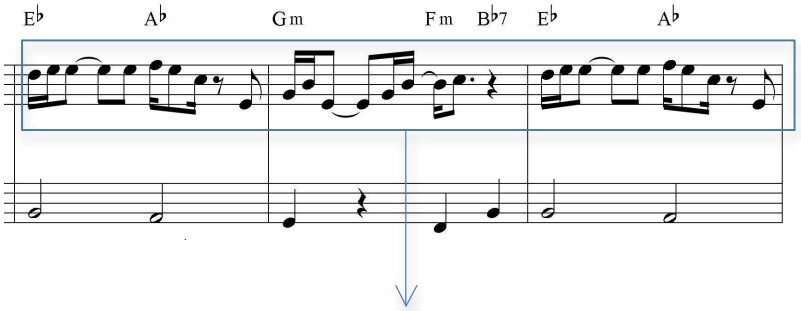
su estructura. A continuación se presentan partes de la guía donde se explican los elementos más relevantes dentro de la canción.



*Motivo principal de la canción y que a la vez sirve como estribillo.

*Masa orquestal que sirve de respuesta al motivo principal.

Fig. 11 Material motívico 1



Se presenta aquí el material usado para el puente, en el cual se puede ver evidenciado el cambio de figuración y por ende el contraste que hace con respecto al motivo principal.

Fig. 12 Material motívico 2 (puente)

Lo anterior se va a poder ver más adelante explicado dentro del resultado final que es el arreglo para cuarteto.

4.2. LOS GUADUALES:

4.2.1. CONTEXTO:

Esta obra fue compuesta por el Maestro Jorge Villamil en el año 1962 luego de su obra cumbre "Espumas" la cual tuvo gran relevancia a nivel nacional e internacional.

Esta obra trata del porque lloran los guaduales, lo cual se pude tomar desde dos puntos de vista. La primera es la parte biológica la cual explica que los guaduales escurren bastantes gotas de aguas que son como lágrimas. Cuando el viento hace oscilar los troncos a mediodía se escucha el líquido correr por dentro, cayendo en pequeñas cascadas al interior de las cañas. Los guaduales son reguladores naturales de la humedad del ambiente y hacen brotar gotas de agua desde su interior, a través de la corteza dura y fibrosa que le da a esta planta la firmeza para sostener construcciones por cientos de años. El llanto de los guaduales le da vida a muchos afluentes los cuales se vuelven caudalosos con el correr de las aguas.

La segunda parte hace un símil entre los guaduales y los hombres.

La época por la cual se compuso la canción, fue una época de machismo en la que apenas las mujeres estaban saliendo del hogar; se comparaban a los hombres como robles muy fuertes los cuales nunca lloran, pero el símil dice que los ha visto llorando cuando los estremecen situaciones duras.

4.2.2. ANÁLISIS

Esta obra de la música popular tradicional de Colombia es una guabina[12], la cual está escrita en la tonalidad de Do menor, y hace una modulación a Do mayor.

Posee una textura de melodía con acompañamiento en una métrica de ¾ muy marcada por el bajo.

[12] Es un ritmo andino Colombiano, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII y que era muy popular entre el pueblo, especialmente entre los alfareros y canteros de la zona cundiboyacense. En sus orígenes fue muy criticado por la Iglesia Católica, debido a que su baile implicaba el acercamiento de la pareja. Las guabinas fueron parte esencial del repertorio musical en las épocas navideñas.
Este ritmo se difundió a otros departamentos como el Huila y Tolima, donde se le llama Bunde, el departamento de Santander, especialmente en la zona de Vélez y continúa su influencia en la zona de Cundinamarca y Boyacá.

A continuación presentaremos la gráfica estructural del tema original.

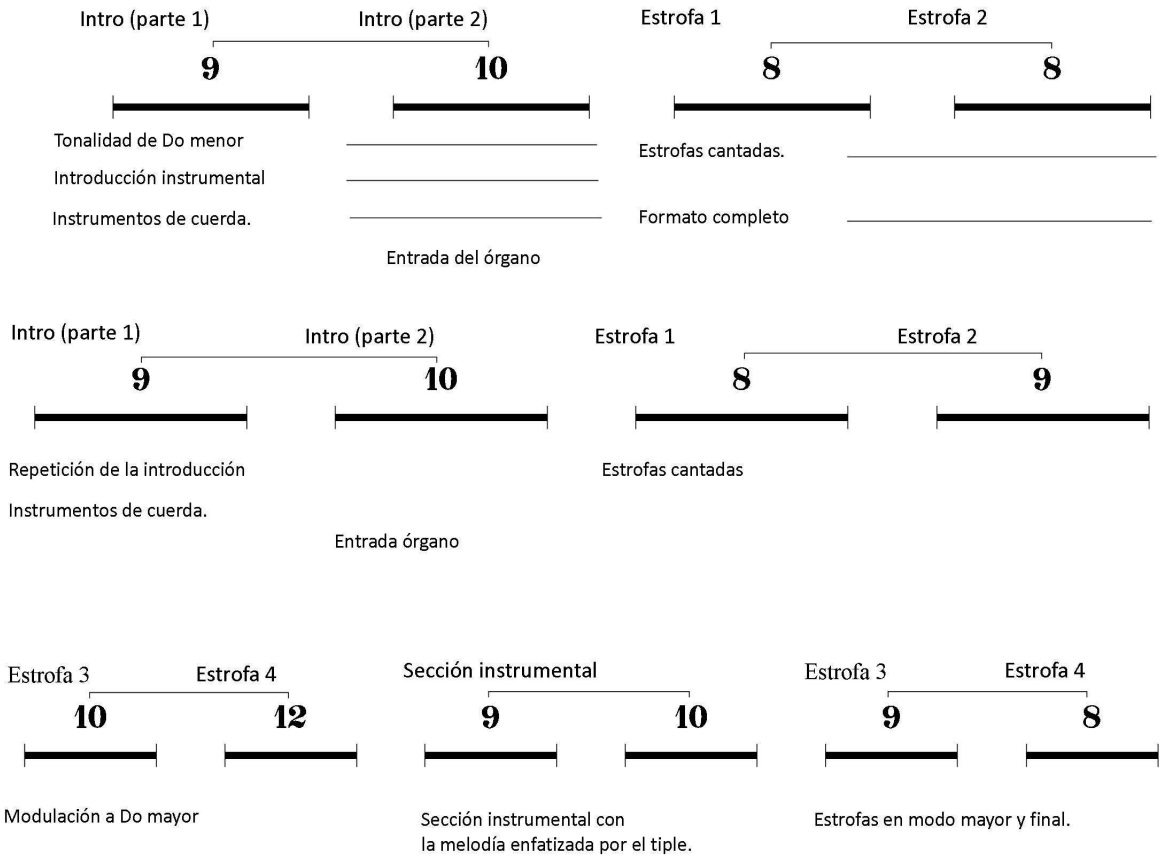


Fig. 13 Estructura "Los Guaduales"

Como podemos ver en la gráfica, las secciones no están construidas de manera simétrica, debido en algunas partes a los alargamientos de las frases melódicas y en otras partes debido a la inclusión de compases para conectar secciones.

Para esto nombraremos

A introducción
B coro
C estrofa 1
D estrofa 2
E puente
F coda final

De esta forma podemos decir que los guaduales tiene la siguiente forma:

A, B, A, B, C, D, E, C, D, E, F

Con dos grandes secciones la primera en el tono original y la segunda con modulación.

A continuación veremos las partes más relevantes del tema y su respectiva explicación.



Introducción del tema

Fig. 14 Material motívico (introducción)



Fig. 15 Material motívico (melodía principal)



Fig. 16 Material motívico final (modo mayor)

En este último fragmento se expone la parte más relevante después de la melodía principal, ya que es la sección donde se hace la modulación a Do mayor y es la que le da el contraste a todo el tema.

4.3. EL CANTANTE:

4.3.1. CONTEXTO:

El cantante es el primer sencillo del álbum “Comedia” del cantante puertorriqueño Héctor Juan Pérez más conocido como Héctor Lavoe, la cual fue compuesta por el panameño Rubén Blades, y producida por el trombonista Willie Colón, dándole a Héctor la gran popularidad por el éxito de la canción, y haciéndolo merecedor de su apodo “el cantante de los cantantes”.

En la canción se relata el sufrimiento de un cantante, el cual debe verse siempre alegre a pesar de las adversidades, características que se ven relacionadas con su vida personal.
En la producción Willie Colon trata de darle un toque elegante con la participación de toda una orquesta de cuerdas, para lograr mayor distinción a la melancólica letra.

Este éxito sirvió para revivir una carrera que se veía trancada por la mala vida y el exceso de drogas por parte del cantante, tanto así que este tema lo hizo merecedor del disco de oro en 1978 como mejor álbum de salsa.

Rubén Blades se encontraba grabando las canciones de su disco “Siembra” y acababa de componer “El cantante” cuando Willie Colón lo llamo y le comentó que Héctor Lavoe fue encontrado con una sobredosis en un auto, y necesitaba un buen tema para reaparecer. Blades le dijo que tenía un tema pero en un comienzo fue bastante reacio a dejarle la canción a Lavoe, pero después fue consiente que la letra de la canción reflejaba la vida de Héctor y este fue el motivo por el cual decidió cederle la canción.

4.3.2. ANÁLISIS

El Cantante al ser una obra popular tiene como característica, repetir varios pregones ya que lo más importante son las diferentes letras de la canción. Por este motivo al hacer un arreglo debemos tener en cuenta que para evitar ser monótona, no podemos repetir muchas veces, por esta razón al no hacer un arreglo tipo transcripción no vamos a tener en cuenta las repeticiones, y tampoco las partes donde solo son improvisaciones y solo vamos a extraer los motivos principales.

La tonalidad de esta canción es Sol menor, tiene un ritmo armónico generalmente de dos redondas lo que significa que cada dos compases cambia de acorde, aunque en las partes donde crece, cambia a un acorde por compás y en los cortes alcanza a tener tres cambios de compás en un solo punto como en los coros.

Posee una introducción de 20 compases, 12 compases de estrofa ya que esta se repite dos veces, luego coros dos veces cada vez como lo es característico en la música popular de 8

compases cada uno, separados por un puente rítmico, luego el background como puente en notas largas para ir a las improvisaciones. El final se omite ya que son la repetición del coro modificado con pregones, por lo que volvemos al final de la introducción, el cual funciona como Coda.

A continuación la estructura original del tema:

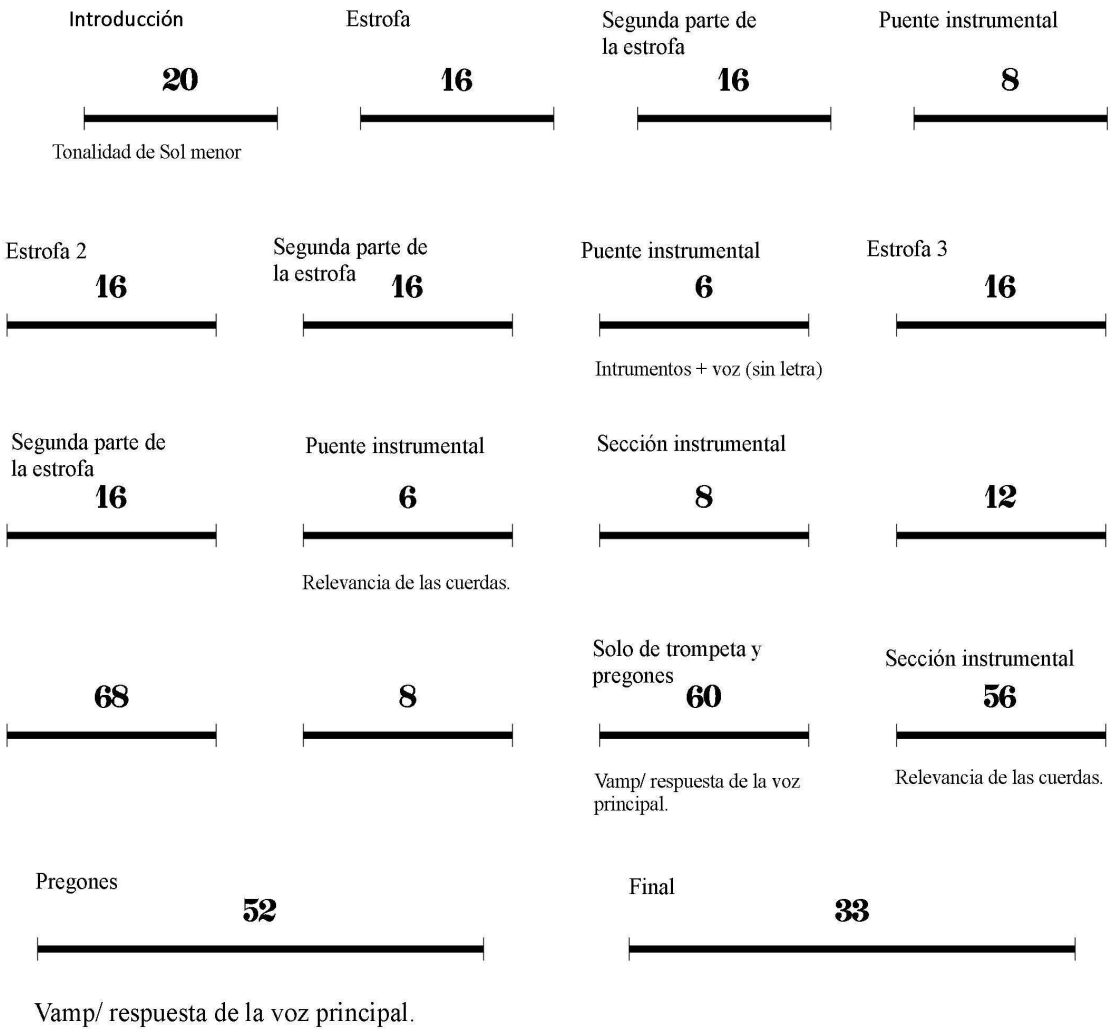


Fig. 17 Gráfica estructural "El cantante"



Fig. 18 Material motívico "El cantante"

Fragmento de la melodía principal, donde entra la voz de Héctor Lavoe.

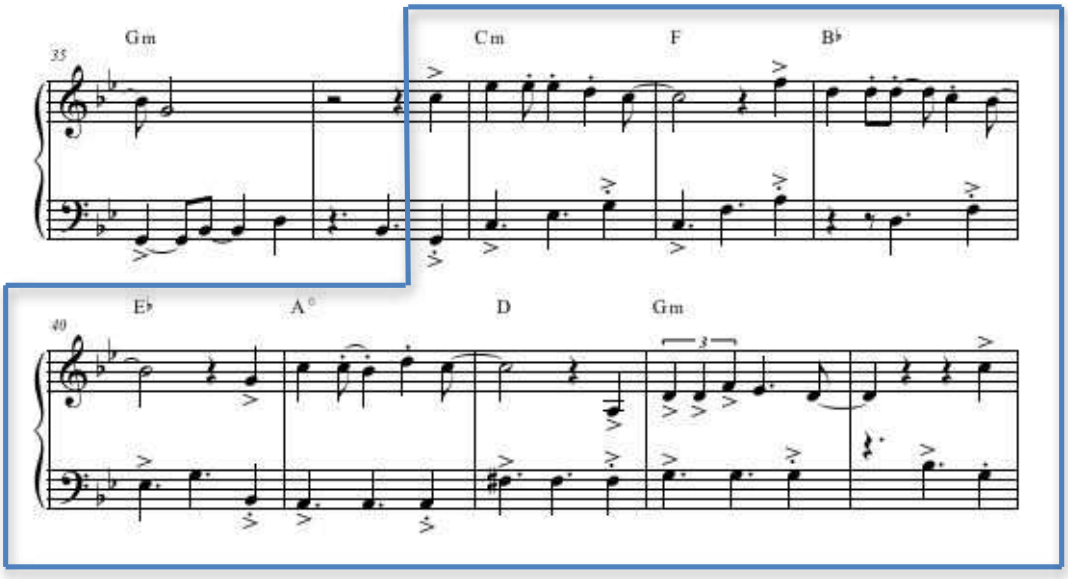


Fig. 19 Segundo material motívico

Este fragmento corresponde a la segunda parte de la estrofa trabajada sobre una armonía diferente de la anterior.



Fig. 20 Material armónico

Esta es una sección instrumental que se presenta al final de la canción.

*Para ver las guías completas con todas las anotaciones, ver la sección de anexos.

5. CAPÍTULO 3
REALIZACIÓN DE ARREGLOS

5.1. MUSICA PROGRAMÁTICA (THE LONG AND WINDING ROAD)

Después de haber hecho el análisis, ya contamos con una guía de la cual extraeremos los motivos para trabajar en la obra. Ahora realizaremos un guión el cual será lo mismo que la guía pero, en esta se pondrá información de lo que haremos, tales como cambios rítmicos armónicos e insertar nuestras nuevas ideas.

En este arreglo imitare musicalmente el título, que en español significa “El largo y doloroso camino”

Ahora realizaremos una Grafica de crecimiento, en la cual pondremos las partes del arreglo y una línea la cual guiará el arreglo hacia el clímax de la obra. En estas graficas de crecimiento podemos observar las distintas tendencias de crecimiento, ya sea para ir hacia el clímax como para disminuirlo y esto hará tener un control total desde el diseño primitivo del arreglo.

En este tema después del análisis y la realización del guión, para variar el tema y no hacerlo tan monótono, decidí introducir el tema “Because” también de The Beatles el cual funcionaría y encajaría dentro de la propuesta de este arreglo gracias al carácter pausado y solemne que tiene. A su vez funcionaría como puente entre el estribillo 2 y el estribillo 3 donde estará nuestro gran clímax.

Because es un tema de The Beatles compuesto por Jhon Winston Ono Lennon para el álbum *Abbey Road* en 1969 también en la parte final de la carrera de la agrupación.

Esta canción fue inspirada al escuchar la sonata para piano Nº 14 “claro de luna” de Ludwig Van Beethoven, la cual está compuesta basada en arpegios ascendentes. Lo que John hizo fue tocar esos arpegios de forma descendente, y de estas secuencias de notas él compuso el motivo principal de esta canción.

Motivo el cual utilizaremos dentro de nuestro arreglo.



Fig. 21 Motivo "Because"

Para este arreglo hemos dividido las secciones de esta manera:

Introducción
Estribillo 1
Estribillo 2
Puente
Composición sobre un tema nuevo “Because”
Estribillo 3
Coda/final

Lo podemos observar en la siguiente grafica de crecimiento:

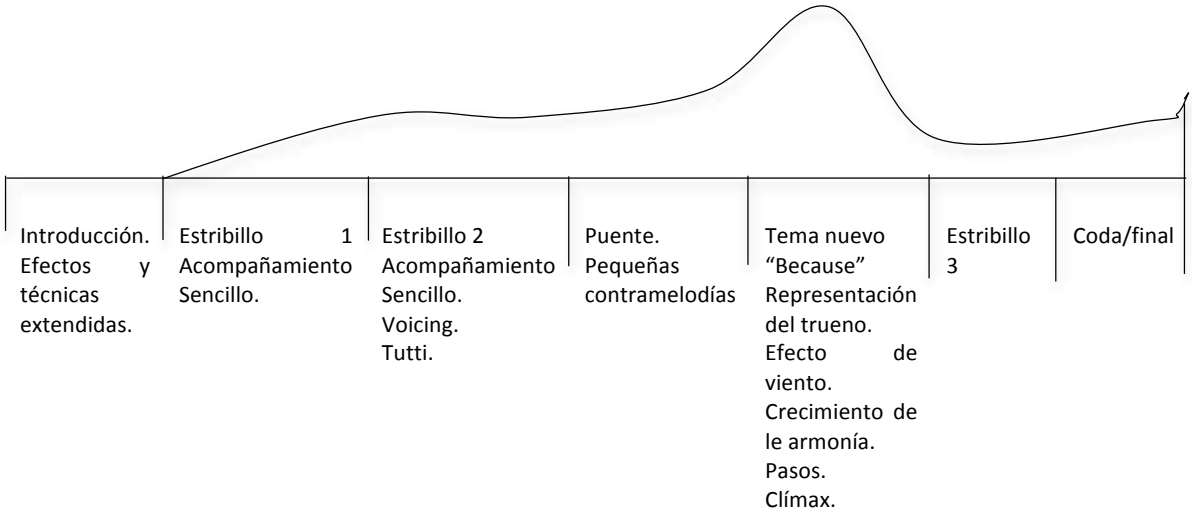


Fig. 22 Gráfica de crecimeinto del arreglo *The long and winding road*

Introducción: Utilizaremos efectos de técnicas extendidas[13], haciendo uso del paso del aire a través del paso de la tubería de la trompeta a manera de corriente de viento. Este efecto será utilizado para simular el viento de la tormenta.

El viento no posee una velocidad continua, esta disminuye dependiendo de variables climáticas, además escuchamos el viento más fuerte cuando las ráfagas llegan a nuestro oído y después escuchamos como se alejan. Para simular esto el trompetista deberá soplar a través de la boquilla y por toda la trompeta, sin producir el sonido característico, y lo único que se debe escuchar es el paso del aire, siguiendo la dinámica establecida hasta que se les acabe el aire en un tiempo lento. Cabe aclarar que en este caso la

[13] Técnicas extendidas: Este es un elemento más que todo utilizado en la música contemporánea donde se buscan todos los efectos o sonidos que puede dar un instrumento sin necesidad de tocar de la manera habitual sino implementando nuevos elementos internos o externos al propio instrumento a la hora de interpretar.

dinámica está ligada a la potencia con que debe sonar la corriente de aire y por consiguiente la cantidad de aire que debe salir por parte del ejecutante.

Este efecto lo ejecutara la trompeta 1 y 3 y se realizara en cuatro ocasiones consecutivas. Durante la introducción.

Utilizaremos un ◇ para indicar el comienzo del soplo y que de esta manera sea ejecutado al mismo tiempo:

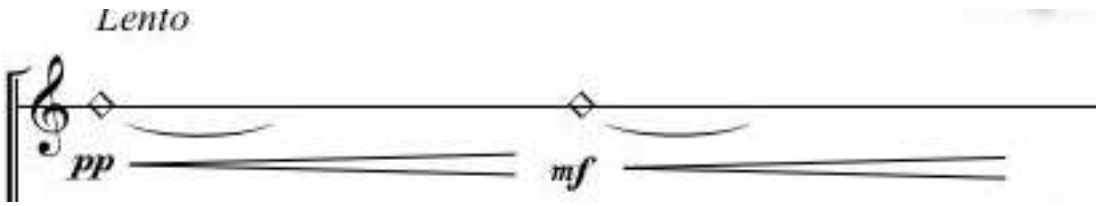


Fig. 23 Efecto de viento

En esta sección también simularemos truenos lejanos, para esto utilizaremos el sonido más grave de la trompeta; esta nota no será la nota más grave en el registro del instrumento que es el Fa sostenido (escrito) o Mi (real), sino que se utilizará la nota más grave que el ejecutante pueda dar con la vibración lenta y suave de los labios en la boquilla en una dinámica triple fuerte con acento y en una duración corta.

Para indicar este efecto utilizaremos una flecha hacia abajo para recordar el sonido más grave.

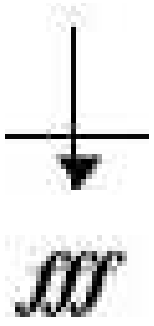


Fig. 24 Efecto de trueno

Además durante la obra, en todas las cuatro voces y en ocasiones se escuchará la figuración de negra, silencio de negra sucesivamente, esto será para imitar pasos.

Estribillo 1 y 2: Estos estribillos serán muy sencillos, tendrán un acompañamiento suave donde utilizare un motivo de tres corcheas y de notas largas. A medida que el tema va avanzando la rítmica se vuelve más acentuada y con más figuración, para lograr un alto crecimiento.



Fig. 25 Figuración del acompañamiento

El acompañamiento esta introducido, sencillamente en un *voicing*[14] cerrado evitando movimientos paralelos entre las voces.

Puente: esta sección está compuesta por dos partes, la primera funciona como un puente para conectar los estribillos y en la segunda parte se introduce a manera de remembranza el material extraído de "Because", el cual aparte de ser el clímax de la obra sirve para contrastar y evitar la monotonía del tema. Estas dos partes son el puente conector con el último estribillo.

La primera parte tiene pequeños contrapuntos melódicos, donde la primera trompeta lleva la melodía principal y la segunda y tercera le responde con motivos de la melodía principal, mientras la primera continua tocando, el bajo tocara notas largas, para finalizar con una respuesta para dejar la melodía a la tercera trompeta esta hará una melodía pequeña para conectar a Because dentro del puente.

Para Because aplicaré contrapuntos con melodías secundarias, donde utilizaremos como forma de crecimiento hacia el clímax, contrapunto armónico con figuración de corcheas, donde llegaremos a un gran tutti.

El background está construido con la rítmica de corcheas y stacatto en la última parte para darle movimiento, acompañado del crecimiento dinámico. Eso lleva a que el clímax sea más notable y llegue al tutti final para darle paso al último estribillo.

[14] Voicing es una técnica de conducción de voces que proviene del jazz y sirve para definir los diferentes desplazamientos de las voces dentro un mismo acorde. En otras palabras es lo que podríamos definir como las disposiciones de notas dentro de un acorde. Se trata de jugar con las diferentes maneras en que aparecen las notas de un acorde, entendiendo como cada nota ocupa un lugar más grave o el más agudo. De este modo no se alteran las notas, lo cual crearía un acorde nuevo, sino que se modifican las relaciones entre las alturas e intervalos que componen las notas de un acorde, lo que produce un sonido sutilmente diferente pero que mantiene las mismas notas que conforma al acorde.

Este tutti tendrá dos motivos el primero que representara pasos rápidos por medio de corcheas, y la segunda representa el trueno con una figuración de corchea, silencio de semicorchea, semicorchea, y corchea, en staccato en una dinámica fuerte.

El comienzo de Because tendrá la particularidad de volver a utilizar técnicas extendidas, porque la tercera trompeta dará unos golpes percutidos con el pie a modo de simular pasos y el efecto de viento mencionado en la introducción. Este mismo efecto lo realizará la cuarta trompeta mientras la primera segunda y tercera estarán en el gran tutii.

El final de esta gran sección será en notas largas para disminuir tensión y conectar con el tercer estribillo.

El estribillo tres funciona igual que el estribillo uno, lo que cambia es el final donde aceleraremos el ritmo utilizando semicorcheas en la primera y la segunda trompeta en arpegios ascendentes, para crear una coda, la cual ira de acuerdo con la armonía del tema generando movimiento de aceleración para terminar con un gran retardando.

En la tercera y cuarta trompeta tendremos negras y corcheas con la intención de simular pasos. Y apoyar aún más el movimiento por contraste generado por la primera y la segunda trompeta.

5.2. Aporte Técnico:

Una de las grandes problemáticas del trompetista es la respiración, ya que es la función primordial al utilizar un instrumento de viento. Para esto en la parte de efectos tenemos un ejercicio de suma importancia, el cual ayudará a trabajar la inspiración de aire en gran cantidad a través de la boca y la expiración hasta que no quede nada de aire en los pulmones obligando a tener gran trabajo en el diafragma, músculo que sirve de apoyo, para el impulso del aire.

Al final de la obra tenemos otro aspecto técnico el cual trabajaremos y es la Flexibilidad por medio de arpegios ascendentes, este ejercicio ayuda al trompetista a mejorar su digitación por la velocidad y el pasar fácilmente por cada nota esto a mejorar la técnica.

5.3. **TEMA Y VARIACIONES, LOS GUADUALES**

Luego de haber desarrollado el análisis de los guaduales, ya tenemos la guía de este tema, y sabemos todo lo necesario para trabajar, así que a continuación se realizara el guión donde anotaremos los cambios que hemos pensado para este arreglo, el cual será de forma Tema y variaciones.

En esta ocasión realizaremos tema y variaciones de la obra los guaduales.
Después de tener listo el guión se realiza la gráfica de crecimiento, donde se dividirá el tema en las secciones que hemos pensado para el arreglo. Como es un tema y variaciones debemos tener definidos el tema y cuales los motivos para la realización de las variaciones.

También observaremos qué clase de crecimiento tendrá la obra y cuáles serán los puntos climáticos de la misma, ya que se necesita que tenga varios momentos álgidos, para que no caiga en la monotonia.

"Los guaduales" estará dividida en las siguientes secciones:

Introducción
Tema
Variación 1 (Disminución rítmica. Trabajo de saltos interválicos y notas pedales).
Interludio
Variación 2 (Tempo lento para trabajar mayor figuración y subdivisión).
Interludio
Variación 3 (Cambio de métrica de 3/4 a 4/4).
Final (modulación a Do mayor)

Esta estructura la podemos observar en la siguiente grafica de crecimiento:

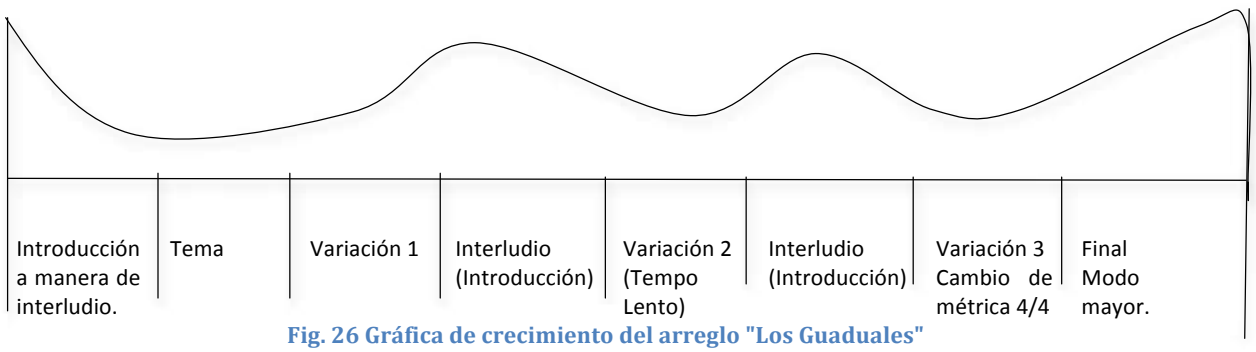


Fig. 26 Gráfica de crecimiento del arreglo "Los Guaduales"

Introducción: Estará formada por la melodía de la introducción original del tema, donde estará repartida entre las cuatro trompetas. Decidí ampliar la melodía para darle campo a la tercera trompeta de desarrollar una melodía nueva basada en la original.

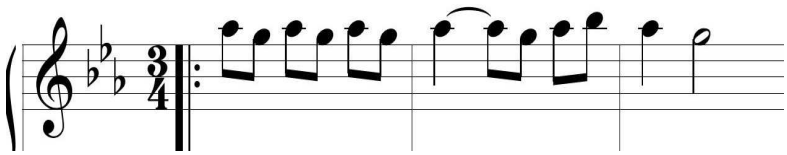


Fig. 27 Melodía original



Fig. 28 Melodía modificada

En estas dos gráficas podemos observar cómo se modificó la melodía. Por ampliación se transformaron las dos corcheas del ultimo pulso en una negra; se transformó el segundo compás por reducción, imitando el primer compás, reduciendo la negra ligada con la corchea, por corcheas, para después imitar la negra ligada con la corches y terminar descendiendo y no ascendiendo como la melodía principal, para esto se utilizaron las notas guías del acorde, para que mantuviera la esencia de la melodía original.

La introducción posee catorce compases divididos en dos regiones, la primera región es un bloque de nueve compases, donde van trompetas uno dos y tres en bloque de corcheas en Soli, con densidad dos, donde hay una pequeña variación del ritmo.

La segunda parte de la introducción es contrastante a la primera, ya que se evita el bloque y se deja una melodía la cual es tocada por la primera trompeta y luego por la segunda, donde se aplica la técnica de canon[15], y se cambia la nota de la resolución.

Esta sección se tomó como interludio para conectar los diferentes cambios entre cada una de las variaciones, ya que cada variación presenta tempos diferentes para poder trabajar diferentes figuraciones. Así mismo funciona para respetar la estructura original del tema.

[15] Canon: El canon es una forma musical de carácter polifónico, basada en la imitación melódica entre dos o más voces, separadas por un transcurso de tiempo e imitada al mismo intervalo o uno diferente. La melodía principal debe ser construida de tal manera que cuando comience la imitación, esta sea fácilmente reconocible. Jadassohn. *Canon and Fugue,* P. 1 (T. del A).

Tema: El tema es la melodía del coro original de la canción, donde la primera trompeta en tiempo libre o rubato[16] toca la melodía, para después dar la entrada de todas las trompetas, respetando la textura de melodía y acompañamiento en modo menor, muy sencillo para darle más relevancia a las variaciones.

Variación 1: para la primera variación utilizamos la disminución rítmica para darle agilidad al tema donde reemplazamos la melodía original por un juego de corcheas como motivo, que van por notas de paso, con un pedal en la nota superior, respetando así la nota guía de la melodía original; finalizando en una escala la cual se dirige a diversos puntos de la armonía. Estos pequeños motivos van apareciendo intercedidos por *fillers* que pueden ser o una escala o un pequeño arpegio.



Fig. 29 Motivo variación 1

El acompañamiento es muy sencillo, es de negras, con notas del acorde las cuales buscan resaltar el primer y segundo tiempo, para finalizar.



Fig. 30 Acompañamiento con *filler* al final

Al final de esta variación se va aumentando la cantidad de motivos para terminar en un soli.

Siempre en esta variación es perceptible la melodía original, y la idea de esta es que sea ágil pero muy suave, ya que el interludio es la parte que contiene el clímax en la obra y es lo que se quiere resaltar.

Interludio: es la misma introducción, ubicado entre cada uno de las variaciones.

[16] Rubato: Termino musical el cual indica la expresiva alteración del tempo o el ritmo a discreción de director o del intérprete. Se toma como fuente bibliográfica la definición encontrada en el *New Grove Dictionary of Music.* (T. del A).

Variación 2: En esta ocasión se decidió escoger un tempo lento, para fortalecer el trabajo de la subdivisión, y de esta manera darle mayor movimiento por las corcheas y semicorcheas.



Fig. 31 Variación 2 (Subdivisión rítmica)

El acompañamiento es muy sencillo de notas largas, y una de las trompetas repite el motivo de negras. Esta vez cambia la distribución, ya que estas buscan resaltar el segundo tiempo.

Variación 3: Esta es la variación más particular, debido a que se decidió darle un cambio drástico en cuanto a carácter. En esta ocasión se cambió por completo la visión y la estructura normal de la guabina ya que se hizo el cambio de métrica de 3/4 a 4/4.



Fig. 32 Motivo en variación 3 (métrica)

La melodía comienza con la cuarta trompeta. Esta melodía está dividida en dos segmentos, la primera intercambiando la figuración entre negras y corcheas, y luego haciendo una escala para continuar con mayor dinamismo la segunda parte con corcheas.

En esta variación se trata de retomar poco a poco el color nostálgico de la canción ya que en la variación dos, se transformó en oscura y tenebrosa.

Final: El final es el final original de la canción donde se ornamentó distribuyendo la voz principal en todas las trompetas pasando de una en una creciendo poco a poco a medida que se van juntando las trompetas para finalizar en un gran tutti.

Como punto en común todo el tema mantiene las notas guías del tema original

5.4. **Aporte técnico:**

En esta obra el aporte técnico para el trompetista está relacionado con la digitación de algunos ritmos los cuales pueden llegar a ser complejos como las semicorcheas, además del cantábile para las melodías, donde se necesita gran expresividad, sonido, trabajo de stacatto y de dinámicas.

5.5. EL CANTANTE.

Luego de realizar el análisis se obtuvo la guía del tema y a continuación se realizará el guion de “El cantante” donde anotaremos los cambios los cuales se le harán al tema.

Luego de tener el guion, se realiza la gráfica de crecimiento donde se divide el tema en las secciones o partes que conformarán el arreglo.

El cantante tendrá la siguiente estructura:

Introducción
Estrofa
Coro
Intro
Estrofa x2
Tema principal
Coro
Estrofa
Solos
Final/coda

Y este será su crecimiento (en esta ocasión y debido a la complejidad rítmica y textural, se representa con líneas el movimiento y el entrelazamiento de los instrumentos).

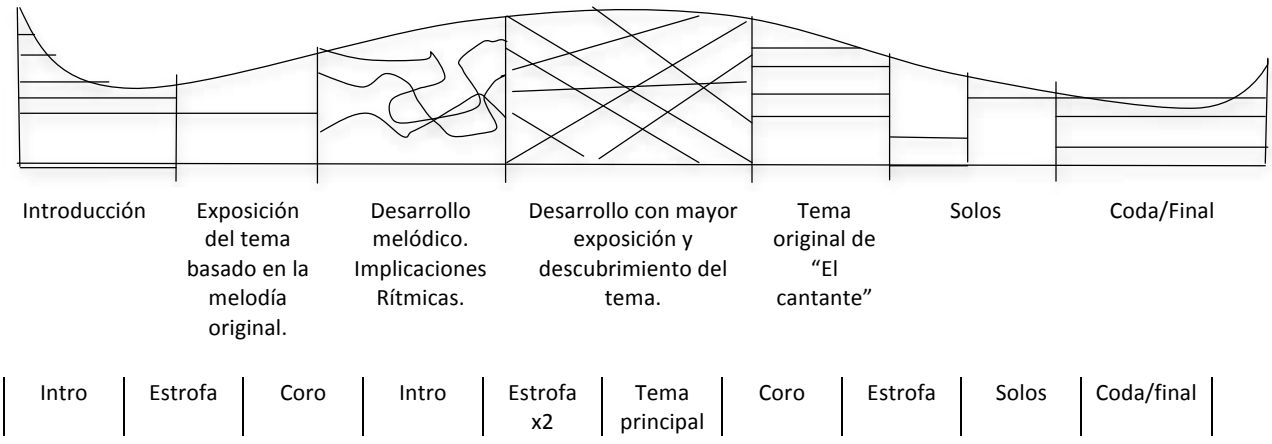


Fig. 33 Gráfica de crecimiento del arreglo "El cantante"

Introducción: esta introducción está basada en la armonía del final, donde los primeros 8 compases son un bloque armónico, para resaltar la introducción, y crear expectativa con relación al tema.

Los siguientes siete compases sirven para presentar el tema de una forma suave, repartido entre cada trompeta para finalizar con un tutti en notas largas y así presentar el tema con mayor densidad en los siguientes cinco compases, y terminar con la primera aparición de polirritmia con subdivisión ternaria muy marcada en la trompeta tres mientras los demás continúan en subdivisión binaria.



Fig. 34 Tres contra dos

Estrofa 1: se juega con la primera parte de la melodía principal, la cual se toma como motivo, pasándolo en diferentes trompetas. Mientras las demás responden al motivo, el bajo hace notas largas.



Fig. 35 Material motívico

Luego este motivo se alarga y mientras que la primera trompeta hace la figuración normal del bajo salsero en clave[17], también va llevando y haciendo notas de la armonía, y poco a poco van apareciendo nuevas modificaciones del motivo.

Coro: Este coro funciona como puente para conducir de nuevo a la introducción. Está compuesto por más figuraciones asimétricas ya que mientras unos van a dos, los otros van a tres más la síncopa formada por la clave y de esta manera culminar con la figuración del bajo original.

Introducción 2: Se retoma la introducción pero esta vez se juega con el ritmo variándola a tresillos con ampliación rítmica donde mientras unos hacen tresillos de blanca los otros hacen tresillos de negras y los demás siguen la subdivisión del pulso, esto efectuado a través de ampliación rítmica.



Fig. 36 Yuxtaposición de figuras

Estrofa 2: En las dos estrofas podemos encontrar la variación rítmica agregando figuración, buscando obtener un mayor desarrollo melódico, mientras el ritmo sigue fluctuando el tiempo ya que en ocasiones no se alcanza a sentir el pulso.

En el medio se realiza una ampliación del tres por medio de hemiolas. Como se puede ver en la gráfica, la primera trompeta hace la subdivisión del pulso; en la segunda se introduce un compás de 3/2 generado por la figuración de blanca con puntillo y reforzado por la

[17] El bajo salsero interactúa directamente con la clave rítmica de la salsa, ya que los acentos tiene que ir al mismo tiempo, por esta razón su escritura es igual, esto hace que el tema sea estable rítmicamente y ayuda a que la melodía se desarrolle fácilmente.

ligadura de fraseo; y en la tercera se hace una subdivisión ternaria del pulso, creando así un acompañamiento complejo debido a su figuración.

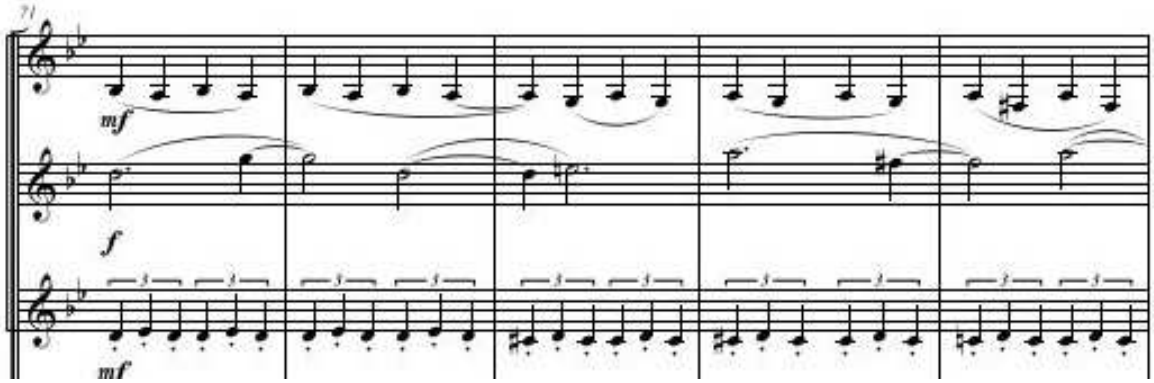


Fig. 37 Expansión del tres

Siempre se encuentra el motivo principal anteriormente mencionado, con el que se sigue jugando ahora en el acompañamiento, hasta que se disminuya la tensión con un *ritardando*, el cual sirve para conducir a la siguiente sección. Se quita la melodía y queda solo figuración con armonía.

Tema Principal: esta es la exposición por completo del coro y de la estrofa original, esta se hace pasando la melodía entre cada trompeta mientras los demás acompañan. El bajo se hace salsero en clave para no perder la fuerza del tema original, donde en cierto momento se le introduce unos tresillos para conectar la idea del arreglo y la idea del tema original.

Solos: se toma el coro, para darle espacio de improvisación al bugle la primera vez, trasladando la figuración del bajo a la tercera trompeta. Luego aparece el motivo rítmico que utiliza como puente para enlazar la siguiente parte donde improvisa la primera trompeta, lo que hace que se cambie el registro y el color del riff planteado para dichos solos. Este riff se diseñó con figuración simple (la figuración del bajo) y las notas del acorde para no quitarle protagonismo al solista.

Final: este final presenta los mismos segmentos rítmicos y melódicos que el original; lo que cambia es quien toca la melodía ya que se mueve de un lado para otro entre instrumentos para finalizar con los cortes principales de la canción.

5.6. **Aporte Técnico:**

En esta pieza se tiene como gran objetivo la improvisación, aunque no es prolongado el tiempo donde se puede improvisar, no se encuentran obras para este tipo de formato que

le den la oportunidad al trompetista de expresar sus ideas y sus recursos como instrumentista.

Es una pieza compleja de ensamblar por la fluctuación rítmica ya que es muy difícil el control del pulso. Por este motivo es un gran ejercicio técnico. Además la naturaleza rítmica con la que fue el arreglo concebido, obliga a utilizar recursos como lo son las dinámicas y los acentos de cada segmento para resaltar cada elemento escrito en la partitura.

6. CONCLUSIONES

Se ha querido mostrar a través de este trabajo la importancia de la realización de tres arreglos compositivos para cuarteto de trompeta, y de esta manera tener más repertorio para este formato, donde además se trabajaron diferentes géneros y formas, lo que hace que el trompetista sienta motivación a la hora de trabajar estos formatos.

Se ha mostrado que independientemente del tipo de música o género, cualquiera de estos se puede trabajar en distintos formatos, generando nuevas sonoridades, dando al público nuevas alternativas, en formatos poco trabajados.

Es un gusto dejar una pequeña muestra de cómo el arreglista se puede acercar al instrumentista no solo para la elaboración de música sino también para trabajar de la mano en aspectos técnicos que enriquezcan la labor del intérprete.

En todo arreglo se busca aportar conceptos nuevos, y esta propuesta entendió que es de suma importancia generar nuevas músicas, donde se represente ideas extra musicales desde un título, llevando al oyente a otros mundos sin moverse de su silla.

En este proyecto la unión del interprete con el arreglista es de suma importancia ya que el éxito del arreglo no depende solo del arreglista sino también del instrumentista y de la manera en como puedan llegar a trabajar en conjunto. De la misma manera es de suma importancia para el buen instrumentista, tener un amplio repertorio el cual busque aprovechar todas sus virtudes, y que además le aporte algo más allá de la música.

Al terminar este trabajo se puede decir con satisfacción que se pudieron aplicar varias técnicas de escritura y de orquestación donde no solo intervienen las técnicas de una sola época y lugar sino que, así como fue importante tener el conocimiento de las técnicas usadas en la orquestación y escritura clásica, también fue importante acercarse y conocer las técnicas de escritura en Jazz y las nuevas técnicas usadas en música contemporánea.

En cuanto a los aportes técnicos se puede decir que se deja una gama amplia de ejercicios aplicados en los tres arreglos, lo cual es importante tanto para generar nuevo repertorio como para la motivación por parte de los trompetistas que se acerquen a este material musical, y de la misma manera puedan resolver cada uno desde su práctica, los problemas técnicos de cada quien.

Es por esto que se puede decir que el material que este trabajo aporta, es de gran significado a nivel composicional, arreglístico y académico, ya que aborda distintos puntos de vista y se desenvuelve a través del quehacer musical de los intérpretes, compositores, arreglistas y por qué no de los directores de ensambles de cámara, ya que el ensamble es parte fundamental a la hora de abordar los tres arreglos propuestos en este trabajo.

7. ANEXOS

8. BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration. 2da Ed.* New York: WW Norton and company, Inc. 1989. 640 p.

ARBAN, Jean-Baptiste. *Complete Method for Trumpet.* Encore Music Publishers. 2007. 408 p.

Beatles Complete. Wise publications. 205 p.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer.* Australia: Schirmer-Thomson Learning, 240 p.

GEROU, Tom & LUSK, Linda. *Essential dictionary of music notation.* California: Alfred Publishing Co, 1996. 161 p.

HERRERA, Enric. *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna.* Antoni Bosch, Editor. 259 p.

LOWELL, Dick & PULLIG, Ken. *Arranging for large jazz ensemble.* Boston: Berklee Press. 2003. 204 p.

MAGADINI, Peter. *Polyrhythms: the musicians guide.* Milwaukee: Hal Leonard Publishing Co, 1993. 66 p.

NESTICO, Sammy. *The Complete Arranger.* Fenwood Music CO., Inc. 1993. 338 p.

PEASE, Ted & PULLIG, Ken. *Modern Jazz Voicings: arranging for small and medium ensembles.* Boston: Berklee Press. 2003. 134 p.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX.* Madrid. Real Musical Editores. 1961.

PARTITURAS

Bulger´s Dream (Olympic Fanfare) for trumpet quartet.

LLAMAZARES, Pablo Fernando. *Suite para cuarteto de trompetas*. 2003.

LISZT, Franz. *Hunnenschlacht.*

MOZART, Wolfang Amadeus. *Sonata No. 11 (A Major).*

DISCOGRAFÍA

BEATLES, The. *Let it Be***.** Apple Records, London. 1970.

BEATLES, The. *Abbey Road.* Apple Records, London. 1969.

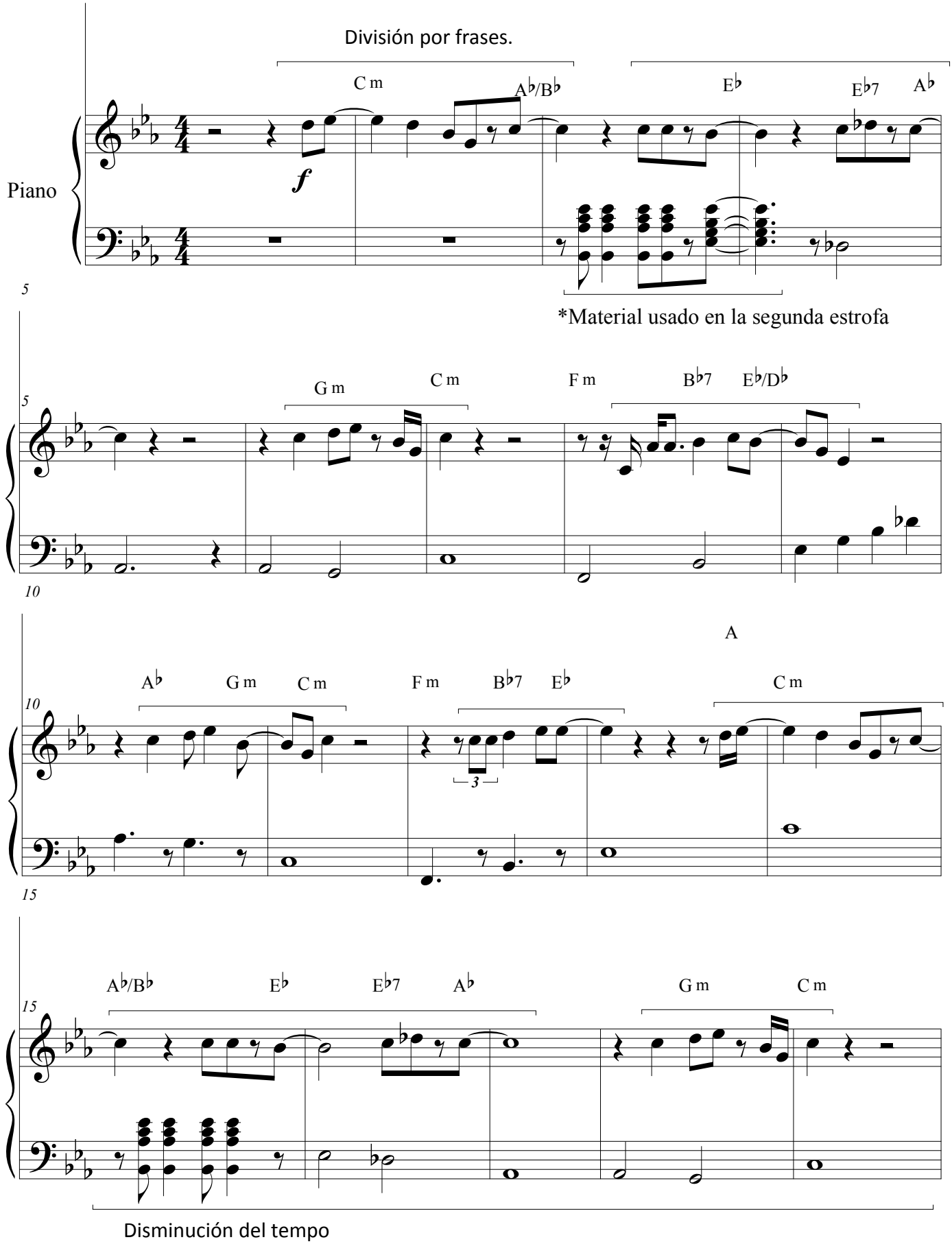
LAVOE, Héctor. *Comedia.* Fania Records. 1977.

Guión

The Long and Winding Road

GUIÓN

*A medida que avance el arreglo la rítmica se hace más acentuada.
*Aumentar figuración.



Guión The Long And Winding Road



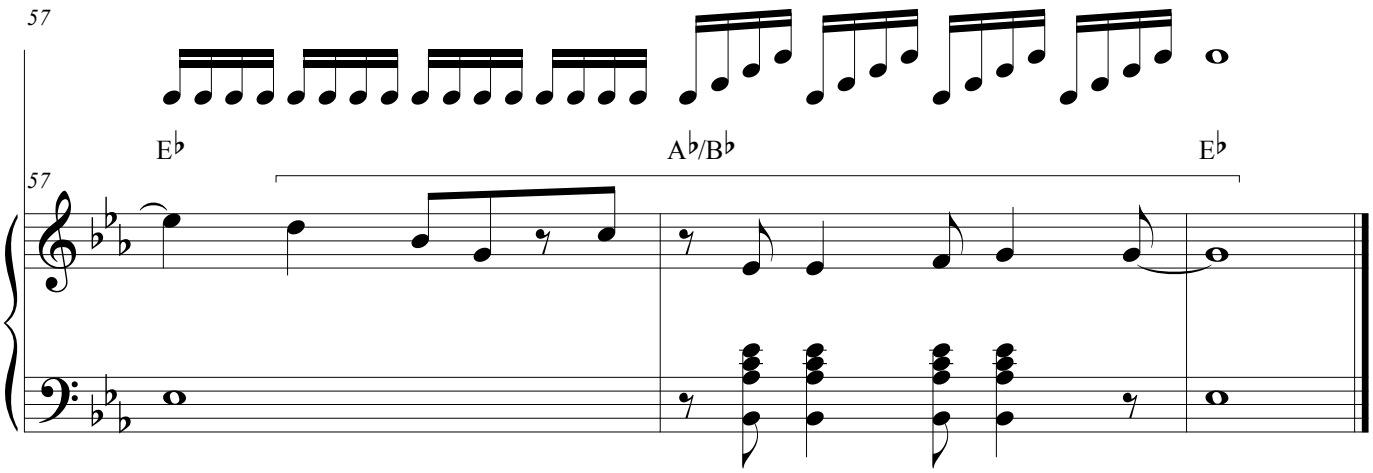
*Se cambia por el tema nuevo (Beacause)

*Remembranza because a manera de puente.

*efecto de pasos

*efecto de trueno


38
Soplos sin sonido.
A♭ G m7 C m F m B♭7 E♭ E♭/B♭ A♭
38
3
43
A
G m F m B♭7 E♭/B♭ A♭ G m F m B♭7 C m
43
47
A♭/B♭ E♭ E♭7 A♭ G m7 C m
47
52
F m B♭7 E♭7 A♭ G m7 C m F m B♭7
52
3


57
E♭
A♭/B♭
E♭
57

Guión

Los Guaduales



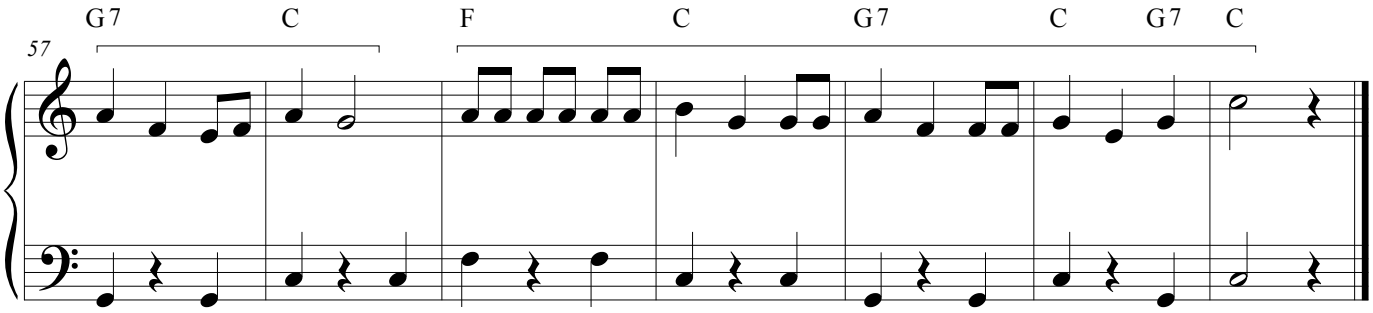
*Primera variacion jugar con
la melodía y hace subdivisiones.

*Segunda variación: disminución de
tempo y trabajar mayores subdivisiones/
dificultades técnicas.

*Tercera variación hacer melodía alterna
y cambiar la métrica de 3/4 a 4/4.

*Ir aumentando la densidad
y llegar a un tutti en el final.




G7
C
F
C
G7
C
G7
C
57

Guión

El Cantante

*Polirritmia. *Tempo moderado *Definir secciones por medio de dinámicas.



*Melodía original del tema.
En el arreglo se hace variación del mismo.

*La figuración del bajo se presenta en la voz superior del cuarteto.

*Ir presentando el tema poco a poco.



*Sección usada para hacer contraste y en la segunda parte del arreglo se usa para los solos.




F
B♭
E♭
a dim7
D
42
G m
47
*Figuración base para hacer
la polirritmia.
sfz
fff
f
mf
C m
D
F
G m
D
52
ff
C m
D
G m
C m
57
D
G m
G m
F
B♭
E♭
62
p

*Se toma la armonía de esta sección para diseñar la introducción.




G m
C
G m
96
f
p
F
E♭
D
G m
F
102
f
f
mf
p
E♭
D
F
109
Cresc
mf
f
Cresc
115
G m
A♭
B♭
121
f



*Cortes utilizados para diseñar el final del arreglo.

The Long and Winding Road

The Beatles

Cuarteto de Trompetas

Arreglo

Javier Roncancio

2013

The Long and Winding Road

Notas de interpretación

El arreglo al tener el carácter de música programática presenta ciertas anotaciones explicadas a continuación.

La indicación de tempo *Lento* al comienzo de la partitura queda a discreción de los intérpretes. La única anotación por parte del autor es que el tempo debe estar ubicado entre 40 y 60 pulsos por minuto.



Quiere decir que el ejecutante debe tocar la nota más baja que pueda dar con la vibración lenta y suave de los labios en la boquilla y la dinámica especificada en la partitura.



El ejecutante debe soplar o hacer una corriente de aire, haciéndola pasar por el tubo de la trompeta, imitando el sonido del viento.



Los reguladores indican el volumen de la corriente de aire, por consiguiente indican la cantidad de aire que el ejecutante debe expulsar.

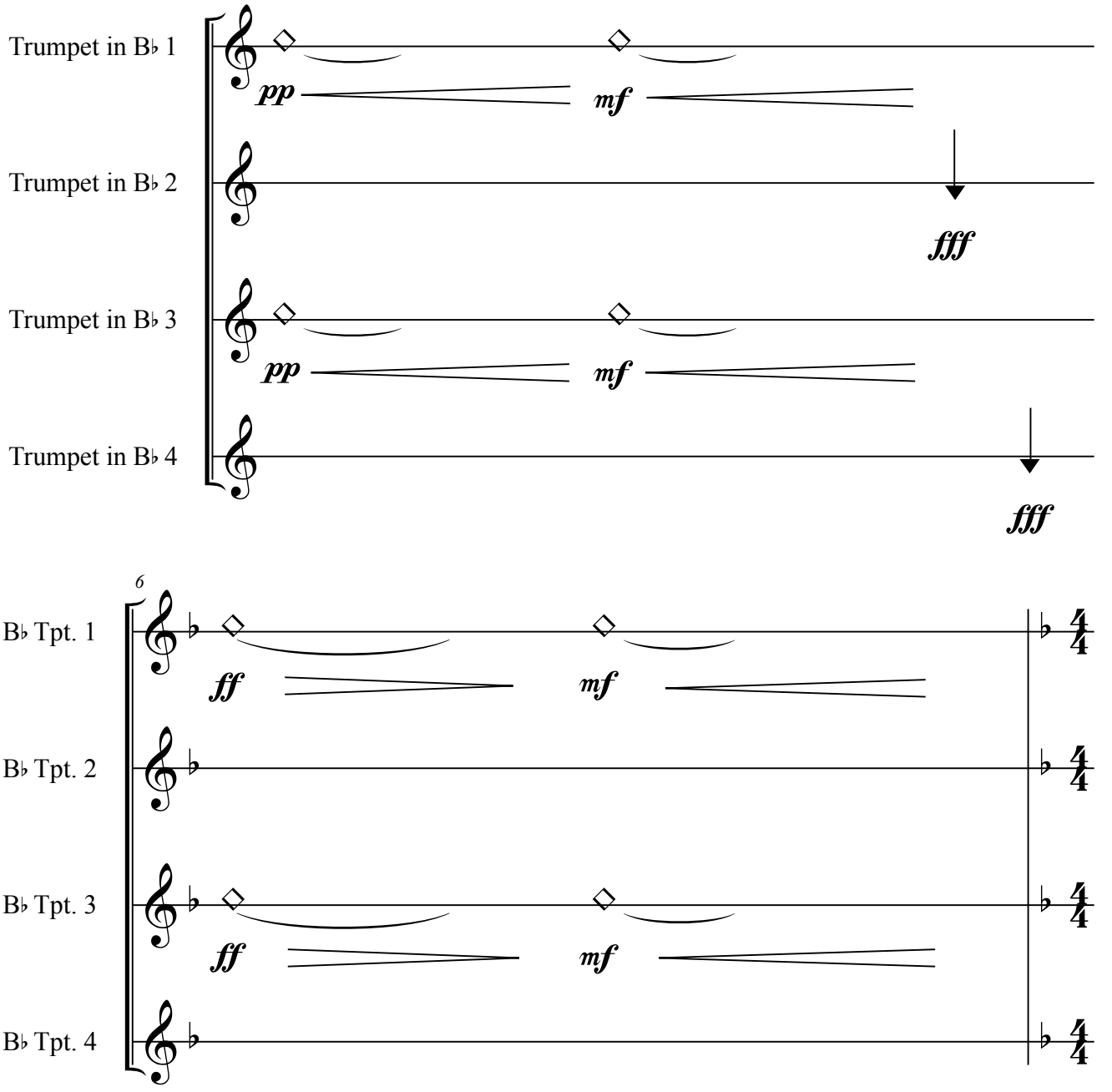
En el momento en que aparezca la anotación en el score *w/fig. 1* el ejecutante debe hacer pasos con los pies llevando el pulso como lo indica la gráfica. La indicación para saber que debe detenerse es *End fig. 1*.



The Long and Winding Road

Cuarteto de trompetas

John Lennon &
Paul McCartney
Arr: Javier Roncancio



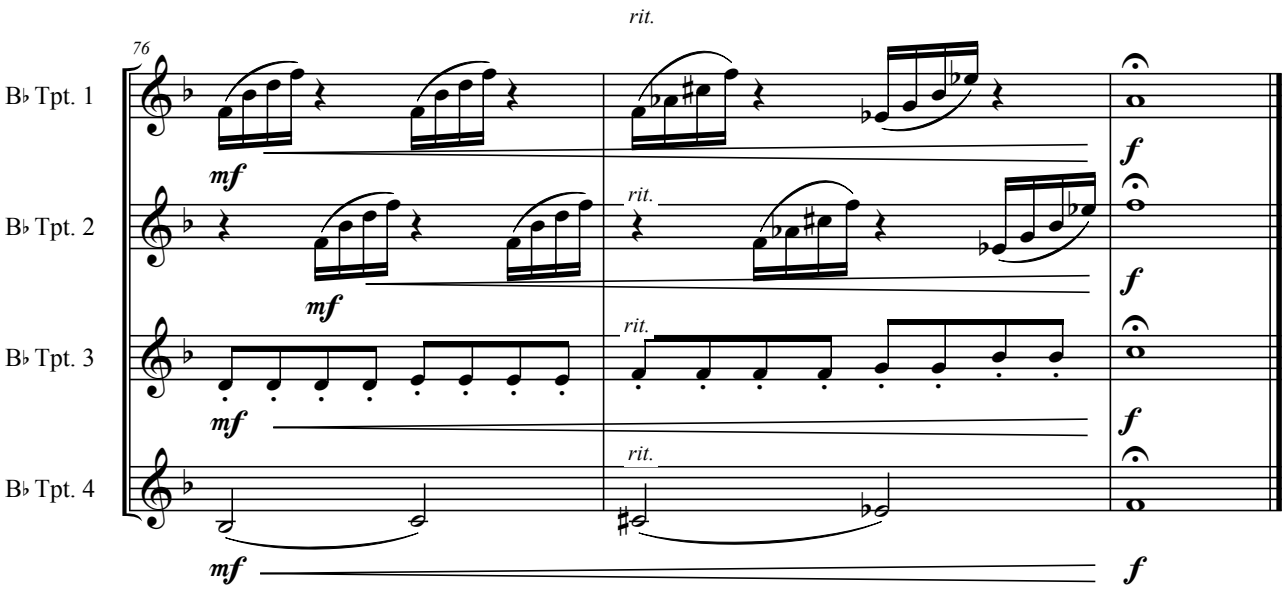

9
♩ = 80
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
14
19


24
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
mf
29
mp
f
34


38
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
Con sord.
Cup Mute
Con sord.
Cup Mute
Con sord.
Cup Mute
42
w/fig. 1
sfz ff p
46
mf
f
End Fig. 1
mp


50
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
w/fig. 1
55
End Fig. 1
59


64
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
mf
69
73


76
rit.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
mf
f
rit.

Los Guaduales

Jorge Villamil

Cuarteto de Trompetas

Arreglo

Javier Roncancio

2013

Los Guaduales

Cuarteto de trompetas

Jorge Villamil
Arr: Javier Roncancio




10
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
mp
mf
f
TEMA
Rubato
15
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
mp
mf
a tempo
22
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
mf
pp
mp
pp
mp
pp
mp


28
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
VARIACIÓN I
32
mp
mf
38
f


44
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
f
mp
51
mf
mp
f
57


VARIACIÓN II
Adagio ♩ = 75
63
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
p
mf
f
p
mp
69
mp
mf
f
75
Allegretto ♩ = 120


80
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
mp
mf
mp
f
87
VARIACIÓN III
Allegretto ♩ = 120
94
p
mf
f


100
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
106
112


118
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
124
p
mf
f
129
1.
mp
mf


135
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
2.
mf
141
f
ff

El Cantante

Rubén Blades

Cuarteto de Trompetas

Arreglo

Javier Roncancio

2013

El Cantante

Cuarteto de trompetas

Ruben Blades
Arr: Javier Roncancio




10
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mf
16
p
mp
21
f


26
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mp
mf
p
mf
mp
f mf
f mp
31
sfz
sfz mf
sfz mf
sfz
36
mf
mp
mf
mf
mf
mp


41
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mf
mp
mf
44
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mf
f
mf
f
mf
f
mp
mf
48
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mf
f
f
f


52
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
56
60


64
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mf
f
f
68
sfz
pp
mf
72


76
rit.
♩= 70
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
sfz
rit.
p
80
84
accel.


88
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
92
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
95
♩ = 85
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
f
p mf
sfz
mf


100
105
109
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
1.
2.
mp
f
mf


113
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mf
p
mf
p
mf
mf
mp
117
121
Bugle Open solo
mp
mf
D m7
G
C 7
F


125
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
B dim
E 7
A m
A m
1.
mp
129
2.
f
mf
133
D m7
G
C 7
F
Trumpet 1 Open Solo
mp
mf


137
B dim
E 7
A m
A m
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mp
mp
141
mf
mf
mf
145
f
f


149
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
mp
mf
f
153
157


161
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.
165
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Flghn.