

**Romanticismo con Sabor Latino: Música del Romanticismo Adaptada para Banda de Marcha
con Ritmos Latinoamericanos**

Guillermo Alfonso Forero Rodríguez

Programa de Música, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad Nacional

Abierta y a Distancia

Proyecto de investigación-creación

Asesor: Jaime Javier Pulido Pulido

6 de Diciembre de 2021

Agradecimientos

En primer lugar, a Dios, que es quien me ha concedido todo y ha sido y seguirá siendo la guía en mi camino como profesional. A mis padres y a mi hermano que son el pilar de mi vida. A mis hijos y a mi esposa que son mi vida y sin su amor y apoyo no tendría las fuerzas necesarias para persistir en todo lo que me propongo. A mis maestros durante todo el proceso, que gracias a todos sus saberes hoy puedo estar presentando este producto. Al maestro Jaime Pulido, por su asesoría y compañía durante este proceso. A mis estudiantes, ya que de todas las experiencias vividas, hoy un poco de cada uno está dentro de este producto final. Por último, la UNAD por ofrecer este espacio con calidad y oportunidad de cumplir el sueño.

Resumen

Este proyecto de investigación - creación propone una indagación en el contexto de las bandas de marcha y se enfoca en la consecución de un performance a través de la fusión de ritmos latinoamericanos con elementos del romanticismo desde un tratamiento rítmico. El lector encontrará un abordaje contextual sobre el romanticismo y las bandas de marcha, así como el análisis musical de algunos ritmos latinoamericanos que se articulan con aspectos tímbricos y rítmicos dentro de las posibilidades instrumentales que tienen las bandas de marcha.

Finalmente, el lector podrá seguir con detalle el desarrollo de la intervención de tres obras del período romántico y una obra inédita, obteniendo como resultado la consecución de un performance novedoso, impregnado de mucha riqueza musical y muy diferente a lo que tradicionalmente se contempla en el repertorio de las agrupaciones de bandas de marcha.

Palabras Clave: Bandas de marcha, romanticismo, ritmos latinoamericanos, fusión, tratamiento rítmico, performance.

Abstract

This research-creation project proposes an investigation in the context of marching bands and focuses on achieving a performance through the fusion of Latin American rhythms with elements of romanticism from a rhythmic treatment. The reader will find a contextual approach to romanticism and marching bands, as well as the musical analysis of some Latin American rhythms that are articulated with timbral and rhythmic aspects within the instrumental possibilities that marching bands have. Finally, the reader will be able to follow in detail the development of the intervention of three works from the Romantic period and an unpublished work, obtaining as a result the achievement of a novel performance, impregnated with a lot of musical richness and very different from what is traditionally contemplated in the repertoire of marching band groups.

Keywords: Marching bands, romanticism, Latin American rhythms, fusion, rhythmic treatment, Performance.

Tabla de Contenido

Agradecimientos	2
Resumen	3
Abstract	4
Lista de Tablas	7
Tabla de Figuras	8
Introducción	10
Justificación	11
Objetivos	13
Planteamiento Temático	14
Marco Teórico	16
Música del romanticismo	16
<i>Características generales</i>	16
<i>Compositores reconocidos</i>	17
Bandas de Marcha	19
<i>Historia</i>	19
<i>Bandas de Marcha en Colombia</i>	20
<i>Música para bandas de marcha</i>	22
<i>Formatos instrumentales</i>	23
Música latinoamericana	25
<i>Son Cubano</i>	26
<i>Chachachá</i>	27
<i>Pasillo</i>	28
<i>Tango</i>	29
<i>Samba</i>	29
Desarrollo Metodológico	31
Proceso creación de obra	33
Toreador's Song - Análisis	34
Adaptación Toreador Song	36
Pasillo Para Elisa - Análisis	40
Adaptación Para Elisa	42
Habanera Tango y Samba - Análisis	44
Adaptación la Habanera	46

Mi Bogotá - (Canción Inédita)	48
Conclusiones	51
Referencias	53
Anexos	55

Lista de Tablas

Tabla 1. Compositores destacados del Período Romántico	18
Tabla 2. Instrumentos comunes de una Banda de Marcha en Colombia	23
Tabla 3. Instrumentos adicionales	24
Tabla 4. Categorías de las Bandas de Marcha en Colombia	24
Tabla 5. Tipos de Samba	30
Tabla 6. Análisis formal Toreador song	34
Tabla 7. Análisis formal Para Elisa	40
Tabla 8. Análisis formal Habanera	45

Tabla de Figuras

Figura 1. Fragmento primer motivo melódico Toreador.	35
Figura 2. Fragmento segundo motivo melódico Toreador.	35
Figura 3. Fragmento motivico del tema Habanera de Carmen.	36
Figura 4. Son montuno a 7/4.	37
Figura 5. Adorno trompetas y trombones Toreador.	37
Figura 6. Obligado piano y bajo Toreador Song.	38
Figura 7. Motivo rítmico melódico principal.	38
Figura 8. Segundo motivo rítmico melódico.	39
Figura 9. Nota Larga Final Toreador.	39
Figura 10. Corte percutivo final.	39
Figura 11. El primer motivo Para Elisa.	41
Figura 12. El segundo Motivo Para Elisa.	41
Figura 13. El tercer motivo Para Elisa.	41
Figura 14. Virtuosismo escalístico.	42
Figura 15. Introducción Adaptación Para Elisa.	42
Figura 16. Acompañamiento sección A.	43
Figura 17. Imitación en la transición.	43
Figura 18. Aumento de duración de motivo melódico.	44
Figura 19. Comparación patrón rítmico pasillo.	44
Figura 20. Fragmento primer motivo melódico La Habanera.	45
Figura 21. Fragmento segundo motivo melódico La Habanera.	46
Figura 22. Patrón rítmico de la Habanera y el Tango	46
Figura 23. Acompañamiento de Bajos La Habanera.	47
Figura 24. Patrón rítmico de Samba.	47

Figura 25. Descarga Final La Habanera.	48
Figura 26. Motivo sección A Mi Bogotá.	49
Figura 27. Motivo sección B Mi Bogotá.	49
Figura 28. Motivo sección C Mi Bogotá.	50
Figura 29. Cadencia plagal Mi Bogotá.	50

Introducción

Las bandas de marcha a través de la historia han sufrido cambios tanto de forma, con sus coreografías y desplazamientos, como de fondo, al incorporar nuevos instrumentos musicales, cambios que surgen principalmente en el antiguo continente y Norteamérica pero que se expanden a muchos otros países, consolidando novedosas puestas en escena que son conocidas como performance. Por lo tanto, esta investigación posibilitará la creación de un performance musical novedoso para banda de marcha, denominado Romanticismo con Sabor Latino.

Este performance se desarrollará desde una óptica académica que visibiliza el rol del arreglista y pone a prueba las habilidades musicales necesarias para establecer un planteamiento rítmico en donde la música involucra procesos de transformación tomando a manera insumo, ritmos latinoamericanos como el son y cha cha cha cubano, el pasillo colombiano, el tango argentino y la samba brasilera para incluirlos en obras existentes de otros periodo de la música como en este caso, en obras del romanticismo.

Este proyecto observa las características acentuales de los ritmos escogidos y como contrastan en las bandas de marcha, con el fin de realizar aportes en la generación de divisiones rítmicas desde los instrumentos como el redoblante, los platillos, el bombo y los multitenores que se trabajan en estas agrupaciones; contribuyendo de esta manera al repertorio de las bandas de marcha en Colombia y para esto se realiza la composición de un tema inédito llamado Mi Bogotá, así como la fusión de Toreador, Habana de la ópera Carmen de Bizet y Para Elisa de Beethoven.

Justificación

En Colombia, según el estudio realizado por la Federación colombiana de bandas de marcha, las bandas de Marcha son el movimiento cultural más grande, ya que en cada agrupación cuenta con un promedio de 50 integrantes y el total de bandas de marcha del país oscila entre las 3200 y 3500 agrupaciones entre colegios, municipios y bandas privadas (fundaciones). (FECOBAM, 2020)

Las bandas de marcha buscan generar espacios de inclusión, permitiendo un desarrollo cultural amplio, generando oportunidades de innovación, difusión y proyección; contribuyendo en la educación de seres integrales que puedan internacionalizar el arte y sobre todo la cultura colombiana como fuente de aprendizaje y evolución de nuestro país, es por esto que esta investigación enfoca sus objetivos en las bandas de marcha, no solo por una experiencia en particular, sino también porque se articula con el enfoque misional de la UNAD a través de la investigación y la innovación para el fortalecimiento social.

Por tal motivo esta investigación – creación, permitirá contribuir a las transformaciones rítmicas en los instrumentos de percusión característicos de las bandas de marcha; contribuyendo de esta manera a incrementar las opciones rítmicas tanto en ritmos como en opciones de instrumentación, manteniendo patrones y secuencias rítmicas coherentes; dejando a un lado las divisiones rítmicas empíricas y fortaleciendo los procesos de adaptación, arreglos y composición.

Para la UNAD, el programa de música es una oportunidad de visibilizar y reconocer a las bandas de marcha como expresión artística, desligándola desde la tradición como herramienta de comunicación del campo militar. Por esta razón, la UNAD aportará a nivel regional y nacional

un fortalecimiento de esta expresión artística; visibilizando a través del repositorio institucional y otras fuentes de radiodifusión, el producto creativo de esta investigación, incrementando así el reconocimiento académico de las bandas de marcha.

Para un estudiante y futuro egresado de la UNAD, esta investigación es relevante, puesto que al ser un campo que, sin ser conocido mediáticamente, se aborda desde una rigurosa óptica académica y también desde el punto de vista del arreglista musical. Es importante destacar en este sentido, que el resultado final de esta investigación aparte de contribuir al aumento del repertorio de este sector cultural, también refleja y pone a prueba las competencias con las que cuenta un músico egresado de la UNAD; competencias necesarias para desenvolverse como arreglista y compositor en distintos escenarios y particularmente para efectos de este proyecto, como arreglista y compositor para bandas de marcha en Colombia.

Objetivos

Objetivo general

Adaptar tres fragmentos de obras representativas del romanticismo a un formato de banda de marcha, a partir de los aspectos tímbricos y rítmicos característicos de cinco ritmos latinoamericanos; consolidando una fusión novedosa.

Objetivos específicos

- Analizar los elementos rítmicos, tímbricos y contextuales implícitos en las obras musicales de diferentes compositores del romanticismo, y en cinco ritmos musicales latinoamericanos sobre los cuales se realizará la fusión.
- Establecer las características morfológicas del formato instrumental de banda de marcha necesarias para la escritura de los arreglos musicales que conforman la obra.
- Codificar en notación musical cuatro arreglos musicales, correspondientes a la intervención compositiva, a partir de las obras seleccionadas adaptadas a los ritmos latinoamericanos.

Planteamiento Temático

Las bandas de marcha a través de la historia han presentado dentro de su performance diversas obras en diferentes ritmos y géneros, basándose en música popular y canciones del momento (cumbia, salsa, merengue, reggaetón, pop, entre otros) o simplemente las marchas características del formato a través de la historia. Los arreglos utilizados son básicamente transcripciones literales realizadas por los directores, partituras conseguidas por internet o las que reposan en publicaciones, por lo cual, al momento de realizar composiciones nuevas puede surgir un interrogante sobre los aspectos interpretativos y rítmicos necesarios para la consolidación de un performance en una banda de marcha.

Según Gustavo Rosas Director de la Estrategia de bandas de la Secretaría de Educación de Bogotá y Jorge Elinán Fundador - Director banda de marcha Guardia Fantasma y pionero en la implementación de Bandas Show, coinciden en que la respuesta a este interrogante puede ser diversa, aludiendo a que la música ya está hecha y por otra parte que las posibilidades rítmicas son pocas de acuerdo a los instrumentos que se manejan, según ellos, lo importante para una correcta interpretación dentro de las bandas de marcha es respetar el acento del pulso en el pie izquierdo.

Por otra parte, muchos músicos ligados con las bandas de marcha argumentan que sus conocimientos son empíricos, por lo cual, conservan las sugerencias de otros integrantes, así como el repertorio que suele replicarse sin modificaciones. Por tal motivo, el proceso de investigación- creación busca aumentar el repertorio en este nicho, generando adaptaciones de los ritmos latinos a los instrumentos característicos del formato de banda de marcha; además, busca promover la interpretación de obras del periodo romántico; permitiendo de esta manera

sugerir a las bandas de marcha y al público, la escucha y ejecución de música de otros periodos de la historia de la humanidad que se diferencien del repertorio existente basado en la música comercial actual.

Por tanto, la pregunta que fundamenta este proyecto es: ¿Qué aspectos rítmicos y tímbricos se deben contemplar en una propuesta musical realizada a partir de obras del romanticismo adaptadas para bandas de marcha de Colombia con ritmos latinoamericanos?

Para resolver este interrogante, es necesario realizar un análisis rítmico y tímbrico de las obras seleccionadas, así como los ritmos adecuados a utilizar para lograr una coherencia a nivel de instrumentación, de ritmo y carácter. Se establece, por lo tanto, el tratamiento rítmico como eje de esta investigación, aunque de forma secundaria se incluye el tratamiento tímbrico.

Marco Teórico

En los siguientes capítulos se abordarán aspectos contextuales, históricos, morfológicos y técnicos, que sentarán las bases relevantes para consolidar el producto final de la investigación

Música del romanticismo

Para determinar un periodo en específico y lograr una fusión acertada, la investigación indaga sobre la música que actualmente tiene una mayor recordación. Para esto se realizó una encuesta con un grupo de estudiantes de edades entre 10 a 18 años y de esta manera, se pudo determinar que canciones como el Barbero de Sevilla de Rossini, Para Elisa de Beethoven y Toreador de Bizet, eran piezas muy familiares gracias a su presencia en la cotidianidad a través de su aparición en dibujos animados y series que han permitido exaltar en estos tiempos la música de otros periodos.

De acuerdo con lo anterior, se establece el periodo romántico de la historia musical, para articularlo con el formato de banda de marcha, pero primero revisaremos algunos aspectos importantes a tener en cuenta.

Características generales

Muchos historiadores difieren en la duración cronológica de los periodos musicales, sin embargo, para el presente trabajo se abordará el periodo romántico desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX como lo argumenta Rivera (2020), puesto que es importante delimitar el tiempo en función a las obras seleccionadas.

El romanticismo musical no se puede estudiar sin desconocer su transversalidad con otras artes y otros tipos de expresiones como la literatura y la filosofía, puesto que se enfocó en la expresión de los sentimientos, emociones y la búsqueda de una verdad, dando importancia al individualismo, la expresión personal y la interpretación. (Rivera, 2020).

El romanticismo se caracterizó por romper ciertas reglas de la música tradicional; es así, como Rivera (2020) enuncia, que las composiciones antes del periodo romántico se trabajan mediante encomiendas o patrocinios ya sean buscados por los mismos músicos o declarados por la nobleza, mientras que en este periodo los compositores buscaban escribir nuevas obras para expresarse individualmente, tratando de evolucionar la música y romper con las costumbres que los antecedieron.

Referenciando las características que Rivera (2020) menciona, se destacan cuatro importantes:

1. Mayor aprovechamiento de las tonalidades menores, cambios tonales y uso del cromatismo.
2. Búsqueda de aumento de rangos e instrumentación.
3. Incorporación de nuevos instrumentos a la orquesta sinfónica y aumento en su tamaño.
4. El virtuosismo, que buscaba componer obras con pasajes muy técnicos y complicados con el fin de exaltar las capacidades interpretativas de los músicos.

Compositores reconocidos

Existen muchos compositores reconocidos en este periodo, pero algunos de los más destacados se relacionan en la siguiente tabla con sus respectivas obras:

Tabla 1*Compositores destacados del Periodo Romántico*

<i>Compositor</i>	<i>Obras representativas</i>	<i>Año</i>
<i>Ludvig Van Beethoven</i>	<i>Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor, op. 55.</i>	<i>1803</i>
<i>Georges Bizet</i>	<i>Opera Carmen</i>	<i>1875</i>
<i>Gioachino Rossini</i>	<i>Barbero de Sevilla</i>	<i>1815</i>
<i>Héctor Berlioz</i>	<i>Symphonie fantastique</i>	<i>1830</i>
<i>Johannes Brahms</i>	<i>Concierto para violín en re mayor Op. 77.</i>	<i>1878</i>
<i>Antón Bruckner</i>	<i>Misa en re menor</i>	<i>1864</i>
<i>Frederic Chopin</i>	<i>Nocturnos, Op. 9</i>	<i>1827 - 1846</i>
<i>Franz Liszt</i>	<i>N.º 1, Ce qu'on entend sur la montagne</i>	<i>1848 - 1849</i>
<i>Felix Mendelssohn</i>	<i>Sueño de una Noche de Verano Opp. 21 y 61.</i>	<i>1826 - 1842</i>
<i>Niccolo Paganini</i>	<i>Veinticuatro caprichos para violín solo Op. 1</i>	<i>1818</i>
<i>Franz Schubert</i>	<i>Sinfonía inacabada</i>	<i>1821</i>
<i>Robert Schumann</i>	<i>Carnaval. Op.9</i>	<i>1834 - 1835</i>
<i>Richard Strauss</i>	<i>Don Juan</i>	<i>1888</i>
<i>Giuseppe Verdi</i>	<i>Réquiem</i>	<i>1874</i>
<i>Richard Wagner</i>	<i>El anillo del Nibelungo</i>	<i>1876</i>

Nota. Según los historiadores la obra más destacada de Ludvig Van Beethoven es Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor, op. 55, pero de acuerdo con la encuesta realizada a estudiantes y padres de familia para efectos de este trabajo, se concluye que la obra más recordada en este contexto es For Elisa, motivo por el cual es la obra seleccionada para el proceso de adaptación musical que se desarrollará en los siguientes capítulos.

Bandas de Marcha

Historia

Al realizar la revisión histórica de las Bandas de Marcha, es poca la información académica que se encuentra en libros, aunque existen publicaciones en la red que nos permiten tener una visión global desde su nacimiento hasta la actualidad sobre el tema, por lo cual, se citarán algunos autores de blogs, así como, comunicaciones directas de integrantes y directores de bandas de marcha.

Al revisar el significado de la palabra Banda en el diccionario, encontramos términos como faja, lazo, unión, bandera, signo, grupo, etc...sin embargo, el término "Banda" ha sido usado con anterioridad durante la historia de la música occidental, aplicándolo a distintos formatos instrumentales, tal como lo afirma Moreno (2012) cuando en la época del rey Luis XIV, se denominó La Grande Bande a un conjunto de 24 violines. Sin embargo, en la actualidad cuando nos referimos a una banda de música, estamos describiendo un conjunto musical, formado por instrumentos de viento e instrumentos de percusión y cuando nos referimos a las bandas de marcha, estamos utilizando el término adecuado para describir los formatos musicales que popularmente se conocen como bandas de guerra.

Según Moreno (2012), el inicio de las bandas militares se atribuye al periodo de Servio Tulio (578-534 a. c.), donde las bandas militares se usaban para acompañar la marcha; su instrumentación era escasa ya que solo contaban con litus, trompetas rectas y Buccinas romanas. Con el paso del tiempo, los músicos fueron protagonistas importantes ya que estas bandas se situaban en frente de las tropas con el fin de atemorizar a los rivales con una sonoridad; es de aclarar que el sonido de estas bandas era muy simple ya que no poseían

afinaciones claras. Durante periodos posteriores no se posee más información académica que nos indique grandes cambios de este formato de agrupación.

A partir de Napoleón, las bandas de los ejércitos de infantería napoleónicos generaron procesos de transformación en las formaciones de las bandas de marcha a principios del siglo XIX, tal como lo afirma Shäferstein citado por Marín y Jaramillo (2020):

Napoleón enseñó a su ejército la necesidad de la velocidad. Fue novedoso al traer bandas militares a sus filas, e impuso otro paso de marcha más rápido que en los ejércitos de su época. La banda tocaba aires ágiles y rápidos, eso imponía el ritmo del avance de las huestes de Napoleón” (pág. 6)

Estados Unidos se cuenta como un innovador en el desarrollo y producción de las bandas de marcha, ya que esta agrupación dejó de ser, de uso exclusivo militar y se convirtió en parte activa de universidades y colegios, de allí que las bandas se utilizan ahora para encuentros deportivos, concursos, entre otros eventos. Rosas (Comunicación personal, 29 de noviembre de 2020)

Jhon Philip Sousa estadounidense, se convirtió en el rey de las marchas, participó activamente con los marines y en 1892 formó su propia banda, con la cual realizó varias presentaciones en su país y lo representó en un festival en París desfilando por los campos Elíseos, su importancia data en sus composiciones, con las cuales generaba sentimientos fuertes y sutiles manteniendo un pulso estricto, pero dando importancia a cada sección de instrumentos. (Valero, 2011)

Bandas de Marcha en Colombia

La llegada de las bandas de marcha a Colombia se documenta en el Siglo XVI, algunos

datos hablan de la llegada de músicos militares como parte de las expediciones conquistadoras en 1536. Estas agrupaciones musicales se estructuraban de 2 maneras propias de la tradición Militar europea, la infantería, compuesta por pífanos y tambor o caja y la caballería, integrada por trompeta natural y atabales o timbales. Elinan (Comunicación personal, 25 de noviembre de 2020).

Hacia 1784 se dice que llegó a Bogotá Pedro Carricante como encargado de la banda del llamado regimiento de la corona con las nuevas disposiciones para las bandas militares españolas; como consecuencia se formaron Bandas Militares pequeñas en algunos regimientos de aquel entonces en el siglo XVIII. (Valencia, 2011)

De acuerdo con el maestro Jorge Elinan, en 1969 ingresa como músico el maestro José Mayorga Gómez. Asumiendo el cargo de director de la Banda de Guerra del Batallón Guardia Presidencial bajo la comandancia del entonces Coronel Harold Bedoya, fue enviado en comisión a Fort Lauderdale, Florida- EEUU, allí compuso la marcha “Coronel Bedoya” en honor al comandante del batallón por su apoyo en esta comisión; a su regreso comenzó a aplicar lo aprendido en Fort Lauderdale en la banda de Guerra de la Guardia Presidencial. Es así como se da la primera evolución de las bandas en Colombia, adaptando muchos de nuestros ritmos a la marcha; ritmos como cumbia, pasodoble, vals, mapalé, salsa entre otros; logrados excepcionalmente y tomados como ejemplo en las bandas civiles. Elinan (Comunicación personal, 25 de noviembre de 2020).

Actualmente en Colombia según la Federación Colombiana de Bandas de Marcha FECOBAM (2020) el movimiento de bandas de marcha es el más grande del país, con cerca de 3100 agrupaciones entre las que se encuentran las bandas de las fuerzas militares, las bandas

escolares y las bandas de carácter privado.

Música para bandas de marcha

Las bandas a partir de la aparición del Maestro Mayorga y su viaje a Estados Unidos permitieron encontrar fuentes de cambio; teniendo en cuenta esto, se pudo empezar a incluir instrumentos de viento y generar otro tipo de experiencias sonoras. Él ha sido un ejemplo para la evolución de las bandas en la actualidad, ya que otros directores hemos buscado la manera de empezar a salir y recoger experiencias de otros lugares del mundo y aplicarlas a nuestro país. Rosas (comunicación personal, 30 de enero de 2020)

De esta manera el repertorio dejó de ser una composición de armónicos, para convertirse en obras y arreglos similares a los de las bandas sinfónicas. De aquí podemos afirmar que los beneficios de las bandas de marcha son numerosos, partiendo de un incremento de la memoria (al no poder usar partituras en el momento de interpretación, debido a sus desplazamientos); hasta un desarrollo del músico no solo como eso, sino también como un atleta y artista integral.

Las bandas de marcha en el mundo se han convertido en un espectáculo tanto musical como visual, generando un mayor interés hacia el show que se plasma en cada presentación tal como se aprecia en las bandas del Drum Corps International DCI como Blue Devils o en casos de Colegios Calvari Marching Band; de esto se puede definir que cada presentación de las bandas de marcha quiere plasmar una historia, en donde la música, la coreografía y la escenografía se combinan para hacer disfrutar y entender al espectador.

De acuerdo a lo anterior, es importante mencionar que en diferentes países se han creado organizaciones que han permitido organizar, capacitar y ofrecer festivales y

competencias, las más mencionadas y reconocidas son: Drum Corps International con sus siglas DCI y FMBC Florida Marching Bands Coalition, son organizaciones de los Estados Unidos; World Association of Marching Show Bands con sus siglas Wamsb, es una asociación mundial con presencia en varios países inclusive en Colombia con Wamsb Colombia; por último, tenemos la Federación Colombiana de Bandas de Marcha con sus siglas FECOBAM.

Formatos instrumentales

En Colombia actualmente la instrumentación de las bandas de marcha es amplia, resultado de la influencia y evolución de estas agrupaciones en países como Estados Unidos y Europa; de acuerdo con esto, se acogieron los vientos casi en su totalidad y se incluyeron algunos con características particulares para este estilo de agrupación. Estos instrumentos se detallan en la siguiente tabla:

Tabla 2

Instrumentos comunes de una Banda de Marcha en Colombia

Maderas	Metales	Percusión de marcha
Flautas	Trompetas	Redoblantes
Clarinetes	Trombones	Set de Toms (Tenors)
Saxofones	Eufonios	Platillos
	Fliscornos	Bombos
	Melófonos	Metalófonos (Liras)
	Tubas	Percusión Latina (congas, timbales, bongo, etc)

Nota. Se nombran los instrumentos que pueden tener las bandas de marcha colombianas; se aclara, que en el país es difícil que cuenten con todos los instrumentos, debido a las complicaciones económicas presentadas por cada agrupación.

Las bandas de marcha realizan dos clases de propuestas sonoras, la primera es el desfile, donde se utilizan únicamente los instrumentos antes mencionados y la segunda es una

presentación central. A esta propuesta se le conoce como PIT y en la siguiente tabla se relacionan los posibles instrumentos de percusión o electrónicos que se adicionan de acuerdo con las necesidades de los montajes musicales.

Tabla 3

Instrumentos adicionales

Percusión	Instrumentos y/o implementos Electrónicos
Marimba	Piano
Vibráfono	Bajo
Xilófono	Guitarra
Timbal Sinfónico	Puesto de Sonido
Batería	Sintetizador
Instrumentos de percusión regionales	
Bombo Sinfónico	
Gong	
Campanas Tubulares	
Juguetes de Percusión	

Nota. Estos instrumentos en su mayoría los usan las bandas privadas con apoyo gubernamental.

En nuestro país las bandas de marcha se clasifican en categorías dependiendo del instrumental que utilizan, dichas categorías pueden utilizarse en una modalidad escolar o de carácter privado, como se relacionan en la siguiente tabla:

Tabla 4

Categorías de las Bandas de Marcha en Colombia

Categoría	Instrumentación	Grupo Anexo	Modalidad
Tradicional	Percusión de marcha		Escolar
	Cornetas Lisas		
Fanfarria	Percusión de marcha	Color Guard	Escolar y Privada
	Cornetas Lisas		
Semi Especial	Bronces		Escolar y Privada

	Percusión de Marcha	Color Guard	
	Pit		
	Maderas		
Especial	Bronces	Color Guard	Escolar y Privada
	Percusión de Marcha		
Show	Bronces		Escolar y Privada
	Percusión de Marcha	Color Guard	
	Pit		

Nota. El Color Guard es un grupo de baile que complementa la disposición coreográfica y ayuda a la exposición de performance (Grupo de danza y coreografía).

Música latinoamericana

En este capítulo se abordarán algunos de los ritmos más conocidos de la música latinoamericana desde una perspectiva histórica, resaltando que el análisis musical de estos ritmos se desarrolla con detalle en el capítulo proceso de creación.

La música latinoamericana es un compendio de sonidos impregnados de las tradiciones de los países del sur, del continente americano, estos ritmos poseen una influencia marcada de los europeos, los indígenas y los africanos; su gran mayoría es interpretada en el idioma de español.

De acuerdo con González (1986), América Latina parece estar dividida en dos tipos de cultura en las que él denomina Activa y pasiva. Tomando lo anterior la cultura pasiva se puede atribuir a la dependencia de relaciones sociales y económicas mantenidas con Europa y Estados Unidos.

“Esto ha llevado al latinoamericano a imitar y adaptar estilos artísticos,

procedimientos creativos, modas y formas de vida desarrolladas, trasplantándolas a un medio diferente y ajeno.” (González, 1986, p.57).

De esta manera, la cultura pasiva se genera de la afirmación de los latinoamericanos que lo de afuera es de mejor calidad, todo esto, influenciado por medios de comunicación como puede ser la publicidad con música importada.

Por el otro lado, González (1986) define la cultura activa así:

La cultura activa, en cambio, surge de las culturas nativas (amerindias) y su integración con la herencia europea (mestizaje, sincretismo); del desarrollo de culturas inmigrantes (criollo, afroamericano); de la autonomía que adquieren en Latinoamérica algunas manifestaciones culturales europeas y norteamericanas (vals, rock); y de la interacción y fusión de estos estratos culturales entre sí. Tales procesos caracterizan una cultura activa latinoamericana en su conjunto: tanto folklórica y popular, como artística. (González, 1986, p. 59-60).

Son Cubano

Ritmo característico cubano considerado como el más importante y el inicio no solo de la identidad cubana, sino del desglose del folclore para Cuba, de acuerdo con lo anterior, Sossa (1993) comenta lo siguiente:

Cuenta la leyenda que allá por el año 1600, dos hermanas de origen haitiano, Micaela y Teodora Ginés, fraguaban sin apenas darse cuenta los primeros compases de lo que luego sería aceptado en todo el territorio como “son cubano” (Sossa, 1993, p. 51)

El origen exacto del son cubano no es definido debido a que no existen documentos que

precisan sobre el origen de este, es por esto por lo que se ha generado una gran controversia, ya que alrededor existen diferentes hipótesis y leyendas que han pasado de manera oral a través de los tiempos en Cuba.

De esta manera se puede definir el son cubano como una expresión popular del folclore cubano y latinoamericano que se originó principalmente en la zona montañosa del oriente de la isla.

La palabra *SON* proviene de “sonetas”, palabra española que significa poemas con música y la palabra *MONTUNO* se deriva de montaña, de manera que traduciría canciones de la montaña interpretada por los agricultores y campesinos. Patiño y Moreno (1997).

En este estilo musical es común que su patrón sea la clave 2x3, aunque dependiendo de la melodía puede interpretarse con clave 3x2.

El Son Montuno fue adaptado por primera vez por bandas de baile en la década de 1920 tocado con un conjunto de guitarra, tres, clave y agregando bongos, bajo y trompeta. Más tarde, con su creciente popularidad, se agregaron el piano, las congas y los metales. (Patiño y Moreno, 1997, p. 20)

Chachachá

Este ritmo popular cubano fue creado por Enrique Jorrin en 1951; según Lamerán (2001), el primer Chachachá que se conoció fue *La Engañadora*, pero Silver Star fue el primero que escribió Jorrin.

El Chachacha es un ritmo que busca trabajar la menor cantidad de síncopas posibles para facilitar su baile; debido a esto con la ayuda de los bailarines del club Silver Star surge el nombre a este ritmo, de esta manera se afirma:

Como dice el propio creador de esta música Enrique Joriin: “A esta música la llame Cha-cha-cha porque ese era el sonido escuchado desde los pies de los bailarines que bailan sobre esos lisos azulejos españoles en los salones de baile de la Habana”. (Patiño y Moreno, 1997, p. 32).

Pasillo

Del pasillo colombiano podemos decir que es una transformación del vals europeo de acuerdo con las necesidades sociales y culturas de las diferentes épocas en Colombia. De acuerdo con lo anterior, el señor Guillermo Abadía citado por Ruiz (2008, p. 36) menciona lo siguiente:

El pasillo apareció hacia 1800, cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenían un carácter "plebeyo". Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austríaco, que en España pasó a ser el vals y en Francia el valse. (P. 36)

El pasillo al igual que su antecesor el Vals, se encuentra en un compás de $\frac{3}{4}$, se divide en Lento y fiestero (rápido); el fiestero es de carácter instrumental utilizado para ocasiones más populares, inclusive en ceremonias religiosas, por el contrario, el pasillo lento se adecua a ocasiones o reuniones sociales, serenatas ya que puede ser instrumental o vocal.

Entre los instrumentos utilizados para este ritmo encontramos los tríos de cuerda, las estudiantinas y las bandas musicales, cabe aclarar que actualmente se desarrollan en diferentes

tipos de agrupaciones inclusive de manera solista.

Tango

Este ritmo musical se acredita a la región Rioplatense compartida entre Argentina y Uruguay; aunque no hay certezas sobre sus inicios, muchos historiadores señalan la influencia de varios géneros traídos por las personas de diferentes lugares que arribaban, de esta manera como en gran parte de Latinoamérica esta influencia es de Europa, los esclavos africanos y las comunidades indígenas de los territorios; el tango según diversas versiones de investigadores tiene influencia del tango andaluz, la habanera cubana, el candombe, la milonga, la mazurca y la polka europea. Wikipedia (2021)

Este ritmo se caracteriza por la expresión de sentimientos, lo cual se ve entrelazado con el baile sensual determinando la expresión de los cuerpos de los bailarines.

Samba

El Samba es un ritmo característico de Brasil, sus inicios se dan entre los africanos esclavos y los nativos brasileños de Bahía. Menciona Ennes (2021) que los nativos empezaron a mezclar sus ritmos con la polka, el vals entre otros ritmos europeos y los esclavos al tocar sus instrumentos, lo hacían cantando y bailando en círculo, creando el Samba de Roda, lo cual no era entretenimiento sino un acto ligado íntimamente a las celebraciones y rituales religiosos.

A pesar de sus inicios en Bahía, Rio de Janeiro se convirtió en el epicentro de la evolución de este ritmo, luego de convertirse en la capital del imperio brasileño.

Este ritmo no era dimensionado con buenos ojos; es por esto que los amantes y músicos de este ritmo en esta época buscaban refugio en los barrios marginales del centro de la ciudad, ya que como en toda Latinoamérica, las expresiones que tuvieran influencia africana no eran

aceptadas. A partir de la década de 1930 como lo describe Ennes (2021), la samba aparte de ser popular en el carnaval y las fiestas de salón, se incluyó dentro de la industria fonográfica y la radio la relacionaba, convirtiéndose en uno de los principales referentes de la cultura brasileña.

Tabla 5

Tipos de Samba

Tipos	Característica
Samba-Canção	Ritmo lento y letras románticas.
Pagode	Ritmos repetitivos, instrumentos de percusión y ritmos electrónicos.
Samba de Breque	Paradas repentinas en la canción a las que el cantante agrega comentarios personales.
Samba de Gafieira	Un tipo de baile de salón de Samba. Está influenciado por la música maxixe, en la que los bailarines exploran el ritmo y la sensualidad.
Samba de Partido Alto	Canta sobre la realidad de los barrios marginales y la gente desfavorecida de Brasil
Samba de Roda	Cantar, aplaudir y tocar instrumentos musicales alrededor de un círculo caracteriza fuertemente al Samba de Roda. Además, también hay mucho baile alrededor de los músicos.
Samba-Enredo	Las escuelas de samba utilizan este subgénero para contar la historia del tema elegido como trama de su desfile.
Samba Exaltação	El patriotismo es el tema principal de este subgénero. Suele acompañarse de una orquesta y sus letras resaltan las bellezas de Brasil.
Sambalanço	Muy alegre yailable, influenciado por el jazz y los ritmos caribeños.

Nota. Se nombran los subgéneros de la samba con las características principales en relación con su utilización.

Desarrollo Metodológico

Para el desarrollo del presente trabajo, se propuso realizar el proceso en 3 etapas, lo cual permitió consolidar el suficiente insumo para su buen desarrollo, estas etapas se dividieron de la siguiente manera:

Recolección

En esta etapa se plantearon diferentes espacios que permitieron realizar visitas a diferentes agrupaciones del formato de bandas de marcha del país; otra forma, fue generar entrevistas a docentes y exponentes de las bandas de marcha de Colombia, quienes promueven constantemente un crecimiento al sector, siendo grandes conocedores sobre el tema.

Como complemento se realizaron encuestas y sondeos por medio de herramientas TIC, específicamente formularios de Google que permitieron encontrar los conocimientos y percepciones de personas que de alguna manera tienen contacto con las bandas de marcha, entre los que se identifican estudiantes de colegio que pertenecen a estas agrupaciones y padres de familia, que le dieron una mirada desde otra perspectiva al proceso de creación.

Por último, esta etapa finalizó con la recolección, seguimiento y análisis de referentes tanto en la consecución de obras para bandas de marcha, como autores que han realizado procesos de recontextualización de diferentes obras a otros ritmos; de esta manera, fue enriquecedor para dicho proceso, ya que permitió determinar puntos claves en esta creación.

Análisis

En este punto, se realizó el análisis de la información recolectada, lo cual pudo determinar los ritmos y obras a intervenir y generar no solo la obra final, sino la consolidación de este documento como guía del proceso. A través de estos análisis, se pudo determinar las características acentuales y principales de las obras a intervenir, los ritmos latinoamericanos a utilizar y por último brindar el camino de cómo construir el arreglo final.

Finalmente se definió la distribución instrumental para la escritura de la obra a consolidar.

Creación

En esta etapa, se condensaron todas las características obtenidas y se pudo generar el proceso de creación de 4 obras divididas en dos recontextualizaciones y la composición de una obra inédita.

Proceso creación de obra

El proceso de creación de obra se desarrolla en el fortalecimiento de recursos rítmicos y de distribución instrumental para las bandas de marcha, contemplando los procesos de análisis musical a los formatos instrumentales, obras a intervenir y determinando las características acentuales y estructurales de los ritmos como son cubano, chachachá, pasillo, tango y samba.

El camino recorrido ha sido intenso, al encontrar timbres diferentes, en algunos instrumentos de percusión de las bandas, por lo cual, se estableció la necesidad de remitirse a los regímenes acentuales determinantes, permitiendo que las obras escogidas para la intervención no pierdan el sentido ofrecido por su compositor, pero a su vez se nutran con las características de cada ritmo seleccionado.

En concordancia con lo anterior, fue necesario realizar un análisis macro y micro, para disgregar y adaptar cada uno de estos ritmos a los cuatro instrumentos principales de la percusión de las bandas de marcha, determinando los patrones rítmicos de cada uno de los instrumentos característicos en cada ritmo y generando células rítmicas claras que condensen todos los aspectos acentuales y representativos de cada género.

Antes de iniciar el proceso de creación, era prioritario seleccionar las obras musicales adecuadas, por lo cual, se optó por buscar canciones que no tuvieran relación directa con ninguno de los ritmos latinoamericanos, permitiendo generar un contraste aún mayor en el producto final de la nueva obra, lo cual podría generar un resultado sonoro interesante, tanto para las bandas de marcha, como para el público, quien es el receptor final.

Por tal motivo, se determinó que la música de compositores reconocidos en la historia de música occidental sería la más apropiada, pero para establecer cuales compositores u obras son más reconocidas, se propuso indagar entre las personas cercanas a las bandas, familiares, amigos, así como en diversas fuentes como internet.

El resultado arrojó en total 8 canciones de fácil recordación para todos, entre los compositores que se destacaron, se encontraron, Mozart, Vivaldi, Bach, Rossini, Bizet, Beethoven y Brahms, definiendo para efectos del presente trabajo 2 actos de Carmen de Bizet y Para Elisa de Beethoven.

A continuación, se expone el análisis formal de las obras para determinar los fragmentos de cada pieza que se utilizarían y con qué ritmo se podrían fusionar.

Toreador's Song - Análisis

Tabla 6

Análisis formal Toreador song

Relaciones Tonales	Relaciones de tiempo	Relaciones formales	Relaciones de conformación instrumental	Relaciones extra musicales
Fm - F	Rápido	Intro		El torero Escamillo ("toreador" para los franceses) está llegando a una reunión donde todos están brindando por él. Él agradece el brindis y empieza a contar sus hazañas para impresionar a los asistentes que quedan asombrados. Ahí conocerá a la gitana Carmen, quien hará de todo para llamar su atención.
	Allegro Molto	A	● Flauta	
	Moderato	B	● Piccolo	
		C	● Oboe	
		C`	● Clarinete	
	Métrica: 4/4	Final	● Fagot	
			● Corno en F	
			● Corno en C	
			● Trompeta	
			● Trombón	
			● Timbal	
			● Triángulo	

-
- Violín
 - Viola
 - Voces
 - Cello
 - Contrabajo
-

Nota. Análisis de Toreador Song descrito en 5 relaciones musicales.

Relaciones Tonales

Esta obra está escrita en Fm, en la parte C se produce un cambio de modalidad cambiando a F que comparte la parte final.

Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.

El acto del toreador de la Obra de Carmen posee dos motivos melódicos importantes, que se distribuyen de la siguiente manera:

Figura 1.

Fragmento primer motivo melódico Toreador.



Nota. Este motivo es interpretado en Tutti en la introducción, y por la voz principal en la sección A y B.

Figura 2.

Fragmento segundo motivo melódico Toreador.



Nota. Este motivo es interpretado en la sección C y el Final

Adaptación Toreador Song

La recontextualización de este tema se realiza tanto armónica como melódica, en unas partes y creación de algunas frases que permiten generar una riqueza rítmica y característica de la música cubana. La introducción tiene un aire tranquilo escrito en 4/4 y rescata un motivo rítmico principal de la Habanera de la Obra de Carmen.

Figura 3.

Fragmento motivico del tema Habanera de Carmen.



Nota. Motivo del acto de la Habanera utilizado en la introducción de la adaptación musical de Toreador Song.

En una segunda sección empieza el Son, se realiza un proceso de contracción rítmica, se escribe a 7/4 e intervienen la percusión latina y la percusión de marcha, el piano y el bajo, como se aprecia en la Figura 2

Figura 4.

Son montuno a 7/4.

The image shows a musical score for Piano and Electric Bass. The Piano part is in the upper staff, and the Electric Bass part is in the lower staff. Both parts are in 7/4 time and marked with a fortissimo (ff) dynamic. The Piano part features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. The Electric Bass part provides a steady, rhythmic accompaniment with a similar melodic structure. The score starts at measure 14.

Nota. Adecuación del Son montuno en la métrica de 7/4, se puede apreciar la modificación en el último tiempo del compás, para no cortar la secuencia.

Después empieza la sección A del tema con un Tutti, la percusión va arriba y se desarrolla en Gm, después se realiza una repetición, pero en esta la percusión es cerrada y el brass deja de tocar para que las trompetas y los trombones realicen un pequeño adorno.

Figura 5.

Adorno trompetas y trombones Toreador.

The image shows a musical score for five brass instruments: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Mellophone, Trombone, and Euphonium. The score is in 7/4 time and marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Mellophone part is in the upper staff, and the Trombone and Euphonium parts are in the lower staff. The Trumpet parts are in the middle. The score starts at measure 26. The instruments play a melodic line with a red slur over it, indicating a phrase. The Mellophone part has a red slur over it, indicating a phrase. The Trombone and Euphonium parts have a red slur over them, indicating a phrase.

Nota. Motivo de las trompetas y trombones del compás 26 al 29, utilizado para adornar la voz principal.

Viene una parte de creación de un obligado de piano y bajo en donde este espacio será para una improvisación libre.

Figura 6.

Obligado piano y bajo Toreador Song.

The image shows a musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle and bottom staves contain accompaniment with chords and moving lines. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Nota.

Del compás 34 al 49 se realiza obligado de piano y bajo para ofrecer un espacio de improvisación libre.

Se retoma el motivo melódico inicial realizando un proceso de imitación desarrollado en Dm, llevándonos a un clímax fuerte que llama al cambio.

Figura 7.

Motivo rítmico melódico principal.

The image shows a musical score for five staves. The top staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has chords with a forte (f) dynamic marking. The third and fourth staves have melodic lines with eighth notes and a forte (f) dynamic marking. The bottom staff has a melodic line with eighth notes and a forte (f) dynamic marking. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Nota. Del compás 52 al 55 se realiza un canon por imitación por movimiento directo al unísono y otros intervalos.

La sección C se realiza en chachachá con el segundo motivo melódico del tema original; además se cambia a la tonalidad de Eb.

Figura 8.

Segundo motivo rítmico melódico.

The image shows a musical score for two instruments: Piccolo and Flute. Both parts are written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piccolo part starts at measure 64 and is marked with a green *ff marcato*. The Flute part is marked with a yellow *ff marcato*. Both instruments play a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented throughout.

Nota. Segundo motivo melódico interpretado por los instrumentos piccolo, flauta, clarinete, saxofón alto y glockenspiel (lira).

Por último, se realiza la parte final que se encuentra en G y cambia la percusión arriba, añadiendo un corte percutivo aprovechando la nota larga final de los vientos.

Figura 9.

Nota Larga Final Toreador.

The image shows a musical score for two instruments: Trumpet in B-flat 2 and Mellophone. Both parts are written in a treble clef with a key signature of two flats. The Trumpet part is marked with a green *fp* and the Mellophone part is marked with a yellow *fp*. Both instruments play a long, sustained note.

Nota. La nota larga se realiza al unísono en todos los instrumentos de viento.

Figura 10.

Corte percutivo final.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Snareline, Quint Toms, and Bass Drums. The Snareline and Quint Toms parts are written in a treble clef with a key signature of two flats. The Snareline part is marked with a green *fp* and the Quint Toms part is marked with a yellow *ff*. The Bass Drums part is marked with a green *ff*. The Snareline and Quint Toms parts play a complex rhythmic pattern with triplets and accents, while the Bass Drums play a simpler pattern.

Nota. Corte fuerte desarrollado por la percusión de marcha y la percusión latina.

Pasillo Para Elisa - Análisis

Tabla 7

Análisis formal Para Elisa

Relaciones Tonales	Relaciones de tiempo	Relaciones formales	Relaciones de conformación instrumental	Relaciones extra musicales
Am - F - Am	Lento Poco Moto Métrica: 3/8	A – B - C	Piano	De acuerdo con la historia que se puede consultar, muchos intérpretes y musicólogos, indican que esta obra está direccionada a una dedicación del autor a una mujer.

Nota. Análisis macro de Para Elisa descrito en 5 relaciones musicales.

Relaciones Tonales

Esta obra maneja en la parte A y C tonalidad de Am y en su parte B tonalidad de F relativa mayor de la subdominante.

Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.

En toda la obra se puede identificar el uso constante de semicorcheas, a continuación, se muestra su uso en cada una de las secciones.

Figura 11.

Primer motivo utilizado en la sección A. (Para Elisa)

(Album Leaf) Ludwig van Beethoven

♩ = 75 Poco Moto

pp

Figura 12.

Segundo motivo utilizado en la sección B. (Para Elisa)

Figura 13.

Tercer motivo utilizado en la sección A. (Para Elisa)

Contemplando la sección A se identifica una melodía conjunta entre la mano derecha y la izquierda, es decir un complemento que se podría establecer como una sola melodía; la sección B, se puede definir como el uso de una melodía con acompañamiento y en la parte C se puede dividir en 2, generando en la sub parte 1 un ostinato en la mano izquierda como se aprecia en la figura 13, y un aprovechamiento del recurso virtuoso estilístico como se aprecia a continuación.

Figura 14.

Virtuosismo escalístico.

The musical score for 'Virtuosismo escalístico' is presented in two systems. The first system, starting at measure 77, features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a pianissimo (*pp*) dynamic in the left hand. The right hand contains a complex melodic line with multiple triplets and a chromatic descent at the end. The left hand provides a steady accompaniment with triplets. The second system, starting at measure 83, includes a *rit.* (ritardando) marking followed by a *pp* dynamic and then *a tempo*. The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand maintains a consistent accompaniment.

Nota. Este motivo escalístico se desarrolla ascendentemente en el arpeggio de Am y descendente de manera diatónica dos veces, al final de este pasaje la forma descendente se realiza de manera cromática.

Adaptación Para Elisa

La introducción tiene un sentido a vals con adornos percusivos que permiten generar un aire de Vals en las placas y una escritura del ritmo de pasillo en la percusión, en esta sección intervienen las placas en tonalidad de Dm y termina con un retardando que se plantea como puente para el cambio de tonalidad y el cambio de vals al ritmo de pasillo.

Figura 15.

Introducción Adaptación Para Elisa.

The musical score for 'Introducción Adaptación Para Elisa' is shown in a single system. It features a melody in the right hand starting with a forte (*f*) dynamic, characterized by rhythmic ornaments. The left hand provides a steady accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piece is in 3/4 time and D minor.

Nota. Se puede apreciar el acompañamiento marcado de Vals.

En la segunda parte se retoma la misma frase melódica partiendo de un cambio de tonalidad a Gm y realizando la melodía una sola trompeta, mientras los demás instrumentos complementan con el acompañamiento, en este plano se realiza una nueva melodía en los bajos cambiando la original de la mano izquierda del piano de la obra original.

Figura 16.

Acompañamiento sección A.

The image shows two musical staves for Trombone. The left staff, labeled 'Ped.', shows the original accompaniment with three measures of eighth-note chords. The right staff, labeled 'legato', shows a proposed adaptation with three measures of sustained chords, each marked with a red slur and the word 'legato'.

Nota. Diferencia entre el acompañamiento original (lado izquierdo) y el propuesto en la adaptación (lado derecho).

En el puente realizado por octavas en la obra original para piano, se realiza un aporte melódico de dos notas que se comparten todos los instrumentos de viento generando un efecto de imitación; por último, se repite la melodía principal con todos los instrumentos.

Figura 17.

Imitación en la transición.

The image shows a multi-staff musical score for a transition. It features several staves with various instruments. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and articulation marks like slurs and accents. The notation shows a complex texture with overlapping lines and rests, illustrating the imitative effect described in the text.

Nota. Realización a través de la herramienta de imitación creando un efecto campana, remitirse al anexo D.

Tabla 8

Análisis formal Habanera

Relaciones Tonales	Relaciones de tiempo	Relaciones formales	Relaciones de conformación instrumental	Relaciones extra musicales
Dm - D	Lento Allegretto Andantino Métrica: 2/4	Intro AA BB AA BB	<ul style="list-style-type: none"> ● Flauta ● Oboe ● Clarinete ● Fagot ● Corno en F ● Corno en C ● Trompeta ● Timbal ● Triángulo ● Violín ● Viola ● Voces ● Cello ● Contrabajo 	Para Carmen el amor es muy aburrido, en este acto ella insinúa que nadie se puede resistir a ella.

Nota. Análisis de Toreador Song descrito en 5 relaciones musicales.

Relaciones Tonales

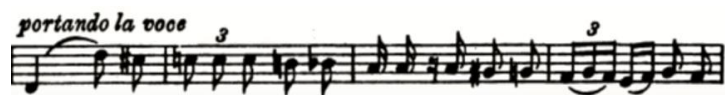
Esta obra juega papeles de cambio de modo ya que en la sección A se interpreta en Dm y en D pero la sección B si se interpreta en D.

Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.

La Habanera está conformada por dos motivos melódicos importantes que se muestran en las siguientes figuras:

Figura 20.

Fragmento primer motivo melódico La Habanera.



-ser. Rien n'y fait, menace ou pri-è-re, L'un par-le bien, l'au-tre se

Nota. Este motivo se caracteriza por su caída descendente cromática.

Después de esto, la trompeta y el melófono entran a apoyar y adornar la melodía para direccionar el tema a un nuevo cambio.

Figura 23.

Acompañamiento de Bajos La Habanera.

The image shows a musical score for three instruments: Trombone, Euphonium, and Tuba. All three parts are written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The Trombone part consists of two measures, each containing a single half note. The Euphonium part consists of two measures, each containing a quarter rest followed by a quarter note, then a half note. The Tuba part consists of two measures, each containing a single half note. The notes are: Trombone (G2, G2), Euphonium (G2, F2, E2), and Tuba (G2, G2).

Nota. En esta escritura se pretende generar el patrón rítmico de la figura 22 de forma intercalada entre los bajos.

La tercera sección, comienza con la percusión que afirma el cambio de velocidad y el cambio de tango a Samba. La dinámica incrementa y el tema se encuentra arriba, esta parte es la más corta para conducir hacia el final.

Figura 24.

Patrón rítmico de Samba.

The image shows a musical score for four percussion instruments: Snareline, Quint Toms, Bass Drums, and Cymbal Line. The score is marked with a forte dynamic (*ff*) and a tempo change to Samba. The Snareline part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The Quint Toms part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The Bass Drums part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The Cymbal Line part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The score is marked with a forte dynamic (*ff*) and a tempo change to Samba.

Nota. Se puede ver como el juego de bass drum genera el ritmo a partir de diferentes alturas.

La cuarta y última parte utiliza un fragmento melódico y unas notas largas, que acompañadas de los juegos dinámicos permiten crear el espacio apropiado para que la percusión tome protagonismo.

Figura 25.

Descarga Final La Habanera.

The image displays a musical score for 'Descarga Final La Habanera'. It consists of three staves of music. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets, marked with 'ff' (fortissimo) and 'fff' (fortississimo). The middle staff has a similar rhythmic structure with triplets and dynamic markings. The bottom staff shows a more melodic line with triplets and dynamic markings. The score is written in a 2/4 time signature and includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Nota. Se genera una muestra de virtuosismo y descarga en la percusión como cierre de la obra.

Mi Bogotá - (Canción Inédita)

Es una composición pensada en una típica forma del pasillo Bogotano, mezclado con las características principales del romanticismo como el aprovechamiento de las tonalidades menores, los cambios tonales y las interpretaciones técnicas.

Se conforma por tres motivos A-B-C distribuidos en forma de A-B-A-C-A; de acuerdo a esto la parte A se encuentra en la tonalidad de Em, en la melodía la primera parte del pasaje es muy sutil interpretado por las maderas que brindan una tranquilidad y que contrasta con la segunda parte del pasaje que inquieta con la fuerza de las trompetas como actores principales; por su parte la armonía mantiene las funciones armónicas de tónica, Subdominante y dominante; con la ayuda de dominantes secundarias y sustitución de acordes.

Figura 26.

Motivo sección A Mi Bogotá.

Nota. Se utiliza como referencia las corcheas acercándose a las melodías La Habanera, Toreador y Para Elisa.

La parte B se realiza en tonalidad de G, con un sentido fuerte interpretado por los metales con apoyo de las maderas en la primera subsección a través de notas largas y en la segunda subsección apoyan la melodía y la fuerza que permite contrastar con la repetición de la parte A.

Figura 27.

Motivo sección B Mi Bogotá.

Nota. En esta sección se ofrece el carácter y el timbre del brass.

La parte C está elaborada en la tonalidad de E, acá se da importancia a los instrumentos Low Bass, generando un contraste tanto rítmica como tímbrica, de esta manera se utiliza en la primera subsección un vals $\frac{3}{4}$ tradicional, y en la segunda subsección retoma el ritmo de pasillo.

Figura 28.

Motivo sección C Mi Bogotá.

Nota. Acompañamiento de las maderas en ritmo de Vals.

La última repetición de la parte A la tonalidad se mantiene mayor, pero con el motivo y acompañamiento de la parte A, al final se realiza una cadencia plagal.

Figura 29.

Cadencia plagal Mi Bogotá.

Nota. Cadencia con la siguiente estructura, IV - IVm - I.

Conclusiones

Este proyecto abordó los elementos rítmicos y tímbricos esenciales para la realización de un performance completo para banda de marcha, interviniendo obras originales de compositores situados en el periodo romántico que se modificaron por completo, hasta obtener un producto musical diferente, fusionando la obra original con los ritmos latinoamericanos como el son, chachachá, el pasillo, el tango y la samba. En este proceso de fusión se utilizaron las métricas comunes en las bandas de marcha como 4/4 y 2/4 y métricas no comunes en estas agrupaciones como 7/4, realizando procesos de expansión y contracción rítmica, además de re-armonizaciones.

En el proceso de adaptación de ritmos latinoamericanos al formato de banda de marcha, se puede concluir que al identificar las células rítmicas y los regimientos acentuales de los instrumentos de percusión original se debe separar y realizar pruebas de cómo adecuar las características acentuales y tímbricas, de acuerdo a las posibilidades técnicas de interpretación en el redoblante, el tenor, el bombo y los platillos; de esta manera se produjo secuencias rítmicas para que puedan ser bases no solo en las obras utilizadas en esta investigación, sino para otros temas en formato de banda de marcha.

Este proyecto culmina con éxito, consiguiendo presentar un performance para banda de marcha, escribiendo el score de Toreador en ritmo de son y chachachá, Para Elisa en ritmo de pasillo colombiano, La habanera en ritmo de tango y samba y de una obra inédita para exaltar la cultura bogotana influenciada por la música renacentista; de esta manera se convierte en una herramienta importante de aprendizaje y experiencia como arreglista y compositor,

aportando al sector musical de las bandas de marcha, estructuras y fuentes musicales para la evolución no solo en conceptos, sino en práctica.

Referencias

- Elinan, J. (2020). *Contextualización de las bandas de marcha en Colombia* [manuscrito no publicado]. Departamento administrativo. Federación Colombiana de Bandas de Marcha.
- Ennes, A. (2021, 28 de Julio). *Historia y tipos de Samba en Brasil*. Caminos language Centre.
<https://caminhoslanguages.com/blog/es/samba-in-brazil/>
- González, J. (1986, agosto). *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana*.
Revista musical chilena.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13288/13563>
- Lamerán, S. (2001). *Bailes populares cubanos*. Ed. José Martí. Habana, Cuba Linares, MT (1976).
- Marín, W., Jaramillo, K. (2020). *Bandas de marcha. Escenarios para la comunicación* [tesis de pregrado, Universidad Cooperativa de Colombia]. Repositorio Institucional UCC.
https://repository.ucc.edu.co/bitstream/20.500.12494/17767/1/2020_bandas_marcha_escenarios.pdf
- Méndez, J. L. R. (2008). *Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo*. Paideia Sur colombiana, (13), 35-40. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Moreno, S (2012). Las bandas de música: desde sus orígenes hasta nuestros días. Melómano digital <https://www.melomanodigital.com/las-bandas-de-musica-desde-sus-origenes-hasta-nuestros-dias/>

Patiño, M., Moreno, J. (1997). *Afro-Cuban Keyboard Grooves*. Editorial. Alfred Music.

Rivera, A. (2020). Romanticismo musical: características. Un profesor

<https://www.unprofesor.com/musica/romanticismo-musical-caracteristicas-3586.html>

Sossa, D. (2004, 01 de Julio). *Música popular cubana: ¿Cenicienta o hada madrina?* Universitas Humanística, 38(38), 51-55.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9896>

Tango. (04 de diciembre de 2021). En Wikipedia. <https://es.wikipedia.org/wiki/Tango>

Valero, W. (2011). *La banda de marcha. Sistematización de los componentes histórico y metodológico de una propuesta de formación dirigida a directores de banda de marcha de la localidad San Cristóbal de Bogotá* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Academia.

https://www.academia.edu/10400276/LA_BANDA_DE_MARCHA

Valencia, V. (2011, Abril). *Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa*. A contratiempo.

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-musica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>

Anexos

A. Entrevistas

Entrevista realizada al Licenciado Gustavo Rosas, líder de la estrategia de Bandas de marcha de la Secretaría de Educación de Bogotá y líder indiscutible de cambios en las mismas, no solo como director sino como líder.

1. ¿Cómo es su inicio en las bandas de marcha y su recorrido como director?

El inicio de Gustavo Rosas en las bandas de marcha se remonta a la época escolar en el colegio militar Antonio Nariño a la edad de 9 años, tomando como instrumento la trompeta natural y posteriormente la trompeta como parte del proceso natural en este tipo de bandas.

Así mismo los inicios como director de las mismas fueron a la edad de 14 años en un pequeño colegio de la localidad de suba, luego al graduarse como bachiller tiene la oportunidad de ingresar al colegio Santa Ana de Fontibón el cual aún permanece como docente de la escuela de primaria; dos años después ingresa al colegio La Merced, del cual hoy en día es docente titular de música en la jornada mañana.

A lo largo de los años, se hace licenciado en informática, licenciado en música, especialista en pedagogía de lúdica y en multimedia para la educación. Ha participado en experiencias internacionales de formación y de juzgamiento en el ambiente de las bandas de marcha. Actualmente es Magister en Música de la PUJ, invitado a ser ponente en talleres y seminarios de formación a formadores a nivel nacional y lidera el proyecto de bandas de la secretaría de educación del distrito de Bogotá.

2. ¿Qué conoce sobre la historia de las bandas?

Parte del conocimiento sobre la historia de las bandas parte de trabajos de maestría como por ejemplo la del maestro Manuel Sarmiento y posteriormente la vida y obra del maestro José Mayorga, así como entrevistas a diversos directores de la época de los 80s a través del programa radial “en tarima”. Como por ejemplo Darío Sarmiento, Hernando Farieta, entre otros, así como información recabada a lo largo de 30 años de trabajo en el sector musical.

Realmente faltó por parte de varios personajes de esta época, proyectar su trabajo pensando en un futuro con el medio, solo es hasta la década de 2000 que se comienza a interesar por conocer de dónde veníamos y cuál era nuestro origen.

3. ¿Qué opina usted de las bandas de marcha en la actualidad con el proceso de los temas musicales?

Fueron, son y seguirán siendo una disciplina artística completa y compleja, que permite a los intérpretes y artistas formarse de manera integral, entender el mundo de manera sensible y sobre todo, es un formato que aporta grandes músicos a la sociedad en general que por sí misma es diversa, multicultural e integral, es por esto que las obras que se interpretan abren la puerta a múltiples estilos y formas de productos sonoros, el proceso de montajes deben ser siempre siguiendo las lógicas de la pedagogía, la técnica y por supuesto los elementos propios de esta disciplina que como sabemos incluye la corporalidad en todo su proceso de creación.

Es una práctica colectiva que aglutina al sector productivo y aporta a la economía desde múltiples factores por ejemplo el turístico; es inclusiva pues hoy en día vemos BMs de preescolar hasta adulto mayor pasando por personas con capacidades excepcionales y diversas culturas de acuerdo con sus sitios de origen. Es decir, amplias, diversas, multiculturales y sociales pues fortalecen la familia alrededor de la cultura.

4. ¿Qué aspectos interpretativos y rítmicos son necesarios en la consolidación de un arreglo musical para banda de marcha?

En atención a esta respuesta debemos anotar que los aspectos interpretativos, dan cuenta de procesos técnicos en cada familia instrumental, estilos sonoros que resaltan colores o células rítmicas, así mismo, dinámicas efectivas y especiales según el proceso de creación y de la búsqueda de la imagen sonora; también aplicando la esencia de rítmicas y estándares basados en la procesos históricos y permeados por tendencias actuales.

Debe tenerse en cuenta factores graduales y posibilidades de acuerdo con la edad por ejemplo o las condiciones propias de un proceso instrumental, colores, sonoridades, propuestas auditivas. Etc.

5. ¿Por qué cree usted que las bandas continúan tocando las mismas piezas o ritmos, en especial los de fuera del país?

Como lo decía anteriormente la cultura y en especial el arte se deja permear por tendencias, modas y costumbres de acuerdo a momentos históricos y sociales, sin embargo y a pesar de que los diversos actores de las bandas de marcha han entendido la importación de la

técnica y la calidad, aún falta mucho por apropiarse desde el punto de vista cultural y del respeto por los espacios propios del aprendizaje en bandas, hacen falta también espacios de creación y valoración de los mismos; la academia hasta ahora se está interesando por profundizar en los conceptos y ambientes que forman una banda de marcha y también nos falta mucho como sector por reflexionar al interior de nuestras prácticas pedagógicas y artísticas.

A esto debemos añadir que recursos como el internet nos permiten en este momento tener facilidad en conseguir arreglos completos y esto ha generado un problema, ya que no se promueve la escritura debido al facilismo presente.

6. ¿Cómo ve la relación de las bandas de marcha con la academia?

Con futuro, día a día varios actores en todo el país están aportando con argumentos y trabajos de calidad aspectos para visibilizar la integralidad del formato, cada día se ven más procesos académicos que empiezan a fortalecerse como sector musical y estos a su vez abren espacios de interlocución con otras prácticas musicales en particular.

Es un proceso difícil pero no imposible si entendemos y apoyamos a quienes tienen la oportunidad de mostrar los múltiples espacios que hay al interior de una banda de marcha.

7. ¿Cómo cree que se debe intervenir los ritmos latinoamericanos en los instrumentos de percusión de la banda de marcha?

Precisamente la cultura latinoamericana tiene mucho por aportar a un performance de banda de marcha; el proceso creativo y de ejecución debe dar cuenta de ese enlace entre los elementos propios de una BM y la riqueza en sonoridades y colores que pueden aportar estos

ritmos. Sin embargo, debemos como artistas y directores desarrollar espacios de reconocimiento, actualización y aprendizaje de estos. Ya contamos en Colombia con personajes que pueden dar excelentes resultados tanto en la interpretación como en la enseñanza.

Arriesgarse a conocer, a probar y a buscar un balance entre las propuestas y los estándares, respetando si aquellas que sean dignas de recrear en nuestro día a día, y que propendan por el mejoramiento en todo sentido del desarrollo musical de las BMs.

8. ¿Qué opina de que las bandas utilicen métricas diferentes a las binarias, ejemplo $3/4$, $5/4$, $7/4$, etc.?

Es aquí donde creemos que los múltiples procesos de creación, interpretación y desarrollo son perfectos para multiplicar las grandes experiencias y mostrar a la sociedad y al ecosistema cultural de lo que son capaces las bandas de marcha, bienvenidas esas propuestas y bienvenida la discusión en torno a los resultados de las mismas.

Entrevista realizada al maestro Jorge Enrique Elinán Fernández, Fundador, propietario y director de la primera banda show en Colombia, la Banda de Marcha Guardia Fantasma,

director actualmente de la banda de marcha de la escuela de oficiales José María Córdoba y cofundador de la Federación Colombiana de Bandas de Marcha y Federación Distrital de Bandas de Marcha.

1. ¿Cómo es su inicio en las bandas de marcha y su recorrido como director?

R/ Inicie como producto de un accidente laboral en 1991; el entonces rector del Colegio Parroquial de Nuestra Señora (De donde soy egresado) me ofreció que le colaborará como asistente en la banda y solamente coordinado los ensayos horarios e inventario. De a poco esto fue metiéndose en mi sangre, en 1992 luego de haber conocido al Maestro José E. Mayorga G. inicie estudios de música enfocados a las bandas de marcha en la Academia JOSMA de propiedad del Maestro José Mayorga; continué como director de la Banda del Colegio Parroquial de nuestra señora, obteniendo muchos reconocimientos, asumí la dirección de bandas como el Inmaculado Corazón de María "INCODEMAR" de la ciudad de Bogotá entre otras, fui uno de los organizadores de las primeras jornadas de capacitación para directores de banda de marcha en el país ; en 1998 después de varias experiencias tome la iniciativa de formar la Banda de Marcha Guardia Fantasma, agrupación que se ha convertido en la escuela de formación de muchos directores destacados, de intérpretes reconocidos y ejemplo para la conformación de bandas de tipo privado a nivel nacional; Gestor del Programa de Música de la Academia de Artes Guerrero en Bogotá, Inicialmente direccionado a formar Directores de Bandas de Marcha; he sido conferencista en jornadas de capacitación en países como Ecuador, y Venezuela, he sido asesor de programas de formación para intérpretes y directores de Bandas de Marcha en Venezuela y Ecuador, fundador de Educando Colombia, entidad dedicada a la

articulación de las actividades de bandas de Marcha a nivel de Latinoamérica, asumí la dirección de la Banda de Guerra de La Escuela Militar de Cadetes General José María Córdova en el año 2012, fundador de la Federación Colombiana Y Federación Distrital de Bandas de Marcha; redactor de la Ley Mayorga, propuesta para beneficio del sector cultural de las bandas de marcha y sus directores, redactor del Plan Distrital de Bandas de Marcha en Bogotá; jurado calificador en diferentes competencias a nivel nacional; asistente al FMBC (Florida Marching Band Championship) Florida EEUU como participante en competencias y como observador; Certificado como Jurado Internacional Por AJAL (Asociación de Jueces de Latinoamérica)

2. ¿Qué conoce sobre la historia de las bandas?

R/ Su llegada se documenta en el Siglo XVI, algunos datos hablan de la llegada de músicos militares a Colombia como parte de las expediciones conquistadoras en 1536.

Estas agrupaciones respetaban 2 tipos de conformación propios de la tradición Militar europea; La infantería: compuesta por pífanos y tambor o caja, Y la caballería: compuesta por trompeta natural y atabales o timbales. Hacia 1784 se dice que llegó a Bogotá Pedro Carricante como encargado de la banda del llamado regimiento de la corona con las nuevas disposiciones para las bandas militares españolas; como consecuencia se formaron Bandas Militares pequeñas en algunos regimientos de aquel entonces (Siglo XVIII).

En la Independencia; en 1813 se dice que fue la época de esplendor por las marchas de estilo francés que se interpretaban durante la campaña del sur en 1813; (como segunda influencia europea para nuestro territorio). En este tiempo se sumó como director Juan Antonio

Velazco como encargado de la banda militar ellos se dedicaban a las ceremonias de fiestas patrias y otras celebraciones de estado.

En 1819 se interpretan las contradanzas de la libertadora y la vencedora (interpretada durante la Batalla de Boyacá) esta fue tomada como primer himno nacional de Colombia y la libertadora, estrenada para la entrada triunfante de Bolívar a Bogotá

Nuestro proceso ha pasado por varias influencias extranjeras; primero los españoles, luego los franceses; los ingleses y por último los chilenos quienes a su vez con una marcada influencia alemana (prusiana) hicieron presencia en nuestro territorio entre 1907 y hasta 1909 a lo que se le llamó la misión chilena.

Inicialmente el presidente Rafael Reyes (1904 – 1909) quiso que Alemania asesorará al ejército colombiano, pero fue convencido por el General Rafael Uribe Uribe para que fuera Chile como asesor militar en ese entonces. Durante el periodo conocido como la hegemonía conservadora se creó en 1928 el Batallón de infantería # 37 Guardia Presidencial con su banda de músicos militares.

En 1969 ingresa como músico el maestro José Mayorga Gómez. Siendo Director de la Banda de Guerra del Batallón Guardia Presidencial bajo la comandancia del entonces Coronel Harold Bedoya, en 1980 fue enviado en comisión a Fort Lauderdale, Florida EEUU, allí compuso la marcha “Coronel Harold Bedoya”, en honor al comandante del batallón por su apoyo en esta comisión; a su regreso comenzó a aplicar lo aprendido en la banda de Guerra del Guardia Presidencial, es así como se da la primera evolución de las bandas en Colombia, adaptando

muchos de nuestros ritmos a la marcha , ritmos como cumbia, pasodoble, Vals, mapalé, salsa entre otros fueron logrados excepcionalmente y fueron tomados como ejemplo en las bandas civiles.

En 1998 aparece oficialmente la primera Banda Show en Colombia (La banda de Marcha Guardia Fantasma)

3. ¿Qué opina usted de las bandas de marcha en la actualidad con el proceso de los temas musicales?

R/: Sobre las Bandas de Marcha en la actualidad?; que han evolucionado de manera desordenada pero en algunos espacios ha sido muy provechosa esa evolución; que es necesaria una unificación de criterios para lograr un camino acordado y una evolución tecnificada y guiada, que es muy necesario crear espacios de profesionalización para los directores de bandas de marcha; que es necesario contar con el apoyo del estado para lograr un avance significativo en el desarrollo de nuestras bandas; en cuanto a los temas musicales; el ideal es resaltar nuestra música, nuestro folclor, pero para esto debemos aprender cómo se hace, cuál es el sistema internacional, como adaptar nuestra música respetando el género de marcha, sin que convirtamos las bandas de marcha en comparsas grandes, sin que en lugar de bandas de marcha tengamos grupos folclóricos, orquestas tropicales, sinfónicas y demás, cada uno de estos grupos tiene sus propios espacios, las bandas de marcha aún no. Entonces música bien adaptada a nuestro género.

4. ¿Qué aspectos interpretativos y rítmicos son necesarios en la consolidación de un arreglo musical para banda de marcha?

R/ Lo primero creo, es saber el nivel en el que se encuentran los integrantes de cada agrupación, eso me permitirá saber cómo direccionar esos arreglos de tal manera que sea lo más funcional posible; que se adapte a las cualidades interpretativas de mi grupo, si hay que simplificar frases para facilitar la interpretación, bienvenido es; una armonía en muchos casos no muy densa que permita mayores efectos sonoros; muchas duplicaciones, dinámicas muy marcadas para jugar con las sanciones.

5. ¿Por qué cree usted que las bandas continúan tocando las mismas piezas o ritmos, en especial los de fuera del país?

R/ Por falta de preparación académica de los directores; por facilismo; por falta de conocimiento técnico sobre el género de marcha y simplemente porque en plataformas como YouTube y en general todo el internet se encuentran arreglos, partituras que se utilizan en la actualidad sin siquiera analizar.

6. ¿Cómo ve la relación de las bandas de marcha con la academia?

R/ Escasa, nula. En la academia se desconoce el género de marcha, no hay interés para fortalecer este tipo de aprendizaje precisamente por el mismo desconocimiento y no se abre la posibilidad de crear esos espacios; tenemos que salir del país para obtener la información y esa información NO es valorada en nuestro entorno ya que se cree que todo depende del género sinfónico desconociendo que todo se generó a través de las bandas militares.

7. ¿Cómo cree que se debe intervenir los ritmos latinoamericanos en los instrumentos de percusión de la banda de marcha?

R/ Bueno volvemos a la investigación; como convertimos un ritmo folclórico en marcha, sin que se llegue a perder el sentido del mismo; esto amerita un análisis cuidadoso sobre la interpretación, los ritmos y su escritura, el fraccionario que es fundamental; tomando como base el ritmo original y teniendo claridad sobre el efecto sonoro de la marcha tomé frases características del ritmo y las complemento con esquemas rítmicos creados que mantengan el carácter.

8. ¿Qué opina de las bandas que utilizan métricas diferentes a las binarias, por ejemplo $3/4$, $5/4$, $7/4$, etc.?

R/ Completamente válido; explorar métricas distintas a lo básico, ($4/4$, $2/4$, $2/2$, $6/8$, etc.) nos abre un abanico de posibilidades interpretativas que no han sido lo suficientemente exploradas en nuestro medio, pero que a nivel internacional es muy común.

B. Formulario encuesta docentes directores bandas de marcha Secretaría de Educación

Bogotá.

<https://forms.gle/oFgSmB1BwwETzAMW8>

El repertorio de Una Marching Band

Descripción del formulario

Correo electrónico *

Correo electrónico válido

Este formulario recopila correos electrónicos. [Cambiar la configuración](#)

Nombre *

Texto de respuesta breve

¿Bandas que dirige? *

Texto de respuesta breve

¿Qué criterios se deben manejar para la selección de obras en un performance para banda de marcha según su opinión? *

Texto de respuesta largo

¿Cómo es el proceso en la adaptación al formato instrumental de las bandas de marcha en su caso personal? *

Texto de respuesta largo

...

¿Qué falencias cree usted que se presentan en la adaptación de arreglos musicales para las bandas de marcha? *

Texto de respuesta largo

¿Cuál cree usted que son los factores que se pueden presentar en Colombia para la adaptación y escritura de arreglos en las bandas de marcha? *

Texto de respuesta largo

¿Cuáles aspectos musicales cree usted se deben intervenir en una propuesta musical para banda de marcha? *

Texto de respuesta largo

C. Encuesta estudiantes reconocimiento de la música antigua.

<https://forms.gle/J4CQLNcQgsnhg1TJ9>

Musica Antigüa

Descripción del formulario

Correo electrónico *

Correo electrónico válido

Este formulario recopila correos electrónicos. [Cambiar la configuración](#)

Nombre estudiante *

Texto de respuesta breve

Curso *

Texto de respuesta breve

Jornada *

Opción 1

Nombre padre de familia y/o acudiente *

Texto de respuesta breve

Teléfono de contacto *

Texto de respuesta breve

¿Que canciones de música antigua recuerda? *

Texto de respuesta breve

¿Porque o como la recuerda?

Imagen

Respuesta breve

Texto de respuesta breve

Obligatoria

D Obras completas.

A continuación, se comparte el link donde se encontrarán las obras completas, sus particellas y audios.

<https://drive.google.com/drive/folders/1BZj1yMfH5EvilQxAU-KF2ltRJI7I6nL?usp=sharing>

Introducción Performance

Romanticismo Con Sabor Latino. Guillermo Forero

Glockenspiel

mp

Marimba

pp

Glk.

mf

Mrb.

Glk.

Mrb.

Introducción Performance
Romanticismo Con Sabor Latino.

Glk. 17 *mf* 3 3

Mrb. 17 *mf* 3

Detailed description: This system covers measures 17 to 21. The Glockenspiel (Glk.) part is in the treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a whole rest in measure 17, followed by a melody of eighth notes. Measures 18 and 19 feature a triplet of eighth notes. Measure 20 has another triplet of eighth notes. Measure 21 ends with a whole note. The Maracas (Mrb.) part is in the bass clef with a 4/4 time signature. It starts with a dotted quarter note in measure 17, followed by a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked *mf* in measures 17 and 18.

Glk. 22 3 *mf*

Mrb. 22 3 *mf*

Detailed description: This system covers measures 22 to 26. The Glockenspiel (Glk.) part continues the melody from the previous system. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Measure 24 has a triplet of eighth notes. Measure 25 has a quarter rest followed by a quarter note. Measure 26 has a quarter note. The Maracas (Mrb.) part continues the eighth-note accompaniment. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Measure 24 has a quarter rest followed by a quarter note. Measure 25 has a quarter rest followed by a quarter note. Measure 26 has a quarter rest followed by a quarter note. Dynamics are marked *mf* in measures 22 and 23.

Glk. 27

Mrb. 27

Detailed description: This system covers measures 27 to 30. The Glockenspiel (Glk.) part continues the melody. Measure 27 has a quarter note. Measure 28 has a quarter note. Measure 29 has a quarter note. Measure 30 has a quarter note. The Maracas (Mrb.) part continues the eighth-note accompaniment. Measure 27 has a quarter rest followed by a quarter note. Measure 28 has a quarter rest followed by a quarter note. Measure 29 has a quarter rest followed by a quarter note. Measure 30 has a quarter rest followed by a quarter note.

Introducción Performance
Romanticismo Con Sabor Latino.

31

Glk.

Mrb.

ff marcato

f

37

Glk.

Mrb.

mp

mp

45

Glk.

Mrb.

f

f

Introducción Performance
Romanticismo Con Sabor Latino.

52

Glk.

ff

ff

Mrb.

mp

mp

58

Glk.

Mrb.

64

Glk.

Mrb.

Introducción Performance
Romanticismo Con Sabor Latino.

70

Glk.

Mrb.

The image shows a musical score for two instruments: Glk. (Glockenspiel) and Mrb. (Maracas). The score begins at measure 70, indicated by the number '70' above the first staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Glk. part starts with a single eighth note on the G# line of the treble clef. The Mrb. part consists of two staves: the upper staff has a treble clef and a whole note chord of F#, C#, and G#; the lower staff has a bass clef and a whole note chord of F#, C#, and G#. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, indicated by a 'v' symbol above the notes. The score ends with a double bar line.

THE LATIN TOREADOR

GEORGES BIZET

Guillermo Forero

Lento ♩ = 68

legato

Piccolo

Flute

Clarinet in B \flat

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Mellophone

Trombone

Euphonium

Tuba

Glockenspiel

Marimba

Snareline

Quint Toms

Bass Drums

Cymbal Line

Piano

Electric Bass

Claves

Timbales

Congas

Bongos-Campana

Maracas

Guiro

Drums

THE LATIN TOREADOR

Allegro (116)

This musical score is for the second page of 'The Latin Toreador', marked 'Allegro (116)'. It features a variety of instruments and includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, *f*, and *mp*. The score includes parts for Piccolo, Flute, B♭ Clarinet (with a 'Div.' marking), Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Mellophone, Trombone, Euphonium, Tuba, Glockenspiel, Maracas, B♭ Bass Drum, Congas, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, Piano, Electric Bass, Clarinet, Timpani, Congas, Bongos/Campanas, Maracas, and Drums. The score is written in 7/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

THE LATIN TOREADOR

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR" and numbered "3", contains the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Resting on a grand staff.
- Fl.** (Flute): Resting on a grand staff.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Resting on a grand staff.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Resting on a grand staff.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Resting on a grand staff.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Resting on a grand staff.
- B♭ Tpt. 1** (B-flat Trumpet 1): Resting on a grand staff.
- B♭ Tpt. 2** (B-flat Trumpet 2): Resting on a grand staff.
- Mello.** (Mellophone): Resting on a grand staff.
- Tbn.** (Trombone): Resting on a grand staff.
- Euph.** (Euphonium): Resting on a grand staff.
- Tuba**: Resting on a grand staff.
- Glk.** (Glockenspiel): Active part with a melodic line.
- Mb.** (Maracas): Active part with a rhythmic pattern.
- S. Dr.** (Snare Drum): Active part with a rhythmic pattern.
- Quints** (Cymbals): Active part with a rhythmic pattern.
- B. Dr.** (Bass Drum): Active part with a rhythmic pattern.
- Cym.** (Cymbal): Active part with a rhythmic pattern.
- Pno.** (Piano): Active part with a complex accompaniment.
- E. B.** (Electric Bass): Active part with a melodic line.
- Cl.** (Congas): Active part with a rhythmic pattern.
- Timb.** (Tambourine): Active part with a rhythmic pattern.
- Cgas.** (Cajon): Active part with a rhythmic pattern.
- Bgos./Cam.** (Bongos/Campana): Active part with a rhythmic pattern.
- Mar.** (Maracas): Active part with a rhythmic pattern.
- Gro.** (Gong): Resting on a grand staff.
- Dr.** (Drum): Active part with a rhythmic pattern.

THE LATIN TOREADOR

This musical score is for the piece "THE LATIN TOREADOR" and is page 4 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is written in 4/4 time and begins at measure 17. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** (Piccolo): Melodic line starting at measure 17.
- Fl.** (Flute): Melodic line starting at measure 17.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Melodic line starting at measure 17.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- B♭ Tpt. 1** (B-flat Trumpet 1): Melodic line starting at measure 17.
- B♭ Tpt. 2** (B-flat Trumpet 2): Melodic line starting at measure 17.
- Mello.** (Mellophone): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- Tbn.** (Trombone): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- Euph.** (Euphonium): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- Tuba**: Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- Glk.** (Glockenspiel): Melodic line starting at measure 17.
- Mb.** (Maracas): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- S. Dr.** (Snare Drum): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Quints** (Quintan): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- B. Dr.** (Bass Drum): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Cym.** (Cymbal): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Pno.** (Piano): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- E. B.** (Electric Bass): Harmonic accompaniment starting at measure 17.
- Cl.** (Conga): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Timb.** (Tambourine): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Cgas.** (Cajon): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Bgos./Cam.** (Bongos/Campana): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Mar.** (Maracas): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Gro.** (Gong): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.
- Dr.** (Drum): Rhythmic accompaniment starting at measure 17.

The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) throughout. The percussion parts feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

THE LATIN TOREADOR

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR" and numbered "5", contains 20 measures of music for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** (Piccolo): Melodic line in the upper register.
- Fl.** (Flute): Melodic line in the upper register.
- B♭ Cl.** (Clarinet): Melodic line in the upper register.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Harmonic accompaniment with chords.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Harmonic accompaniment with chords.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Harmonic accompaniment with chords.
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2** (Trumpets): Melodic lines in the upper register.
- Mello.** (Mellophone): Harmonic accompaniment with chords.
- Tbn.** (Trombone): Harmonic accompaniment with chords.
- Euph.** (Euphonium): Harmonic accompaniment with chords.
- Tuba**: Harmonic accompaniment with chords.
- Glk.** (Glockenspiel): Melodic line in the upper register.
- Mb.** (Maracas): Melodic line in the upper register.
- S. Dr.** (Snare Drum): Complex rhythmic pattern with many accents.
- Quints** (Quintan): Complex rhythmic pattern with many accents.
- B. Dr.** (Bass Drum): Simple rhythmic pattern.
- Cym.** (Cymbal): Simple rhythmic pattern.
- Pno.** (Piano): Complex harmonic accompaniment with chords and arpeggios.
- E.B.** (Electric Bass): Melodic line in the lower register.
- Cl.** (Congas): Simple rhythmic pattern.
- Timb.** (Tambourine): Simple rhythmic pattern.
- Cgas.** (Cajón): Simple rhythmic pattern.
- Bgos./Cam.** (Bongos/Campana): Simple rhythmic pattern.
- Mar.** (Maracas): Simple rhythmic pattern.
- Gro.** (Gong): Simple rhythmic pattern.
- Dr.** (Drum): Simple rhythmic pattern.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and various articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 4/4.

This page of the musical score for "THE LATIN TOREADOR" contains 24 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, melodic line.
- Fl.**: Flute, melodic line.
- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat, melodic line.
- A. Sx.**: Alto Saxophone, chordal accompaniment.
- T. Sx.**: Tenor Saxophone, chordal accompaniment.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, melodic line.
- B♭ Tpt. 1**: Trumpet 1, melodic line.
- B♭ Tpt. 2**: Trumpet 2, melodic line.
- Mello.**: Mellophone, chordal accompaniment.
- Tbn.**: Trombone, melodic line.
- Euph.**: Euphonium, melodic line.
- Tuba**: Tuba, melodic line.
- Glk.**: Glockenspiel, melodic line.
- Mb.**: Maracas, rhythmic accompaniment.
- S. Dr.**: Congas, rhythmic accompaniment.
- Quints**: Bongos, rhythmic accompaniment.
- B. Dr.**: Drums, rhythmic accompaniment.
- Cym.**: Cymbals, rhythmic accompaniment.
- Pno.**: Piano, chordal accompaniment.
- E.B.**: Electric Bass, melodic line.
- Cl.**: Clarinet (likely Piccolo), melodic line.
- Timb.**: Timpani, rhythmic accompaniment.
- Cgas.**: Congas, rhythmic accompaniment.
- Bgos./Cam.**: Bongos/Campana, rhythmic accompaniment.
- Mar.**: Maracas, rhythmic accompaniment.
- Go.**: Gong, rhythmic accompaniment.
- Dr.**: Drums, rhythmic accompaniment.

Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) throughout the score.

THE LATIN TOREADOR

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR" and numbered "7", contains the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl.** (Flute)
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet)
- A. Sx.** (Alto Saxophone)
- T. Sx.** (Tenor Saxophone)
- B. Sx.** (Bass Saxophone)
- B♭ Tpt. 1** (B-flat Trumpet 1) - includes a *mf* dynamic marking.
- B♭ Tpt. 2** (B-flat Trumpet 2) - includes a *mf* dynamic marking.
- Mello.** (Mellophone)
- Tbn.** (Trombone)
- Euph.** (Euphonium)
- Tuba**
- Glk.** (Glockenspiel)
- Mb.** (Maracas)
- S. Dr.** (Snare Drum)
- Quints** (Quintan)
- B. Dr.** (Bass Drum)
- Cym.** (Cymbal)
- Pno.** (Piano)
- E. B.** (Electric Bass)
- Cl.** (Clavichord)
- Timb.** (Tambourine)
- Cgas.** (Congas)
- Bgos./Cam.** (Bongos/Campana)
- Mar.** (Maracas)
- Go.** (Gong)
- Dr.** (Drum)

The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including syncopated rhythms and complex textures. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The page number "28" is visible at the beginning of several staves.

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR", contains 20 staves of music. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and begins at measure 32. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a melodic line.
- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line.
- B♭ Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line.
- A. Sax.** (Alto Saxophone): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- T. Sax.** (Tenor Saxophone): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- B. Sax.** (Baritone Saxophone): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- B♭ Tpt. 1** (Trumpet 1): Treble clef, playing a melodic line.
- B♭ Tpt. 2** (Trumpet 2): Treble clef, playing a melodic line.
- Mello.** (Mellophone): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Euph.** (Euphonium): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Tuba**: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Glk.** (Glockenspiel): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Mb.** (Maracas): Treble and Bass clefs, playing a rhythmic accompaniment.
- S. Dr.** (Snare Drum): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Quints** (Quintan): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- B. Dr.** (Bass Drum): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Cym.** (Cymbal): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Pno.** (Piano): Treble and Bass clefs, playing a complex accompaniment.
- E.B.** (Electric Bass): Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Cl.** (Clavichord): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Timb.** (Tambourine): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Cgas.** (Congas): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Bgos./Cam.** (Bongos/Campana): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Mar.** (Maracas): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Gro.** (Gong): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Dr.** (Drum): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.

THE LATIN TOREADOR

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR" and numbered "9", contains 20 staves of music. The instruments and parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, staff 1, rests.
- Fl.**: Flute, staff 2, rests.
- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat, staff 3, rests.
- A. Sax.**: Alto Saxophone, staff 4, rests.
- T. Sax.**: Tenor Saxophone, staff 5, rests.
- B. Sax.**: Baritone Saxophone, staff 6, rests.
- B♭ Tpt. 1**: Trumpet 1, staff 7, rests.
- B♭ Tpt. 2**: Trumpet 2, staff 8, rests.
- Mello.**: Mellophone, staff 9, rests.
- Tbn.**: Trombone, staff 10, rests.
- Euph.**: Euphonium, staff 11, rests.
- Tuba**: Tuba, staff 12, rests.
- Glk.**: Glockenspiel, staff 13, rhythmic pattern.
- Mb.**: Maracas, staff 14, rhythmic pattern.
- S. Dr.**: Snare Drum, staff 15, rhythmic pattern.
- Quints**: Quints (Congas), staff 16, rhythmic pattern.
- B. Dr.**: Bass Drum, staff 17, rhythmic pattern.
- Cym.**: Cymbal, staff 18, rhythmic pattern.
- Pno.**: Piano, staff 19, melodic and harmonic accompaniment.
- E. B.**: Electric Bass, staff 20, rhythmic accompaniment.
- Cl.**: Clarinet, staff 21, rhythmic accompaniment.
- Timb.**: Timbales, staff 22, rhythmic accompaniment.
- Cgas.**: Congas, staff 23, rhythmic accompaniment.
- Bgos./Cam.**: Bongos/Campana, staff 24, rhythmic accompaniment.
- Mar.**: Maracas, staff 25, rhythmic accompaniment.
- Go.**: Gong, staff 26, rests.
- Dr.**: Drums, staff 27, rhythmic accompaniment.

The score begins at measure 38. The key signature is B-flat major (two flats). The percussion parts (S. Dr., Quints, B. Dr., Cym., Timb., Cgas., Bgos./Cam., Mar., Dr.) feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings. The melodic instruments (Glk., Mb., Pno., E. B., Cl.) play rhythmic figures that complement the percussion. The woodwind and brass sections (Picc., Fl., B♭ Cl., A. Sax., T. Sax., B. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Mello., Tbn., Euph., Tuba) are currently resting.

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR", contains measures 43 through 47. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The brass section consists of B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Mellophone, Trombone, Euphonium, and Tuba. The percussion section includes Glockenspiel, Maracas, Snare Drum, Quints, Bass Drum, Cymbals, Piano, Electric Bass, Clarinet, Timpani, Congas, Bongos/Campanas, Maracas, Gong, and Drums. The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a 4/4 time signature. The percussion parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The woodwind and brass parts are mostly rests, indicating they are not playing in this section of the piece.

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR" and numbered "11", contains the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Rests throughout the page.
- Fl.** (Flute): Rests throughout the page.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Rests throughout the page.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Rests until measure 48, then plays a melodic line.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Rests until measure 48, then plays a melodic line.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Rests until measure 48, then plays a melodic line.
- B♭ Tpt. 1** and **B♭ Tpt. 2** (Trumpets): Rests throughout the page.
- Mello.** (Mellophone): Rests until measure 48, then plays a melodic line.
- Tbn.** (Trombone): Rests until measure 48, then plays a melodic line.
- Euph.** (Euphonium): Rests until measure 48, then plays a melodic line.
- Tuba**: Rests until measure 48, then plays a melodic line.
- Glk.** (Glockenspiel): Plays a rhythmic pattern.
- Mb.** (Maracas): Plays a rhythmic pattern.
- S. Dr.** (Snare Drum): Plays a complex rhythmic pattern with accents.
- Quints** (Quintan): Plays a rhythmic pattern.
- B. Dr.** (Bass Drum): Plays a rhythmic pattern.
- Cym.** (Cymbal): Plays a rhythmic pattern.
- Pno.** (Piano): Plays a complex rhythmic accompaniment.
- E. B.** (Electric Bass): Plays a rhythmic pattern.
- Cl.** (Clarinets): Play a rhythmic pattern.
- Timb.** (Tambourine): Plays a rhythmic pattern.
- Cgas.** (Congas): Play a rhythmic pattern.
- Bgos./Cam.** (Bongos/Campana): Play a rhythmic pattern.
- Mar.** (Maracas): Play a rhythmic pattern.
- Gro.** (Gong): Plays a rhythmic pattern.
- Dr.** (Drum): Plays a rhythmic pattern.

The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). It begins at measure 48. Dynamics include *f* (forte) for several instruments starting at measure 48.

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR", contains measures 53 through 56. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, with measure numbers 53, 54, 55, and 56 indicated at the beginning of each measure's staff. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl., B♭ Cl., A. Sx., T. Sx., B. Sx., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Mello., Tbn., Euph., Tuba, Glk., Mb., S. Dr., Quints, B. Dr., Cym., Pno., E. B., Cl., Timb., Cgas., Bgos./Cam., Mar., Gro., and Dr. The score features a variety of musical notations, including melodic lines, chords, and rhythmic patterns. Dynamic markings such as *f* and *ff* are used throughout. The percussion section includes a complex drum set with multiple parts for Snare Drum, Quints, Bass Drum, Cymbals, Pans, Congas, Bongos/Campanas, Maracas, and Gongs. The string section consists of Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The woodwind and brass sections are also fully represented with their respective parts.

THE LATIN TOREADOR

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR" and numbered "13", contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl.**: Flute
- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat
- A. Sax.**: Alto Saxophone
- T. Sax.**: Tenor Saxophone
- B. Sax.**: Baritone Saxophone
- B♭ Tpt. 1**: Trumpet 1 in B-flat
- B♭ Tpt. 2**: Trumpet 2 in B-flat
- Mello.**: Mellophone
- Tbn.**: Trombone
- Euph.**: Euphonium
- Tuba**: Tuba
- Glk.**: Glockenspiel
- Mb.**: Maracas
- S. Dr.**: Congas
- Quints**: Quintas
- B. Dr.**: Bongos
- Cym.**: Cymbals
- Pno.**: Piano
- E.B.**: Electric Bass
- Cl.**: Clarinet
- Timb.**: Timbales
- Cgas.**: Congas
- Bgos./Cam.**: Bongos/Campanas
- Mar.**: Maracas
- Gro.**: Gongs
- Dr.**: Drums

The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including syncopated rhythms and complex drumming. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The page number "57" is visible at the beginning of each staff.

This page of the musical score for "THE LATIN TOREADOR" includes the following instruments and parts:

- Picc.** Piccolo
- Fl.** Flute
- B♭ Cl.** Clarinet in B-flat
- A. Sx.** Alto Saxophone
- T. Sx.** Tenor Saxophone
- B. Sx.** Baritone Saxophone
- B♭ Tpt. 1** Trumpet in B-flat 1
- B♭ Tpt. 2** Trumpet in B-flat 2
- Mello.** Mellotron
- Tbn.** Trombone
- Euph.** Euphonium
- Tuba**
- Glk.** Glockenspiel
- Mb.** Maracas
- S. Dr.** Snare Drum
- Quints** Quints
- B. Dr.** Bass Drum
- Cym.** Cymbals
- Pno.** Piano
- E. B.** Electric Bass
- Cl.** Congas
- Timb.** Timbales
- Cgas.** Congas
- Bgos./Cam.** Bongos/Campana
- Mar.** Maracas
- Gro.** Gongs
- Dr.** Drums

Key performance markings include *marcato*, *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats.

THE LATIN TOREADOR

This page of the musical score for 'THE LATIN TOREADOR' includes the following instruments and parts:

- Picc.** Piccolo
- Fl.** Flute
- B♭ Cl.** Clarinet in B-flat
- A. Sx.** Alto Saxophone
- T. Sx.** Tenor Saxophone
- B. Sx.** Baritone Saxophone
- B♭ Tpt. 1** Trumpet in B-flat 1
- B♭ Tpt. 2** Trumpet in B-flat 2
- Mello.** Mellotron
- Tbn.** Trombone
- Euph.** Euphonium
- Tuba**
- Glk.** Glockenspiel
- Mb.** Maracas
- S. Dr.** Snare Drum
- Quints** Quints
- B. Dr.** Bass Drum
- Cym.** Cymbals
- Pno.** Piano
- E. B.** Electric Bass
- Cl.** Congas
- Timb.** Timbales
- Cgas.** Congas
- Bgos./Cam.** Bongos/Campanas
- Mar.** Maracas
- Gro.** Gongs
- Dr.** Drums

The score features various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *fp* (fortissimo piano), *mp* (mezzo-piano), and *fz* (forzando). It also includes performance instructions like *tr* (trill) and *tr* (trill) with a fermata. The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

This page of the musical score for "THE LATIN TOREADOR" contains 20 staves, numbered 77 to 96. The instruments and parts are as follows:

- 77 Picc.** Piccolo flute, melodic line.
- 78 Fl.** Flute, melodic line.
- 79 B♭ Cl.** Clarinet in B-flat, melodic line.
- 80 A. Sx.** Alto saxophone, harmonic accompaniment.
- 81 T. Sx.** Tenor saxophone, harmonic accompaniment.
- 82 B. Sx.** Baritone saxophone, harmonic accompaniment.
- 83 B♭ Tpt. 1** Trumpet 1, melodic line.
- 84 B♭ Tpt. 2** Trumpet 2, melodic line.
- 85 Mello.** Mellotron, melodic line.
- 86 Tbn.** Trombone, harmonic accompaniment.
- 87 Euph.** Euphonium, harmonic accompaniment.
- 88 Tuba** Tuba, harmonic accompaniment.
- 89 Glk.** Glockenspiel, melodic line.
- 90 Mb.** Maracas, melodic line.
- 91 S. Dr.** Snare drum, rhythmic accompaniment.
- 92 Quints** Quints (cymbals), rhythmic accompaniment.
- 93 B. Dr.** Bass drum, rhythmic accompaniment.
- 94 Cym.** Cymbals, rhythmic accompaniment.
- 95 Pno.** Piano, harmonic accompaniment.
- 96 E.B.** Electric Bass, harmonic accompaniment.
- 97 Cl.** Congas, rhythmic accompaniment.
- 98 Timb.** Timbales, rhythmic accompaniment.
- 99 Cgas.** Congas, rhythmic accompaniment.
- 100 Bgos./Cam.** Bongos/Campana, rhythmic accompaniment.
- 101 Mar.** Maracas, rhythmic accompaniment.
- 102 Gro.** Gongs, rhythmic accompaniment.
- 103 Dr.** Drums, rhythmic accompaniment.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo) throughout the score.

This page of the musical score, titled "THE LATIN TOREADOR" and numbered "17", contains the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G4 in the third measure.
- Fl.** (Flute): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G4 in the third measure.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G3 in the third measure.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G3 in the third measure.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G3 in the third measure.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G3 in the third measure.
- B♭ Tpt. 1** (B-flat Trumpet 1): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G3 in the third measure.
- B♭ Tpt. 2** (B-flat Trumpet 2): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G3 in the third measure.
- Mello.** (Mellophone): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G3 in the third measure.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, rests in the first two measures, then a half note G2 in the third measure.
- Euph.** (Euphonium): Bass clef, rests in the first two measures, then a half note G2 in the third measure.
- Tuba**: Bass clef, rests in the first two measures, then a half note G2 in the third measure.
- Glk.** (Glockenspiel): Treble clef, rests in the first two measures, then a half note G4 in the third measure.
- Mb.** (Maracas): Treble and bass clefs, rests in the first two measures, then a half note G4 in the third measure.
- S. Dr.** (Snare Drum): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- Quints** (Quintan): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- B. Dr.** (Bass Drum): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- Cym.** (Cymbal): Percussion clef, rests in the first two measures, then a half note G4 in the third measure.
- Pno.** (Piano): Treble and bass clefs, rests in the first two measures, then a half note G4 in the third measure.
- E.B.** (Electric Bass): Bass clef, rests in the first two measures, then a half note G2 in the third measure.
- Cl.** (Clarinet): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- Timb.** (Tambourine): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- Cgas.** (Congas): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- Bgos./Cam.** (Bongos/Campana): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- Mar.** (Maracas): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.
- Gro.** (Gong): Percussion clef, rests in the first two measures, then a half note G4 in the third measure.
- Dr.** (Drum): Percussion clef, rhythmic pattern of eighth notes with accents, then rests in the third measure.

The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The first measure of each part is marked with a first ending bracket (81). Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *sf* (sforzando). The page concludes with a double bar line.

FOR ELISA

This musical score is for the piece "FOR ELISA" and is page 2 of the score. It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions. The instruments listed are Piccolo, Flute, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Mellophone, Trombone, Euphonium, Tuba, Glockenspiel, Maracas, Snare Drum, Tenor Drum, Bass Drum, Cymbals, and Maracas. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *legato* and *doke*. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music is arranged in a multi-staff format, with each instrument having its own staff. The score includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some instruments playing sustained notes and others playing more rhythmic patterns. The overall texture is rich and varied, with many instruments contributing to the sound.

FOR ELISA

Lento $\text{♩} = 96$

27 Picc. $\text{♩} = 96$
Fl.
B♭ Cl.
A. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Mello.
Tbn.
Euph.
Tuba
Glk.
Mrb.
S.Dr.
T. Dr.
B. Dr.
Cym.
Mrcs.

p *mf* *pp* *mf* *mf* *pp* *pp* *pp* *mf* *mf* *mf*

HABANERA

(Tango and Samba)

George Bizet
Guillermo Forero

Sentido (♩=96)

Piccolo

Flute

Clarinet in B \flat

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Mellophone

Trombone

Euphonium

Tuba

Glockenspiel

Marimba

Snareline

Quint Toms

Bass Drums

Cymbal Line

Maracas

HABANERA

Gustoso (♩=128)

This page of the musical score for 'HABANERA' includes the following parts and dynamics:

- Picc.**: *ff* to *mp* to *mf*
- Fl.**: *ff* to *mp* to *mf*
- B♭ Cl.**: *ff* to *mp* to *mf*
- A. Sx.**: *ff* to *mp* to *mf*
- T. Sx.**: *ff* to *mp* to *mf*
- B. Sx.**: *ff* to *mp*
- B♭ Tpt. 1**: *ff*
- B♭ Tpt. 2**: *ff*
- Mello.**: *ff* to *mp*
- Tbn.**: *ff* to *mp*
- Euph.**: *ff* to *mp*
- Tuba**: *ff* to *mp*
- Glk.**: *ff* to *mf*
- Mrb.**: *ff* to *mp*
- S. Dr.**: *ff* to *mp*
- Quints**: *ff* to *mp*
- B. Dr.**: *ff* to *mp*
- Cym.**: *ff* to *mp*
- Mres.**: *ff* to *mp*

The score features various musical notations including triplets, accents, and dynamic markings throughout the measures.

HABANERA

This page of the musical score for 'HABANERA' includes the following parts and measures:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bass Saxophone (B. Sx.).
- Brass:** First Trumpet (B. Tpt. 1), Second Trumpet (B. Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba.
- Other Instruments:** Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Snare Drum (S. Dr.), Quints, Bass Drum (B. Dr.), Cymbal (Cym.), and Mridangam (Mrs.).

The score begins at measure 16. The woodwinds and strings play a melodic line with triplets. The brass section provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion section features a complex rhythmic accompaniment with snare drum, bass drum, cymbal, and mridangam. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated throughout the score.

HABANERA

This page of the musical score for 'HABANERA' includes the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 24 with a melodic line.
- Fl.**: Flute, mirroring the Piccolo's line.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, mirroring the Piccolo's line.
- A. Sx.**: Alto Saxophone, playing a rhythmic accompaniment.
- T. Sx.**: Tenor Saxophone, playing a rhythmic accompaniment.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, playing a rhythmic accompaniment.
- B. Tpt. 1 & 2**: Trumpets, playing sustained notes with a *mf* dynamic.
- Mello.**: Mellophone, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn.**: Trombone, playing a rhythmic accompaniment.
- Euph.**: Euphonium, playing a rhythmic accompaniment.
- Tuba**: Tuba, playing a rhythmic accompaniment.
- Glk.**: Glockenspiel, playing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- Mrb.**: Maracas, playing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- S. Dr.**: Snare Drum, playing a complex rhythmic pattern with accents.
- Quints**: Quints, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- B. Dr.**: Bass Drum, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Cym.**: Cymbals, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Mres.**: Mridangam, playing a rhythmic accompaniment with accents.

HABANERA

32 *rit.* *Vivo* ($\text{♩} = 138$)

Picc.
Fl.
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Mello.
Tbn.
Euph.
Tuba
Glk.
Mrb.
S.Dr.
Quints
B. Dr.
Cym.
Mrs.

HABANERA

This page of the musical score for 'HABANERA' (page 6) features a variety of instruments. The woodwinds include Piccolo, Flute, B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The brass section consists of B♭ Trumpets 1 and 2, Mellophone, Trombone, Euphonium, and Tuba. Percussion includes Glockenspiel, Maracas, Snare Drum, Quints, Bass Drum, Cymbals, and Mridangam. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B♭ and E♭). It begins at measure 39. The woodwinds and strings play a melodic line with a 'mf' dynamic. The brass section enters with a 'ff' dynamic. The percussion instruments provide a rhythmic accompaniment, with the Snare Drum playing a complex pattern of sixteenth notes and the Mridangam playing a steady eighth-note pattern. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a habanera.

HABANERA

This page of the musical score for 'HABANERA' includes the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with eighth-note patterns.
- Fl.**: Flute, mirroring the Piccolo's melodic line.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, playing a harmonic accompaniment.
- A. Sx.**: Alto Saxophone, playing a harmonic accompaniment.
- T. Sx.**: Tenor Saxophone, playing a harmonic accompaniment.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, playing a harmonic accompaniment.
- B. Tpt. 1 & 2**: Trumpets, playing a rhythmic accompaniment with triplets.
- Mello.**: Mellophone, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn.**: Trombone, playing a rhythmic accompaniment.
- Euph.**: Euphonium, playing a rhythmic accompaniment.
- Tuba**: Tuba, playing a rhythmic accompaniment.
- Glk.**: Glockenspiel, playing a rhythmic accompaniment.
- Mrb.**: Maracas, playing a rhythmic accompaniment.
- S. Dr.**: Snare Drum, playing a complex rhythmic pattern with many accents.
- Quints**: Quints, playing a rhythmic accompaniment.
- B. Dr.**: Bass Drum, playing a rhythmic accompaniment.
- Cym.**: Cymbals, playing a rhythmic accompaniment.
- Mres.**: Mridangam, playing a rhythmic accompaniment.

HABANERA

This musical score page, titled "HABANERA", is the eighth page of a larger work. It features a variety of instruments and parts, all in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score begins with a first ending bracket (51) that spans the first three measures of the Piccolo, Flute, and Bass Clarinet parts. The Piccolo and Flute parts play a melodic line of quarter notes, while the Bass Clarinet provides a harmonic accompaniment. The Saxophone section includes Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.), all playing rhythmic patterns. The Brass section consists of two Trumpets (B. Tpt. 1 and 2), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba, all playing rhythmic accompaniment. The Glockenspiel (Glk.) and Maracas (Mrb.) parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and play rhythmic patterns. The Percussion section includes Snare Drum (S. Dr.) with a complex rhythmic pattern, Quints, Bass Drum (B. Dr.), Cymbals (Cym.), and Mridangam (Mrs.), all playing rhythmic accompaniment. The score concludes with a final measure in the 2/4 time signature.

HABANERA

57 Picc. *ff* *mf* *accl.*

Fl. *ff* *mf*

B. Cl. *ff* *mf*

A. Sx. *ff* *p*

T. Sx. *ff* *p*

B. Sx. *ff* *p*

B. Tpt. 1 *ff* *mf*

B. Tpt. 2 *ff* *mf*

Mello. *ff* *p*

Tbn. *ff* *p*

Euph. *ff* *p*

Tuba *ff* *p*

Glk. *ff* *mf*

Mrb. *ff* *mf*

S. Dr. *ff* *mf*

Quints *ff* *p*

B. Dr. *ff* *p*

Cym. *ff*

Mres.

HABANERA

Presto (♩=152)

This page of the musical score for 'HABANERA' includes the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 65 with a *fp* dynamic.
- Fl.**: Flute, starting at measure 65 with a *fp* dynamic.
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet, starting at measure 65 with a *fp* dynamic.
- A. Sx.**: Alto Saxophone, starting at measure 65 with a *fp* dynamic.
- T. Sx.**: Tenor Saxophone, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- B♭ Tpt. 1**: First Trumpet, starting at measure 65 with a *fp* dynamic.
- B♭ Tpt. 2**: Second Trumpet, starting at measure 65 with a *fp* dynamic.
- Mello.**: Mellophone, starting at measure 65 with a *fp* dynamic.
- Tbn.**: Trombone, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- Euph.**: Euphonium, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- Tuba**: Tuba, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- Glk.**: Glockenspiel, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- Mrb.**: Maracas, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- S.Dr.**: Snare Drum, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- Quints**: Quints, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- B. Dr.**: Bass Drum, starting at measure 65 with a *f* dynamic.
- Cym.**: Cymbals, starting at measure 65 with a *ff* dynamic.
- Mres.**: Mridangam, starting at measure 65 with a *ff* dynamic.

The score features various dynamics such as *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It includes articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *ff* and *ff* with a hairpin. The tempo is marked as Presto with a quarter note equal to 152 beats per minute.

HABANERA

This page of the musical score for 'HABANERA' includes the following parts and details:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Mellophone (Mello.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba.
- Strings:** Glockenspiel (Glk.), Maracas (Mrb.), Snare Drum (S. Dr.), Quints, Bass Drum (B. Dr.), Cymbals (Cym.), and Mridangam (Mrs.).
- Tempo and Dynamics:** The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 120$ and a dynamic of ff (fortissimo).
- Measure Numbers:** The page begins at measure 72 and ends at measure 75.
- Time Signature:** The time signature is 2/4.
- Key Signature:** The key signature is one flat (B♭).
- Performance Indications:** The score includes various performance markings such as accents (>), slurs, and dynamic markings.

MI BOGOTA

Guillermo Forero

This musical score is for the piece "MI BOGOTA" by Guillermo Forero. It is written for a large ensemble and includes the following instruments and parts:

- Piccolo
- Flute
- Clarinet in B \flat
- Alto Sax
- Tenor Sax
- Baritone Sax
- Trumpet in B \flat 1
- Trumpet in B \flat 2
- Mellophone
- Trombone
- Euphonium
- Tuba
- Glockenspiel
- Marimba
- Snareline
- Quint Toms
- Bass Drums
- Cymbal Line
- Maracas

The score is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings throughout, including *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The piece begins with a *p* dynamic and includes several crescendos and decrescendos. The Maracas part starts with a *p* dynamic and remains relatively consistent. The percussion parts, including Snareline, Quint Toms, Bass Drums, and Cymbal Line, provide a rhythmic foundation with varying dynamics.

MI BOGOTA

Picc. *mf*

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

Mello. *f*

Tbn. *mf*

Euph. *mf*

Tuba *mf*

Glk. *mf*

Mrb. *mf*

S. Dr. *mf*

Quints *mf*

B. Dr. *mf*

Cym. *mf*

Mrcs. *p*

MI BOGOTA

25

Picc. *ff* *p*

Fl. *ff* *p*

B♭ Cl. *ff* *mp*

A. Sax. *ff* *mp*

T. Sax. *pp*

B. Sax. *pp*

B♭ Tpt. 1 *ff*

B♭ Tpt. 2 *ff*

Mello. *ff* *p*

Tbn. *pp*

Euph. *pp*

Tuba *pp*

Glk. *ff*

Mrb. *ff* *pp*

S. Dr. *f* *mp*

Quints *f* *mp*

B. Dr. *f* *mp*

Cym. *f* *mp*

Mrcs. *p*

MI BOGOTA

Picc. *mf*

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mp*

B. Sax. *mp*

B♭ Tpt. 1 *mp* *mf*

B♭ Tpt. 2 *mp* *mf*

Mello. *mf*

Tbn. *mp*

Euph. *mp*

Tuba *mp*

Glk. *mf*

Mrb. *mp*

S. Dr. *mf*

Quints *mf*

B. Dr. *mf*

Cym. *mf*

Mrcs. *mf*

MI BOGOTA

00 Picc. *f*

00 Fl. *f*

00 B♭ Cl. *mf* *f*

00 A. Sx. *mf* *f*

00 T. Sx. *mf* *mf*

00 B. Sx. *mf*

00 B♭ Tpt. 1 *f*

00 B♭ Tpt. 2 *f*

00 Mello. *mf*

00 Tbn. *mf* *mf*

00 Euph. *mf* *mf*

00 Tuba *mf*

00 Glk.

00 Mrb.

00 S. Dr. *mf* *mf*

00 Quints *mf* *mf*

00 B. Dr. *mf* *mf*

00 Cym. *mf* *mf*

00 Mrcs. *mp*

MI BOGOTA

Picc. *mp*

Fl. *mp*

B♭ Cl. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mp*

B. Sax. *mp*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Mello. *mp*

Tbn. *mp*

Euph. *mp*

Tuba *mp*

Glk. *mf*

Mrb. *mp*

S. Dr. *mp*

Quints *mp*

B. Dr. *mp*

Cym. *mp*

Mrcs. *mp*

MI BOGOTA

75

Picc. *f*

Fl. *f*

B♭ Cl. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

Mello. *f*

Tbn. *mf*

Euph. *mf*

Tuba *mf*

Glk. *f*

Mrb. *mf*

S. Dr. *f* *mp*

Quints *f* *mp*

B. Dr. *f* *mp*

Cym. *f* *mp*

Mrcs. *p* *p*