

**“Boleros Sinfónicos” – Adaptación de Dos Boleros Latinoamericanos para Formato de  
Orquesta Sinfónica**

Diego Fernando González Cerón

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

Abierta y a Distancia

Proyecto de investigación-creación

Asesor: Jose Heriberto Cruz Nieto

17 de mayo de 2024

## Resumen

Este proyecto de investigación – creación, tiene como finalidad presentar los referentes y el análisis de obras de Ludwig van Beethoven, específicamente de la novena sinfonía en su cuarto movimiento llamado “Oda a la alegría” entre el compás 93 al 175 y, el Minueto de la sinfonía 40 de Wolfgang Amadeus Mozart y así, consolidar insumos que permitan apropiarse de estos conocimientos para posteriormente adaptarlos en otro tipo de obras musicales en determinado tiempo.

La metodología que se utilizó fue el análisis de las partituras de las secciones ya mencionadas, exactamente donde se encuentran los recursos compositivos y tímbricos que necesitan ser aprendidos para posteriormente aplicarlos en determinados proyectos compositivos. Los principales hallazgos encontrados fueron las texturas orquestales de tipo contrapuntístico, texturas orquestales monofónicas, poli temáticas, texturas de tipo coral y homofónicas. También como utilizar las dinámicas el peso y las densidades al momento de orquestar, también como dar un color diferente en ciertos momentos de una obra, para alejarla de las secciones monótonas y no permitir que se estanque y se vuelva aburrida y se pierda el interés del oyente.

En conclusión, el presente proyecto permitirá consolidar primero que todo la adquisición y el aprendizaje basado en estos referentes ya que aportan significativamente conocimientos que permitan la construcción y orquestación de dos boleros latinoamericanos en formato sinfónico.

***Palabras clave:*** boleros, orquestación, sinfónica, tratamiento tímbrico.

### **Abstract**

The purpose of this research-creation project is to present the references and analysis of works by Ludwig van Beethoven, specifically the Ninth Symphony in its fourth movement called "Ode to Joy," from measures 93 to 175, and the Minuet of Symphony 40 by Wolfgang Amadeus Mozart. Through this analysis, the aim is to consolidate insights that enable the appropriation of this knowledge, with the intention of later adapting it to other types of musical works as needed.

The methodology employed involved analyzing the scores of the aforementioned sections, focusing on identifying compositional and timbral resources that could be assimilated for application in future compositional projects. The primary findings encompassed contrapuntal orchestral textures, monophonic orchestral textures, polythematic, choral, and homophonic textures. Additionally, insights were gained into the utilization of dynamics, weight, and densities in orchestration, as well as techniques for introducing varied colors at specific moments within a composition. These techniques serve to prevent monotony, stagnation, and loss of listener interest.

In conclusion, this project will enable us to consolidate the acquisition and understanding of these references, which offer valuable insights for constructing and orchestrating two Latin American boleros in symphonic format.

***Keywords:*** boleros, orchestration, symphonic, timbral treatment.

## Índice

Introducción.....	8
Justificación.....	9
Objetivos.....	10
Objetivo General.....	10
Objetivos Específicos.....	10
Planteamiento Temático.....	11
Marco Teórico.....	12
Desarrollo Metodológico.....	16
Proceso de Creación de Obra.....	30
Conclusiones.....	40
Referentes Bibliográficos.....	42
Anexos.....	43

### **Lista de Tablas**

<b>Tabla 1.</b> Estructura de la obra “Besame Mucho” .....	30
<b>Tabla 2.</b> Instrumentación de la obra “Besame Mucho” .....	31
<b>Tabla 3.</b> Estructura de la obra “Nuestro Juramento” .....	36
<b>Tabla 4.</b> Instrumentación de la obra “Nuestro Juramento” .....	37

## Lista de Figuras

<b>Figura 1.</b> <i>Cellos y contrabajos en textura monofónica a la octava</i> .....	17
<b>Figura 2.</b> <i>Melodía principal viola y cellos en textura monofónica al unísono</i> .....	17
<b>Figura 3.</b> <i>Melodía contrapuntística en el Fagot I</i> .....	18
<b>Figura 4.</b> <i>Melodía contrapuntística en los contrabajos</i> .....	18
<b>Figura 5.</b> <i>Melodía principal en los violines primeros, una octava arriba</i> .....	18
<b>Figura 6.</b> <i>Cellos y violas al unísono en textura contrapuntística</i> .....	19
<b>Figura 7.</b> <i>Armonía en los contrabajos con nota pedal</i> .....	19
<b>Figura 8.</b> <i>Refuerzo cadencial de la melodía principal</i> .....	20
<b>Figura 9.</b> <i>Tutti orquestal</i> .....	20
<b>Figura 10.</b> <i>Forma de minueto con un tutti orquestal</i> .....	22
<b>Figura 11.</b> <i>Semicadencia con la que finaliza esta sección.</i> ....	23
<b>Figura 12.</b> <i>Segundo micro movimiento del minueto, tutti parcial</i> .....	25
<b>Figura 13.</b> <i>Canon, textura polifónica</i> .....	26
<b>Figura 14.</b> <i>Cambio de sección a Trio y modulación de Gm a G</i> .....	27
<b>Figura 15.</b> <i>Semicadencia en el V grado D, para retornar al I grado G</i> .....	27
<b>Figura 16.</b> <i>Textura monofónica en los vientos maderas</i> .....	29
<b>Figura 17.</b> <i>Sección cadencial y salto a minueto da capo</i> .....	29
<b>Figura 18.</b> <i>Textura monofónica en los cellos y contrabajos y contrapuntística en la tuba, desde el compás 88 al 102</i> .....	32
<b>Figura 19.</b> <i>Textura contrapuntística entre los clarinetes en Bb, las violas, los cellos y los contrabajos desde 103 al 110</i> .....	33

- Figura 20.** *Textura contrapuntística y crecimiento dinámico más refuerzo cadencial entre los clarinetes en Bb, violines I, violines II, violas, cellos y contrabajos desde el compás 111 al 116.....34*
- Figura 21.** *Llegada al Tutti parcial en texturas homofónicas, melodía acompañada y contra melodías desde el compás 118 al 128.....34*
- Figura 22.** *Textura polifónica canon imitativo entre los oboes, los fagots y los violines I y II desde el compás 123 al 129.....38*
- Figura 23.** *Textura homofónica y textura melodía acompañada desde el compás 137 al 159 en las sección trio, además de modulación tonal de Bm a B.....39*

## Introducción

Este trabajo tiene como finalidad analizar las técnicas de orquestación utilizadas por Ludwig van Beethoven, específicamente la novena sinfonía en su cuarto movimiento en la sección llamada “Oda a la alegría” entre los compases 93 y 175, una de las sinfonías más importantes de un número de nueve sinfonías compuestas por Beethoven, de las cuales es de amplia recordación en la actualidad específicamente este cuarto movimiento y, el tercer movimiento en Minueto de la sinfonía 40 de Wolfgang Amadeus Mozart, las cuales tienen como objetivo principal revisar las técnicas musicales plasmadas del eje tímbrico, las técnicas de orquestación y texturas, densidad y color orquestal, crecimiento dinámico.

En el marco teórico se hace una selección de las temáticas a usar en la creación de obra, como son, las texturas orquestales y tímbricas, técnicas analizadas en el cuarto movimiento “Oda a la alegría” de la novena sinfonía de Beethoven en el rango de compases 93 al 175 y el tercer movimiento en Minueto trio de la sinfonía 40 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Para finalizar, el lector encontrará los procesos y referencias necesarios de creación y de investigación utilizados a la hora de componer una determinada obra a partir de las texturas orquestales y tímbricas presentes en las secciones de las obras analizadas.

### **Justificación**

Teniendo en cuenta la problemática expuesta anteriormente, donde pocos insumos y trabajos compositivos hay en mi municipio y región en cuanto a la orquestación de boleros para el formato sinfónico, se hace pertinente este trabajo de creación de obra.

Es útil porque da las herramientas a los arreglistas y compositores de mi municipio y región, con las cuales harán mejores arreglos musicales para sus futuros trabajos compositivos.

Los sectores que beneficiaría este proyecto será a los compositores y arreglistas musicales, productores musicales, músicos y orquestas sinfónica, al contexto musical local, regional, nacional y, por supuesto a la UNAD.

El producto final se puede difundir a la comunidad de artistas musicales locales, regionales, nacionales y a la UNAD, que pueda apreciar y así enriquecer la música y el repertorio musical en general.

## Objetivos

### Objetivo general

Realizar dos arreglos de boleros latinoamericanos para formato de orquesta sinfónica, experimentando con procesos tímbricos y orquestales, tomando como referencia a Beethoven, específicamente la novena sinfonía en su cuarto movimiento en la sección llamada “Oda a la alegría” entre los compases 93 y 175, también las técnicas compositivas de Wolfgang Amadeus Mozart encontrados en la sinfonía número 40 en su tercer movimiento minueto trio, para consolidar insumos que permitan ser adaptados a formato de orquesta sinfónica.

### Objetivos específicos:

- Realizar un análisis de los referentes académicos y artísticos que sirvan como fundamento para la orquestación de los dos boleros latinoamericanos.
- Orquestrar dos boleros latinoamericanos teniendo en cuenta la forma óptima de aplicar todos los recursos analizados para encontrar un balance tímbrico dentro de la orquesta sinfónica.
- Utilizar todas las texturas orquestales estudiadas en los análisis de referentes.

### **Planteamiento Temático**

Este proyecto lleva por nombre “Boleros Sinfónicos” – Adaptación de dos boleros latinoamericanos para formato de orquesta sinfónica, el cual se enmarca en el tratamiento tímbrico de la línea de profundización en composición y arreglos musicales del programa de música de la UNAD y pretende implementar las técnicas de carácter tímbrico y orquestal encontradas en los análisis de referencia, de tal manera que puedan ser adaptados de manera exitosa a este tipo de formatos de orquesta sinfónica.

Las técnicas de composición y orquestación que se utilizarán serán basadas en las técnicas tímbrica y de orquestación utilizadas por el compositor Beethoven, específicamente la novena sinfonía en su cuarto movimiento en la sección llamada “Oda a la alegría” entre los compases 93 y 175, que se implementarán para el bolero Besame mucho. También las técnicas compositivas de Wolfgang Amadeus Mozart encontrados en la sinfonía número 40 en su tercer movimiento minueto trio, que se utilizaran para el bolero Nuestro juramento, de tal manera que puedan ser adaptados de manera exitosa a este tipo de formatos de orquesta sinfónica.

Teniendo en cuenta lo anterior, se consolida la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles son las técnicas de orquestación que se pueden implementar en la adaptación de dos boleros latinoamericanos para formato de orquesta sinfónica?

## Marco Teórico

Para lograr una muy buena orquestación de los dos boleros es necesario, primeramente, conocer las técnicas tímbricas y de orquestación analizadas de los referentes, para poder adaptarlo exitosamente a la orquesta sinfónica.

Técnicas compositivas y orquestales de periodo romántico:

Los compositores del periodo romántico se caracterizaron por buscar diversidad, individualismo y fantasía. (Erpf (2010) afirma que la orquesta romántica busca lo exótico, lo raro y lo singular en un intento por estimular la fantasía del oyente. Una vez más, se ha considerado relevante aplicar el concepto de obra de referencia; Beethoven fue el escogido para este cometido. De este modo, esta referencia fue tomada en cuenta para crear el orgánico orquestal. En la partitura (véase Figura 13 en el Apéndice) se pueden observar varios procedimientos de la orquesta romántica, unísono entre violas y cellos, la independencia entre los cellos y los contrabajos y la inclusión de instrumentos de viento metal con sonido bastante prominente y característico, a saber, trombones y tubas, entre otros. La pieza también contiene elementos cromáticos característicos de este período. (Gómez-Martín, M. T. F, 2020).

Las sinfonías son composiciones para orquesta y tienen forma de sonata, estas son las características:

### 1.3 La sonata

Es una forma musical que suele constar de tres o cuatro movimientos. El primero de ellos sigue un esquema tripartito llamado forma sonata: una exposición en la que se presentan dos temas diferenciados y contrastantes; un desarrollo en el que se enfrentan los dos temas ya expuestos; una reexposición en la que vuelven a exponerse los dos temas del inicio ahora ya modulados.

El segundo movimiento suele ser más lento, con un tema melódico, lírico. Puede tener forma de lied A- B.

En cuanto al tercer movimiento, éste tiene un carácter más rápido, desenfadado. Normalmente se trata de un minuetto, danza de origen francés, o “scherzos” tratándose de las sonatas de Beethoven.

El cuarto movimiento casi siempre adopta la forma rondó (A-B-A-C-A...).

La sonata está escrita para un solo instrumento o varios, dúos o tríos. Sin embargo, la forma sonata puede ser para un cuarteto, quinteto, etc. Si se trata de una sonata para orquesta recibe el nombre de sinfonía (LEGRÁN, L. S., 2010, p.03).

Alrededor de 1750, en Mannheim, se forma un grupo instrumental numeroso que alcanzó gran fama. Ésta será la primera orquesta y su director fue Johann Stamitz. La sinfonía no deja de ser una sonata para orquesta. En ellas, Stamitz experimenta con dinámicas, enfrenta a los vientos con las cuerdas, etc., es decir, mezcla la sonata con los recursos sinfónicos básicos. Mozart fue uno de los que visitó Mannheim y adoptó muchas de las innovaciones formales e instrumentales, como la incorporación del clarinete a la orquesta (LEGRÁN, L. S., 2010, p.03).

La ópera durante el siglo XVIII ya se había convertido en un espectáculo de la corte. Los monarcas y la aristocracia exhibían con las óperas todo su esplendor. Los temas tratados en estas óperas hablaban de mitología y en ellas eran representadas tragedias heroicas. Por otro lado, las clases sociales más bajas representaban un teatro musical con actuaciones burlescas, ésta será la llamada ópera buffa.

Ésta última suele durar menos que la anterior, consta de un argumento simple, utiliza un lenguaje coloquial y sólo actúan dos o tres personajes, reduciendo los elementos musicales. En la

ópera buffa no encontramos coros y la melodía popular cobra un gran valor (LEGRÁN, L. S., 2010, p.03).

## 1. Ritmo de bolero

### 2.1. El Bolero

Uno de los ritmos musicales que se tendrán como herramienta indispensable será el bolero, a continuación, se citaran algunos autores con datos relevantes sobre historia y actualidad de este:

Infinidad de especialistas e historiadores musicales han insistido en ubicar, con curiosa exactitud, el origen del género musical cantable conocido como bolero en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, existen referencias que demuestran que, como en muchas manifestaciones de la música popular, el mismo llega a la forma actualmente conocida como resultado de un proceso evolutivo (Marrero, J. G. 2016, p.02).

Al famosísimo título Tristezas, de Pepe Sánchez, el cual es fechado por algunos en 1883 y otros en 1885, se le califica como el primer bolero tal y como lo conocemos, pero lo único que asegura el historiador Ramón Cisneros Jústiz es que se trata de la partitura más antigua que se ha podido localizar, lo que no equivale a decir que sea, precisamente, el bolero iniciador de la historia (Marrero, J. G. 2016, p.03).

A pesar de que el bolero nació en Cuba, el bolero tuvo más importancia en México y en Puerto Rico. Es fácilmente demostrable esta aseveración por el mayor número de compositores, intérpretes, orquestas y boleros que hubo en estos dos países (Mamery, G. 1989, p.02).

La inmensa cantidad de antillanos que llegaron a Nueva York, trajeron a la gran ciudad un derroche de boleros. En Nueva York había más posibilidades de difusión. Los músicos, compositores y cantantes viajaban a la gran urbe en donde estaban establecidos los principales

centros de grabación de la RCA, Columbia y Brunswick. Al finalizar la década de los años 20, ya residían en Nueva York: Pedro Ortiz Dávila (Davilita), Pedro Marcano, Mancho Usera, Claudia Ferrer, Remando Avilés, Daniel Santos, Bobby Capó, Johnny Rodríguez, Plácido Acevedo, Pedro Flores y Rafael Hernández.

No hubiera sido fácil el desarrollo del bolero como ritmo y como canción si no hubieran existido dos músicos, además de dos poetas extraordinarios: Agustín Lara, Rafael Hernández .... y podemos añadir a Pedro Flores y Bobby Capó (Mamery, G. 1989, p.02).

Según Orozco Restrepo, R. A. (2018), en las décadas comprendidas entre 1950 y 1970 fueron las de máximo auge del bolero. Los especialistas sostienen que este es el periodo de mayor esplendor del bolero, pues se podría decir que es la época de mayor producción y difusión gracias a los adelantos de los medios de comunicación. Además, en el transcurso de estas décadas el bolero se erige como la música representativa de América Latina, a la vez que se propaga desde Cuba y México hacia República Dominicana, Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina, Chile, España y otros países de Latinoamérica, y desde Puerto Rico migrará con fuerza hacia Estados Unidos.

En la que respecta a sus estructuras rítmicas y armónicas el bolero se escribe en un compás de 4/4, que por lo general es lento y romántico. Su estructura armónica es variada de acuerdo con su letra y a lo que quiera expresar el compositor, que en su mayoría de veces tiene como cadencia final un V7, I, ya sea en tonalidad mayor o menor.

## Desarrollo Metodológico

Los datos de este estudio fueron recolectados a través del análisis de obra de Ludwig van Beethoven, específicamente la novena sinfonía en su cuarto movimiento, exactamente en la llamada “Oda a la alegría”, entre los compases 93 y 175, y el tercer movimiento en Minueto de la sinfonía 40 de Wolfgang Amadeus Mozart, determinando sus características compositivas principales, en cuanto a la orquestación el timbre, la densidad, peso y el color, mediante el análisis de partituras de estas secciones dentro de las obras propuestas.

Elementos compositivos de Ludwig van Beethoven encontrados en la novena sinfonía en su cuarto movimiento, exactamente en la llamada “Oda a la alegría”, fueron elementos musicales de tipo tímbrico, los cuales las texturas orquestales polifónicas con sus contrapuntos, las texturas monofónicas, poli temáticas, fueron estudiadas y marcadas sobre las partituras, para su posterior implementación en la creación de obra y que están descritas textualmente a continuación, también junto a las partituras:

En el cuarto movimiento entre el compás 93 en tempo allegro assai en blanca 80 y el compás 116, se evidencia la melodía principal en textura monofónica a la octava, hecha por algunos de los instrumentos de la sección de cuerdas frotadas como lo son los contrabajos y los violonchelos, en dinámica piano en un registro bajo que le da un timbre oscuro al pasaje, y con el cual Beethoven pretendía dar un comienzo y un carácter apacible en el cual se exponga los motivos ritmo melódicos de la melodía principal de la “Oda a la alegría”, para posteriormente compases más adelante ir creciendo dinámicamente e ir sumando instrumentos y roles dentro de la orquesta y así “explotar” con un tutti orquestal el cual le da un carácter brillante, heroico y alegre por el que se caracteriza esta sección.

**Figura 1.**

*Cellos y contrabajos en textura monofónica a la octava.*

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'B. 4', contains a melodic line in treble clef with a dynamic marking of 'p'. The bottom staff, labeled 'B. 9', contains a melodic line in bass clef, also with a dynamic marking of 'p'. Both staves show a series of notes with slurs, indicating a continuous melodic line. The two staves are positioned an octave apart, illustrating a monophonic texture at the octave.

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

Entre el compás 117 al 140 la melodía principal pasa a los violonchelos y las violas a un intervalo de octava más arriba con respecto a lo anterior que la hacían los contrabajos y los violonchelos, pero una octava abajo, en textura monofónica al unísono con dinámica piano.

**Figura 2.**

*Melodía principal viola y cellos en textura monofónica al unísono.*

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'arco.', contains a melodic line in treble clef with a dynamic marking of 'p'. The bottom staff, labeled 'p', contains a melodic line in bass clef, also with a dynamic marking of 'p'. Both staves show a series of notes with slurs, indicating a continuous melodic line. The two staves are positioned at the same pitch level, illustrating a monophonic texture at the unison.

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

En esta misma extensión de compases surgen dos líneas melódicas de tipo contrapuntístico en los contrabajos y el fagot primero que actúan de manera independiente, de esta manera se forman unas texturas polifónicas de tipo contrapuntístico, aportando el acompañamiento a la melodía principal.

**Figura 3.***Melodía contrapuntística en el Fagot 1.**Fuente: repositorio de partituras IMSLP***Figura 4.***Melodía contrapuntística en los contrabajos.**Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

La unión de la textura monofónica y la polifónica forman una textura orquestal de tipo poli temático lo cual le da mucha variedad a la sección. Conjuntamente, la unión de estas dos texturas muestra un crecimiento dinámico a toda esta sección lo cual indica que viene desde un piano y va creciendo con el aditamento de más instrumentos en diferentes texturas orquestales, y que Beethoven desde su sabiduría planifico de manera magistral.

Entre el compás 141 al 164 la melodía salta a los violines primeros al unísono, esta melodía asciende un intervalo de octava más arriba con relación a la sección anterior en los violonchelos y las violas que traían la melodía principal, indicando un crecimiento dinámico en la melodía también.

**Figura 5.***Melodia principal en los violines primeros, una octava arriba*

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

En estos mismos compases el contrapunto pasa a los violonchelos y las violas al unísono, y los violines segundos hacen otra línea melódica contrapuntística diferente con motivos ritmo melódicos tomadas de la melodía principal y del contrapunto que traían en las anteriores secciones.

### **Figura 6.**

*Cellos y violas al unísono en textura contrapuntística.*



*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

En esta misma extensión de compases, los contrabajos hacen refuerzo armónico con notas pedales de tónica y dominante, lo cual dan un mayor peso y densidad orquestal, lo que resulta de esto es el favorecimiento al crecimiento orquestal en sus dinámicas y direccionalidad.

### **Figura 7.**

*Armonía en los contrabajos con nota pedal.*



*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

En el compás 143 hasta el compás 164 entra el fagot a hacer refuerzos cadenciales a la melodía principal cada dos compases a un intervalo de octava abajo con los mismos patrones

rítmico-melódicos, esto para darle mayor peso, color y densidad orquestal y, también para resaltar la cadencia melódica.

**Figura 8.**

*Refuerzo cadencial de la melodía principal.*



*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

Todas estas texturas que se van sumando en dinámica de piano, y van creciendo dinámicamente en la densidad, en la adición de color orquestal y texturas poli temáticas, conducen y direccionan al gran tutti orquestal a partir del compás 165.

Entre el compás 165 y 175 está el tutti orquestal, en el cual toda la familia de los vientos maderas exclusive el contrafagot, adicionando las trompetas en D y los cornos en D, forman una textura homofónica con la melodía principal a distancia interválica de tercera y sexta entre sus líneas melódicas, asimismo a intervalos de unísono y octava constituyendo otra textura orquestal monofónica. En estos mismos compases el acompañamiento figurado y relleno armónico lo hacen por los instrumentos de viento madera como lo es el contrafagot, y por la percusión de sonido determinado los timbales, incluyendo también toda la sección de cuerdas frotadas de la orquesta, proporcionando a la obra un color, una densidad fuerte conllevando y formando una textura poli temática al unirse con la sección de vientos maderas que llevan la melodía principal. Lo anteriormente descrito está presente en la siguiente partitura:

**Figura 9.**

*Tutti orquestal.*

146

ra

Fuente: repositorio de partituras IMSLP

Las técnicas compositivas de Wolfgang Amadeus Mozart encontrados en la sinfonía número 40 en su tercer movimiento minueto, fueron elementos musicales de tipo tímbrico, los cuales las texturas orquestales polifónicas con sus contrapuntos imitativo tipo canon en algunas

secciones dentro de este tercer movimiento, las texturas monofónicas, poli temáticas, fueron estudiadas, analizadas y marcadas sobre las partituras, para su posterior implementación en determinada composición en el marco de una creación de obra y que están definidas textualmente a continuación, también junto a algunos extractos de las partituras:

Entre el compás 1 al 15 de este primer micro movimiento dentro del minueto, la orquesta entra con un Tutti orquestal en el que participan todos los instrumentos, con dinámica en forte después de la anacrusa que hacen la flauta y los violines I, II, estos instrumentos llevan la melodía principal. Los demás instrumentos de la orquesta como los cuatro oboes, los dos clarinetes en Bb al unísono, los fagotes, los cornos en G, las violas, los violonchelos y los contrabajos, en diferentes intervalos hacen la armonía con contra melodías en textura homofónica y de melodía acompañada. El tutti se mantiene en toda esta primera sección del minueto. Se resalta el tipo de cadencia con el que finaliza esta primera sección del minueto, lo cual se observa una semicadencia en quinto grado para retornar después de la barra de repetición al compás uno al primer grado de la tonalidad principal, en la partitura también se identifica el motivo principal de la obra el cual se resalta con color anaranjado y el cual se repite constantemente durante esta primera sección del minueto y también en las otras secciones, se identifica que también hay variaciones de este motivo.

**Figura 10.**

*Forma de minueto con un tutti orquestal.*

**MENUETTO.**  
*Allegretto.*

Oboi.  
Clarineti in B.  
Flauto.  
Oboi.  
Fagotti.  
Corni in G.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

Motivo principal

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

**Figura 11.**

*Semicadencia con la que finaliza esta sección.*

The image shows a musical score for a minuet, measures 16 to 44. The score is divided into six systems. The first system is highlighted with a red border and contains the notes Eb, A, and D. The sixth system is highlighted with a blue border and contains the Roman numerals bVI, V/V, and V. The score includes staves for strings, woodwinds, and piano accompaniment.

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

Entre el compás 16 al 44, este segundo micro movimiento dentro del minueto, la orquesta entra con un Tutti parcial, la dinámica se mantiene. Los instrumentos que llevan la melodía principal en esta sección son los oboes, clarinetes en Bb, la flauta, las violas, el cello y el contrabajo, formando una textura monofónica a la octava y tomando el mismo motivo ritmo melódico que tiene la primera sección de este minueto, y que se resalta con color anaranjado en la partitura. Los demás instrumentos de la orquesta como los fagotes, los cornos en G, los violines I, y violines II hacen la armonía con acompañamiento figurado, tomando parte del motivo ritmo melódico principal y haciéndole una pequeña variación. Todo esto hasta el compás

14 dentro de esta sección, desde el compás 15 al 20 hay una textura polifónica contrapuntística de cualidad imitativo tipo canon que hace toda la orquesta excepto los cornos en G, las violas, los cellos y contrabajo. Desde el compás 21 hasta el final de esta sección ya se presenta otra textura orquestal de melodía acompañada y acompañamiento figurado. También se resalta la cadencia de esta segunda sección la cual termina en cadencia perfecta Im, V, Im, esto para dar un reposo y continuar a la tercera sección del minueto en forma de trio modulando de Gm a la tonalidad de G.

### Figura 12.

*Segundo micro movimiento del minueto, tutti parcial.*

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

**Figura 13.***Canon, textura polifónica.*

Antecedente

Consecuente

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

Entre el compás 45 al 63, este tercer micro movimiento cambia de forma a trio y modula de Gm la tonalidad que están las dos secciones anteriores, a la tonalidad de G, lo cual es interesante aprender esta manera de orquestar también cambiando el timbre y la forma en ciertas secciones de una obra. La orquesta entra en textura homofónica y melodía acompañada con dinámica en piano, hecha por la sección de instrumentos de cuerda frotada, luego en el compás 8 cambia la melodía a los cuatro oboes, luego al final del compás 11 se suman las flautas y los fagotes, también cambia a dinámica forte y en el último tiempo del compás 13 cambia a piano.

Los oboes están en toda esta sección al unísono formado una textura monofónica, y la flauta y el fagot hacen una contra melodía. Los violines I, II están en textura homofónica a intervalo de terceras, las demás cuerdas acompañan y refuerzan cadencias. Esta sección termina con una semicadencia V/V, V, al igual que la primera sección.

**Figura 14.**

*Cambio de sección a Trio y modulación de Gm a G.*

The musical score for Figure 14 is titled "Trio." and is set in 3/4 time. It features a key signature change from G minor (one flat) to G major (no flats). The score is arranged for woodwinds (flute, oboe, bassoon), strings (Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass), and piano. The woodwinds play a monophonic texture in unison, while the strings provide accompaniment and reinforcement of cadences. The piano part features a homophonic texture with intervals of thirds. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

**Figura 15.**

*Semicadencia en el V grado D, para retornar al I grado G.*

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

Entre el compás 64 al 88, en este cuarto micro movimiento la orquesta está en textura monofónica a la octava en los cuatro oboes, las flautas y los fagotes en dinámica de piano, y en los cellos y contrabajos acompañan con arpeggios en dinámica piano, formando otra textura de melodía acompañada. Esta sección es parecida al tercer micro movimiento. Esta sección termina con una cadencia perfecta V, I al igual que la segunda sección, liderada por toda la sección de instrumentos de cuerdas frotadas y formando una textura monofónica a la octava se unen los cuatro oboes en la sección cadencial de los tres últimos compases, lo cual determina el final de todo la sección Trio para saltar a Minueto da capo.

**Figura 16.***Textura monofónica en los vientos maderas.*

The image shows a musical score for woodwinds. It consists of four staves. The top two staves are for flutes and the bottom two for clarinets. The music is written in a single melodic line across all staves, with some chords and rests. A dynamic marking 'p' (piano) is visible at the bottom of the first staff.

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP***Figura 17.***Sección cadencial y salto a minueto da capo.*

The image shows a musical score for a Minuetto da capo. It consists of six staves. The top staff has chord markings 'D', 'G', 'D', and 'G' above it. The bottom staff has fingering markings 'V', 'I', 'V', and 'I' below it. The music is written in a single melodic line across all staves, with some chords and rests. A dynamic marking 'p' (piano) is visible at the bottom of the second staff. The text 'Minuetto da capo.' is written at the bottom of the score.

*Fuente: repositorio de partituras IMSLP*

### Proceso de Creación de Obra

Esta investigación se ha enfocado en el eje temático tímbrico para lograr alcanzar los objetivos propuestos para la creación de obra dentro del proyecto de grado de la UNAD. Las dos obras se articulan con el ritmo musical del bolero latinoamericano, permitiendo integrarlos con diversas herramientas referidas del estudio de las técnicas de orquestación utilizadas por Ludwig van Beethoven, específicamente la novena sinfonía en su cuarto movimiento en la sección llamada “Oda a la alegría” entre los compases 93 y 175, para el bolero Besame Mucho y, el tercer movimiento en Minueto de la sinfonía 40 de Wolfgang Amadeus Mozart para el bolero Nuestro Juramento.

#### Primera obra orquestada: Besame mucho

La estructura general del bolero Besame mucho es la siguiente:

**Tabla 1.**

*Estructura general de la obra “Besame Mucho”*

	Secciones											
	Preludi o	Introducció n	A	B	A1	Reexposició n Preludio	Reexposició n Intro.	A2	B1	A3	A4	
<b>Escala</b>	F#m	F#m	F#m	F#m	F#m	F#m	F#m					F#m
<b>Métrica</b>	7/8	4/4	4/4	4/4	4/4	7/8	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4

<b>Ritmo</b>		Bolero	Bolero	Bolero	Bolero		Bolero				Bolero
<b>Tempo</b>	♩=240	Allegro 120	Allegro 120	Allegro 120	Allegro 120	♩=240	Allegro 120	Allegro 120	Allegro 120	Allegro 120	Allegro 120
<b>No. de compases</b>	8	16	16	8	15	8	16	15	8	7	11
<b>Duración</b>	14 seg.	32 seg.	32 seg.	16 seg.	30 seg.	14 seg.	32 seg.	30 seg.	15 seg.	14 seg.	22 seg.

*Fuente: elaboración propia*

La instrumentación utilizada para la orquestación del bolero Besame Mucho es la siguiente:

**Tabla 2.**

*Instrumentación de la obra Besame Mucho*

<b>Instrumentación de la obra Besame Mucho</b>				
<b>Vientos madera</b>	<b>Vientos metal</b>	<b>Percusión de sonido determinado</b>	<b>Percusión de sonido indeterminado</b>	<b>Cuerdas frotadas</b>
Flautas 1, 2	Cornos 1, 2, 3 y 4	Timbales en F#, B, C#.	Conga drums	Violines I
Oboes 1, 2	Trompetas en Bb 1, 2	Glockenspiel	Drum set	Violines II
Clarinete en Bb 1, 2	Trombones 1, 2	Marimbas		Violas
Fagots 1, 2	Tuba			Cellos
				Contrabajos

*Fuente: elaboración propia.*

### **Recursos del eje temático tímbrico utilizados en la orquestación del bolero Besame Mucho**

Los recursos tímbricos utilizados en la orquestación de las dos obras, previo análisis de las obras referentes específicamente la novena sinfonía Ludwig van Beethoven en su cuarto movimiento en la sección llamada “Oda a la alegría” entre los compases 93 y 175, para el bolero Besame Mucho, fueron las texturas orquestales de tipo homofónico, contrapuntístico, monofónico, melodía acompañada, contra melodías, sirvieron como insumo para la orquestación y arreglo de este bolero latinoamericano.

Este bolero es de la compositora Consuelo Velázquez, al cual se le aplico las texturas tímbricas analizadas de la novena sinfonía Ludwig Van Beethoven en su cuarto movimiento en la sección llamada “Oda a la alegría” entre los compases 93 y 175. Estos recursos se aplicaron a una sección específica dentro de la orquestación y arreglo de este bolero. El rango está comprendido entre los compases 88 al 128 el cual termina la obra orquestada.

A continuación, extractos de las partituras indicando la aplicación del referente y en el cual se aplica una textura monofónica, y contrapuntística, también el crecimiento dinámico hasta la llegada al tutti parcial:

#### **Figura 18.**

*Textura monofónica en los cellos y contrabajos y contrapuntística en la tuba, desde el compás 88 al 102.*

Musical score for Figure 19. The top staff is a single line starting with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line with a long slur. The bottom system consists of two staves, with the top one marked *p arco*. This system contains complex rhythmic patterns, including triplets in the final measures.

*Fuente: elaboración propia*

### Figura 19.

*Textura contrapuntística entre los clarinetes en Bb, las violas, los cellos y los contrabajos desde 103 al 110.*

Musical score for Figure 19, showing a four-staff system. The top staff is marked *a2.* and *p*. The bottom three staves feature complex rhythmic patterns, including triplets, and are marked with a piano (*p*) dynamic.

*Fuente: elaboración propia*

**Figura 20.**

*Textura contrapuntística y crecimiento dinámico más refuerzo cadencial entre los clarinetes en Bb, violines I, violines II, violas, cellos y contrabajos desde el compás 111 al 116.*

The musical score for Figure 20 consists of five staves. The first staff shows a single melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second and third staves each begin with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, and feature triplet markings. The fourth staff starts with a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth staff begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The score includes various rhythmic values, slurs, and triplet markings across the measures.

*Fuente: elaboración propia*

**Figura 21.**

*Llegada al Tutti parcial en texturas homofónicas, melodía acompañada y contra melodías desde el compás 118 al 128.*



## Segunda obra orquestada: Nuestro Juramento

La estructura general del bolero Nuestro Juramento es la siguiente:

**Tabla 3.**

*Estructura general de la obra “Nuestro Juramento”*

	Secciones											
	Preludio	Introducción	A	A1	B	B1	Reexposición Intro.	Minuet o. A	Trio. B	Minuetoda capo	Variación intro.	Coda
<b>Escala</b>	Bm	Bm	Bm	Bm	Bm	Bm	Bm	Bm	B	Bm	Bm	Bm
<b>Métrica</b>	3/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	3/4	3/4	3/4	3/4	4/4
<b>Ritmo</b>	Vals	Bolero	Bolero	Bolero	Bolero	Bolero	Bolero	Vals	Vals	Vals	Vals	Bolero
<b>Tempo</b>	Moderato 100	Allegro 124	Allegro 124	Allegro 120	Allegro 124	Allegro 124	Allegro 124	Allegro 124	Allegro 124	Allegro 124	Allegro 124	Allegro 124
<b>No. de compases</b>	18	9	16	17	16	16	9	70	46	35	18	5
<b>Duración</b>	32 seg.	17 seg.	30 seg.	32 seg.	30 seg.	30 seg.	17 seg.	1:41 seg.	1:06 seg.	50 seg.	26 seg.	12 seg.

La instrumentación utilizada para la orquestación del bolero Nuestro Juramento es la siguiente:

**Tabla 4.**

*Instrumentación de la obra Nuestro Juramento*

<b>Instrumentación de la obra Nuestro Juramento</b>				
<b>Vientos madera</b>	<b>Vientos metal</b>	<b>Percusión de sonido determinado</b>	<b>Percusión de sonido indeterminado</b>	<b>Cuerdas frotadas</b>
Flautas 1, 2	Cornos 1, 2, 3 y 4	Timbales en B, E, F#.	Drum set	Violines I
Oboes 1, 2	Trompetas en Bb 1, 2	Glockenspiel		Violines II
Clarinetes en Bb 1, 2	Trombones 1, 2	Vibráfono		Violas
Fagots 1, 2	Tuba			Cellos
				Contrabajos

*Fuente: elaboración propia*

#### **Recursos del eje temático tímbrico utilizados en la orquestación del bolero Nuestro Juramento**

Los recursos tímbricos utilizados en la orquestación del bolero Nuestro Juramento, previo análisis de las obras referentes específicamente el tercer movimiento en Minueto trio de la sinfonía 40 de Wolfgang Amadeus Mozart, fueron las texturas orquestales de tipo homofónico, contrapuntístico, monofónico, melodía acompañada, contra melodías, sirvieron como insumo para la orquestación y arreglo de este bolero latinoamericano.

Este segundo bolero es del compositor Benito de Jesús, se le aplicaron técnicas tímbricas y de orquestación basada en el referente de la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, el tercer movimiento Minueto trio de la sinfonía 40. Estos recursos fueron aplicados a una sección específica dentro de la orquestación y arreglo de este bolero. El rango está entre los compases 102 al 159 en los cuales está estructurado el minueto trio.

A continuación, extractos de las partituras indicando la aplicación del referente y en el cual se aplica una textura polifónica de tipo imitativo llamado canon a la octava superior en el minueto:

**Figura 22.**

*Textura polifónica canon imitativo entre los oboes, los fagots y los violines I y II desde el compás 123 al 129.*

*Fuente: elaboración propia*

**Figura 23.**

*Textura homofónica y textura melodía acompañada desde el compás 137 al 159 en las sección trio, además de modulación tonal de Bm a B.*

The image displays a musical score for five staves, likely representing different instruments or voices. The score is divided into two sections by a vertical bar line. The first section, starting at measure 137, is marked with a dynamic of *p* (piano). The second section, starting at measure 138, is marked with *cresc.* (crescendo). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, along with rests. The key signature changes from B minor to B major, as indicated by the removal of the two flats in the second section. The overall texture is homophonic and melody-accompanied.

*Fuente: elaboración propia*

## Conclusiones

Después de analizar las técnicas de orquestación y tímbricas encontradas en el cuarto movimiento “Oda a la alegría” entre los compases 93 y 175, de la novena sinfonía de Ludwig van Beethoven, y los análisis de las técnicas de orquestación y tímbricas que se hicieron en el tercer movimiento minuetto de la sinfonía número 40 de Wolfgang Amadeus Mozart, se puede concluir que se logró conseguir el objetivo que era aprender de estas técnicas de orquestación y tímbrica, por ejemplo el manejo de las texturas monofónicas las cuales consiste en colocar la melodía principal a la octava o al unísono en dos o más instrumentos dentro de la orquesta, esto para generar estabilidad tonal, dar un color y un carácter más fuerte y estable a la obra. Estas texturas monofónicas son importantes al momento de planificar por ejemplo la introducción de la melodía o motivos ritmo melódicos al inicio de la obra, lo cual fue lo que más se encontró en los análisis de las dos obras de los dos compositores.

También se encontraron las texturas polifónicas de tipo contrapuntístico en las dos obras analizadas. Estas contra melodías en contrapunto aportan a la orquestación un tipo de acompañamiento orquestal a las melodías principales que están en textura monofónica, generando un color y densidad orquestal variado y rico auditivamente y que según la época en que fueron compuestas estas dos obras no se manejaban muy libremente mucho las disonancias, por lo tanto, aplicar texturas orquestales de tipo monofónica, homofónico y contrapuntístico le daba mucha estabilidad cordal, alejándose de las disonancias directas.

Los refuerzo cadenciales de la melodía son muy importantes ya que les dan un color y un peso a estas. Asimismo, fue muy importante aprender cómo se va introduciendo una melodía y que poco a poco con el uso de dinámicas y la suma progresiva de instrumentos va generando un clímax al final de ciertas secciones llegando por ejemplo a un tutti orquestal.

En general los conocimientos extraídos de estos análisis servirán de insumo para la composición en determinado momento de alguna obra musical.

### Referencias Bibliográficas

Gómez-Martín, M. T. F. La influencia del estilo musical en la emoción percibida.

<https://tinyurl.com/2h5f7tw9>

Mamery, G. (1989). El bolero. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 10(55), 8-9.

[https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos\\_del\\_norte/pdf/55/55\\_08.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/55/55_08.pdf)

Marrero, J. G. (2016). Apuntes Históricos sobre el Bolero. " *PATRIMONIO*": *Economía Cultural y Educación para la Paz (MEC-EDUPAZ)*, 2(10 (5)), 210-228. <http://mec->

[edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/57191/50745](http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/57191/50745)

LEGRÁN, L. S., & DE MÚSICA, E. B. Y. P. ¿CÓMO SUENA EL CLASICISMO?

[https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_)

[26/LYDIA\\_SAG\\_LEGRAN\\_01.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_26/LYDIA_SAG_LEGRAN_01.pdf)

Orozco Restrepo, R. A. (2018). El bolero: sus inicios, su esplendor y su olvido.

<https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/2f5f019e-e978-4126-a80b->

[29a0f7806028/content](https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/2f5f019e-e978-4126-a80b-29a0f7806028/content)

Repositorio de partituras, <https://imslp.org/>

## Anexos

## Score, Besame Mucho

Full Score

## BESAME MUCHO

Autora: Consuelo Velazquez  
 Arreglos: Diego Fernando Gonzalez

Flute 1.2  $\text{♩} = 240$  *mf* *a2.*

Oboe 1.2 *mf* *a2.*

Clarinet in B $\flat$  1.2 *mf* *a2.*

Bassoon 1.2 *mf*

Horn in F 1.2 *mf* *a2.*

Horn in F 3.4

Trumpet in B $\flat$  1.2 *mf* *a2.*

Trombone 1.2

Tuba

Timpani en F $\sharp$ , B, C $\sharp$  *mf*

Glockenspiel *mf*

Marimba

Conga Drums

Drum Set

Violin 1  $\text{♩} = 240$  *mf*

Violin 2

Viola *mf*

Cello

Contrabass

2  
5

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*a2.*

*rit.*

9 *Allegro*  $\text{♩} = 120$

Fl. 1, 2 *f* *a<sup>2</sup>*

Ob. 1, 2 *f* *a<sup>2</sup>*

B♭ Cl. 1, 2 *a<sup>2</sup>* *mf*

Bsn. 1, 2 *mf*

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4 *a<sup>2</sup>* *mf*

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk. *f*

Mrb.

C. Dr.

D. S. *mf*

Vln. 1 *mf* *Allegro*  $\text{♩} = 120$

Vln. 2 *mf* Div.

Vla. *mf* Div.

Vc. *mf*

Cb. *f* *pizz.*

4  
12

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
en F#, B, C#  
Glk.  
Mrb.  
C. Dr.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.



6  
20

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

a2.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

27

Fl. 1.2

Ob. 1.2

B♭ Cl. 1.2

Bsn. 1.2

Hn. 1.2

Hn. 3.4

B♭ Tpt. 1.2

Tbn. 1.2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*a2*

8  
31

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
en F#, B, C#  
Glk.  
Mrb.  
C. Dr.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

34

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk

Mrb

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*





12  
52

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
en F#, B, C#  
Glk  
Mrb.  
C. Dr.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mp*  
*mp*



14  
64  $\text{♩} = 240$

Fl. 1, 2 *mf* a2.

Ob. 1, 2 *mf* a2.

B♭ Cl. 1, 2 *mf*

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2 *mf*

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2 *mf*

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C# *mf*

Glk. *mf*

Mrb. *f*

C. Dr.

D. S.

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Cb.



16  
75

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

a2.

*mf*

*f*

a2.

*mf*

80

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*Div.*

3



93

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

20  
101

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bs Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

Bs Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*a2.*

*p*

*p*

*p*

*p*

108

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
en F#, B, C#

Glk.

Mrb.

C. Dr.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*p cresc.*

*p cresc.*

*cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*





## Score, Nuestro Juramento

Full Score

## Nuestro Juramento

Compositor: Benito de Jesus  
Arreglista: Diego Fernando González

Moderato  $\text{♩} = 100$

Flute 1, 2

Oboe 1, 2 *f*

Clarinet in B $\flat$  1, 2

Bassoon 1, 2 *mf*

Horn in F 1, 2

Horn in F 3, 4

Trumpet in B $\flat$  1, 2

Trombone 1, 2

Tuba

Timpani in B, E, F $\sharp$

Glockenspiel

Vibraphone

Drum Set

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello *mf*

Contrabass

2  
11

Allegro  $\text{♩} = 124$

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2  
*mf* *a2*

Bsn. 1, 2

Hrn. 1, 2

Hrn. 3, 4  
*f* *a2*

B♭ Tpt. 1, 2  
*f* *a2*

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.  
*p* *mf*

Vln. 1  
*p* *mf*

Vln. 2  
*p* *mf*

Vla.  
*p* *mf*

Vc.  
*p* *mf*

Cb.  
*pizz.* *p* *f*

21

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B $\flat$  Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B $\flat$  Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
in B, E, F#  
Glk.  
Vib.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mf* *a2* *mp* *f* *mf*  
*mf* *a2* *mp* *f* *mf*  
*p* *f*  
*mf* *a2* *mp* *f* *mf*  
*mf* *a2* *mp* *f* *mf*  
*p* *f*  
*p* *f*  
*f* *mp* *f*  
*mf* *mp* *mf*  
*p* *mf*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*mf* *f*

4  
25

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
in B, E, F#  
Glk.  
Vib.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f*  
*f*  
*f*  
*mp*  
*mp*  
*mp*

29

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn 1, 2

Hn 1, 2

Hn 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*mp* *f*

6  
34

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*a2*

*f*

39 7

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

*f*



50

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

The musical score is for page 50 of a 74-page document. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are active throughout the page. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) is mostly silent. The percussion section includes Timpani, Glockenspiel, and Vibraphone, with dynamic markings of *f* (forte) indicating a strong attack. The Snare Drum (D. S.) has a rhythmic pattern. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C).

10  
55

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*mf*

60

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *mf*

B♭ Cl. 1, 2 *mf* a2. *f*

Bsn. 1, 2 *f*

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4 a2. *mf*

B♭ Tpt. 1, 2 a2. *f*

Tbn. 1, 2 a2. *mf*

Tuba

Timp. in B, E, F# *f*

Glk. *mf*

Vib. *mf*

D. S.

Vln. 1

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

11

12  
65

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

70

Fl. 1. 2

Ob. 1. 2

B♭ Cl. 1. 2

Bsn. 1. 2

Hn. 1. 2

Hn. 3. 4

B♭ Tpt. 1. 2

Tbn. 1. 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

14  
75

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

81

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

16  
86

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



18  
97

Fl. 1, 2  
*mf*

Ob. 1, 2  
*mf*

B♭ Cl. 1, 2  
*mf*

Bsn. 1, 2  
*mf*

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1  
*f*

Vln. 2  
*f*

Vla.  
*f*

Vc.  
*f*

Cb.

MINUETO

101

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
in B, E, F#  
Glk.  
Vib.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

20  
110

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

a2

*mf*

*f*

120 21

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
in B, E, F#  
Glc.  
Vib.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

The image shows a page of a musical score for an orchestra, covering measures 120 and 121. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Trumpets 1 & 2, and Trombones 1 & 2. The brass section includes Tuba. The percussion section includes Timpani (in B, E, F#), Glockenspiel, and Vibraphone. The string section includes Double Basses, Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows the progression of music for each instrument, with some instruments having rests in measure 120 and entering in measure 121. There are dynamic markings like 'a2.' and 'D. S.' (Da Capo) present.

22  
131

*D.S. al Fine* Trio

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hrn. 1, 2

Hrn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

138 23

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp. in B, E, F#  
Glk.  
Vib.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f* *a2* *f* *a2* *f* *a2* *f*

*cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

24  
148

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

a2

a2.





173 27

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B $\flat$  Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Hn. 1, 2  
Hn. 3, 4  
B $\flat$  Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Tuba  
Timp.  
in B, E, F#  
Glk.  
Vib.  
D. S.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*mf*

28  
178

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 2

Hn. 3, 4

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tuba

Timp.  
in B, E, F#

Glk.

Vib.

D. S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*m*

*a<sup>2</sup>*

*Fine*

*arco*