

**La Poética de un aerófono en el sonido andino: la trompeta y el piano en una pequeña  
suite Colombiana**

**Jaime Alberto Arévalo Santiago**

**Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Licenciatura en Música**

**Bogotá Colombia  
2021**

**La Poética de un aerófono en el sonido andino: la trompeta y el piano en una pequeña suite Colombiana**

**Trabajo de Grado para obtener el título de Licenciado en Música**

**Jaime Alberto Arévalo Santiago**  
**Asesor específico German Darío Pérez**

**Universidad Pedagógica Nacional**  
**Facultad de Bellas Artes**  
**Licenciatura en Música 2021**

## **Resumen**

Este trabajo busca visibilizar las posibilidades sonoras que ofrece un aerófono de metal como la trompeta con los ritmos andinos colombianos, dentro de una forma musical como la suite. Así, nos basamos en su estructura, al adaptarlo con el pasillo, la guabina y el bambuco, estilos característicos de la región andina, luego de un análisis de sus patrones y motivos rítmicos, melódicos y armónicos, de cada uno.

Sumado a esto, investigamos las diferentes composiciones que se han realizado para el formato de trompeta y piano de los ritmos andinos colombianos, como referente para la elaboración de la pequeña suite en sus tres movimientos. Por último, elaboramos una propuesta de estudios para trompeta, recogiendo factores técnicos y de estilo en búsqueda de un aporte interpretativo desde este aerófono, para las músicas investigadas.

## **Abstract**

This work seeks to make visible the sound possibilities offered by a metal aerophone such as the trumpet with the Colombian Andean rhythms, within a musical form such as the suite. Thus, we base ourselves on its structure, adapting it with the corridor, the guabina and the bambuco, characteristic styles of the Andean region, after an analysis of their rhythmic, melodic and harmonic patterns and motifs, of each one.

In addition to this, we investigated the different compositions that have been made for the trumpet and piano format of the Colombian Andean rhythms, as a reference for the elaboration of the small suite in its three movements. Finally, we elaborate a proposal of studies for trumpet, collecting technical and style factors in search of an interpretive contribution from this aerophone, for the investigated music.

## Tabla de contenido

<i>Agradecimientos</i>	6
<i>Introducción</i>	7
<i>1. Planteamiento del problema</i>	9
1.1 Descripción	9
1.2 Preguntas de Investigación	10
1.3 Objetivos	11
1.4. Justificación	12
<i>2. Metodología</i>	14
<i>3. Marco Contextual</i>	17
3.1. La suite	17
3.1.1. La Suite en su primer periodo de desarrollo	17
3.1.2. La Suite en el Siglo XVIII	18
3.1.3. La forma posterior de la suite	19
3.1.5. Estructura Binaria Tipo Suite	21
3.2 La interpretación de la trompeta en el contexto colombiano	24
3.3 Compositores y obras para piano en el contexto colombiano	26
3.4 Pasillo	28
3.5 Guabina	32
3.6 Bambuco	34
<i>4. La expedición sonora de la trompeta por los aires andinos colombianos, con el piano como compañero viajero.</i>	36
<i>Conclusiones</i>	48
<i>Bibliografía</i>	49
<i>Lista de Referencias Sonoras</i>	51
<i>Anexos</i>	53

## **Agradecimientos**

En primera instancia a mi hijo Santiago, gran fuente de inspiración para mantenerme firme en la construcción de este trabajo. Al maestro German Darío Pérez por su gran influencia musical y su asesoría en la composición de la pequeña suite. A los diferentes maestros que con su aporte pedagógico a lo largo de la carrera, contribuyeron de manera directa e indirecta para la elaboración de esta monografía, como son: Bibiana Delgado, Victoriano Valencia, Javier Riveros, Angélica Vanegas, Andrés Pineda, Néstor Rojas, Raúl Cuadros, Alberto León Gomes, John Higuera, Magdalena Pérez, William Rojas, a mis amigos de barrio y universidad, a mi compañera de vida y madre de mi hijo, y por su puesto a mi familia.

## Introducción

En este proceso de investigación creación, se utilizan algunas de las posibilidades tímbricas de la trompeta como herramienta para componer tres ritmos tradicionales de la región andina colombiana, en una pequeña suite. Es decir, tomamos para las melodías principales de la obra: la trompeta, el bugle y la trompeta con sordina, junto al piano en su uso de texturas que se reconocen a través de la creación del repertorio para este instrumento. Así, tomamos estos elementos y vamos al ejercicio compositivo, proponiendo una pequeña suite de tres movimientos, con ritmos característicos en cada uno: pasillo, guabina y bambuco. Además, que se realiza una investigación sonora en estas músicas tradicionales, con propósito interpretativo incluyendo un aerófono en la modalidad de solista en estos ritmos andinos colombianos.

Ahora bien, para que logremos lo anteriormente nombrado, tomamos referentes sonoros a lo largo de la historia de la música colombiana, cómo por ejemplo: *Lejano Azul* de (Luis A. Calvo 1882-1945), *Improvisación* de (Adolfo Mejía 1905-1973), *Larandía* de (Jerónimo Velazco 1885-1963), *Humorismo* de (Álvaro Romero Sánchez 1909-1999), *Ancestro* de (German Darío Pérez 1969) entre muchos más, e incluimos diversas interpretaciones en los ritmos andinos Colombianos, con base en la instrumentación usada en diferentes formatos. Es decir, que en tal rastreo encontramos dos tipos de conformación instrumental que han sido los más tradicionales para estas interpretaciones: El primero es el trio tradicional, conformado por la bandola, el tiple y la guitarra, el segundo es la estudiantina con su variedad tímbrica. En ella se integra el trio tradicional, con más volumen de integrantes para cada diapasón. Adicionalmente se incluyen otros instrumentos, dependiendo del concepto del director musical (flautas, contrabajo, voces femeninas, entre otros).

También, mencionamos otro tipo de formatos instrumentales que si bien, podrían no considerarse tradicionales para estas prácticas musicales, han aportado diversidad en lenguajes sonoros en las músicas andinas colombianas. Así, que sobre estas obras se realiza un análisis de algunas de sus piezas más significativas, para la formación del autor del presente trabajo. Del mismo modo, este ejercicio aporta elementos claves que logran un acercamiento que permite la identificación de elementos diferenciadores de los ritmos usados y así mismo a la creación de motivos melódicos, estructuras rítmicas particulares de cada uno de ellos, usados en la pequeña suite de folclor colombiano.

Además, se analizan algunas obras del repertorio andino colombiano, como: *Malualoca* de (Luis A. Calvo 1882-1945), *Manopili* de (Adolfo Mejía 1905-1973), *Fantasia Colombiana para trompeta y piano* de (Jonny Alexander Pasos 1975), *Concierto para trompeta y banda* de (Alfredo Antonio Mejía Vallejo 1971), *Suite 200* de (Victoriano Valencia 1970), entre muchas más. Así, algunas de estas obras escritas para diversos formatos como el de banda sinfónica, donde en los vientos sobre todo en la sección de trompetas, se aprecian usos particulares como el registro, la articulación, la sonoridad, instrumentación, manejo de voces, fraseo, diseño melódico, lo que ofrece insumos importantes para el trabajo creativo.

Ahora bien, este trabajo se divide en dos ejes fundamentales que son la investigación y la creación: Como factor de estudio se analiza la suite en su forma, con el uso del formato trompeta y piano, se toman referentes de compositores que manejan elementos similares al objeto del estudio, además de los ritmos andinos que se escogieron para la pequeña suite. Así mismo, se amplía información sobre los tres ritmos usados en la composición: El pasillo, la guabina y el bambuco, desde su estructura armónica, patrones característicos de cada género, citamos compositores representativos que aportan desde sus obras una indagación que permite una guía de soporte a la composición.

Finalmente, en la creación se toman referentes de la investigación mencionados anteriormente, construimos una ruta metodológica en la cual en cada paso reflexionamos y documentamos el proceso creativo. Tanto que, lo generamos en los siguientes aspectos: Registro adecuado, decisiones sobre texturas, uso de distintos elementos que generan contrastes tímbricos que nos acerquen a la interpretación tradicional que se ejecuta en estas músicas con sus instrumentos característicos.

## 1. Planteamiento del problema

### 1.1 Descripción

En la música escrita para trompeta y piano en la forma suite, se encuentran composiciones originalmente construidas por sucesiones de danzas, adaptadas a este formato en el uso de ritmos, melodías y cadencias armónicas características de ciertas regiones del mundo. Además, de todo el repertorio que se ha escrito, como: sonatinas, sonatas, estudios de concierto, piezas de concierto, entre muchos más. De esta manera, en Colombia específicamente encontramos algunos trabajos recientes para el formato trompeta y piano, que utilizan los elementos característicos de los ritmos andinos, como material referente para la elaboración de este trabajo.

Por lo tanto, desde el ejercicio compositivo se proponen posibilidades tímbricas desde la trompeta, que permiten una ejecución sonora cercana a la instrumentación, con la que se interpreta la música andina colombiana de manera tradicional. Igualmente, desde las posibilidades técnicas que ofrece la trompeta, se aplica un tratamiento melódico tanto en color como en forma que logre un acoplamiento más coherente a estas músicas. De tal manera, que al incorporar el bugle<sup>1</sup> y la sordina<sup>2</sup>, como elementos complementarios al ejercicio, se busca en la creación insumos estilísticos para la interpretación de los ritmos (pasillo, guabina y bambuco) para el formato trompeta y piano.

En suma, en el proceso creativo ajustamos patrones rítmicos, melódicos, armónicos, motivos de frese característicos y representativos en el pasillo, la guabina y el bambuco, para incorporarlos en la pequeña suite, como elementos estéticos que aportan a su conformación final. Así, desde su estructura armónica conservadora hasta el sonido más disonante, se propone consolidarlo en cada movimiento de la obra bajo la propuesta compositiva su aire tradicional correspondiente.

---

<sup>1</sup> O fliscorno, Instrumento de viento de la familia de los metales con la tubería y la campana más ancha con respecto a la trompeta, garantizando una sonoridad pastosa y/o robusta. (Monks 2006)

<sup>2</sup> Accesorio que al colocarse en la campana de la trompeta cambia la tímbrica del instrumento. (Guillén 2015, 58-77)

## **1.2 Preguntas de Investigación**

### **1.2.1 Preguntas estéticas**

- ¿Qué posibilidades tímbricas ofrece el formato de trompeta y piano, para la composición de ritmos andinos colombianos?
- ¿Cómo complementamos la armonía tradicional con la armonía modal, en cada movimiento?
- ¿Qué tímbrica se debe manejar en la guabina que evoque el canto?
- ¿Cómo la sordina influye en la variación tímbrica?
- ¿Se deben aplicar motivos rítmicos, armónicos y melódicos similares entre cada movimiento para cumplir con la forma suite?
- ¿Debe existir variación tímbrica en cada movimiento?
- ¿Las tonalidades menores aportan en el ambiente textural en cada movimiento?

### **1.2.2 Preguntas técnico-interpretativas**

- ¿Qué tipo de articulación se aplica en la totalidad de la obra en la trompeta y el piano, para la correcta interpretación de los ritmos andinos colombianos?
- ¿Qué tipo de sonoridad se debe manejar, para un color adecuado con respecto a los ritmos tradicionales que se interpretan?
- ¿El manejo adecuado de dinámicas en la totalidad de la obra, complementa la interpretación de los aires andinos compuestos?
- ¿La incorporación de estudios técnicos en la trompeta, aportan a la interpretación de los ritmos tradicionales utilizados para la obra?

### 1.3 Objetivos

#### - Objetivo General

Proponer un interpretación con las posibilidades tímbricas de la trompeta que permitan integrarla en los lenguajes característicos de las músicas tradicionales de la región andina colombiana, a través de la composición de una pequeña suite para trompeta y piano que incluya los ritmos de pasillo, guabina y bambuco.

#### - Objetivos Específicos

- Identificar elementos estructurales, melódicos, armónicos y rítmicos de pasillo, guabina y bambuco, que sirvan como hilo conductor en la composición de una suite.
- Proponer ejercicios técnicos para que los intérpretes de trompeta tengan herramientas, en las cuales desarrollen una búsqueda de la exploración sonora que se propone en este trabajo.
- Aportar a la ampliación tanto del repertorio, como de la promoción de la tradición andina colombiana en el formato de trompeta y piano a través de la implementación de técnicas compositivas que enriquezcan sus elementos musicales característicos.

## 1.4. Justificación

Con este trabajo se promueve la ampliación del repertorio andino colombiano en un formato no convencional como el de trompeta y piano. Además, se propone una búsqueda en la aparición de usos particulares y hábitos interpretativos de la música tradicional andina desde un instrumento como la trompeta. Es decir, que se toman sonoridades características del formato tradicional como el tiple y la bandola como adaptación de una propuesta que viene creándose recientemente en este tipo de ensambles. Así mismo, buscamos el fortalecimiento del repertorio andino colombiano mediante la generación de este trabajo compositivo, al proyectarse su inclusión en programas de formación instrumental, así como conciertos y grabaciones de la música andina colombiana en el formato trompeta y piano.

Ahora bien, específicamente la composición se dirige a los recursos armónicos, melódicos y sobre todo tímbricos en los ritmos tradicionales del contexto andino colombiano. Así, desde la técnica y el análisis en el campo sonoro estructurado y conceptual, se realiza un aporte al repertorio que incluye un aerófono que se entiende como inusual en este tipo de composiciones. Tanto que, de esta forma aporta a la reflexión sobre el uso de tímbricas y técnicas compositivas que permitan explorar distintos elementos como: de manera tímbrica cambios de instrumento y sordina, y de manera técnica registro adecuado, articulaciones, dinámicas, diseños melódicos, adaptación de texturas al formato, entre otros.

Del mismo modo, esta exploración se dirige específicamente al campo tímbrico del aerófono y su amplia gama de posibilidades sonoras. Por lo tanto, busca una apropiación de la sonoridad tradicional desde un instrumento que no es comúnmente usado en estas músicas tradicionales. Es decir, que poco a poco se crea un interés en la interpretación del folclore andino colombiano desde un instrumento de viento de la gama de metales, y así se visibilizan los ritmos locales con otra perspectiva tímbrica.

También, la trompeta en su recorrido histórico se incluye en diversas posibilidades sonoras, que articula diferentes formatos estilísticos dando espacio a la creatividad de tímbricas que se adaptan al ritmo, al género o a la corriente musical donde se incorpora. Por lo tanto, un fin primordial de este trabajo, es adaptar la trompeta al contexto andino colombiano en un intento de acercar un aerófono metálico a los ritmos tradicionales.

En consecuencia, en búsqueda de un objetivo didáctico dentro del trabajo, recogemos diferentes herramientas analizadas desde su construcción teórica, estética e interpretativa, para plasmarlo en la trompeta con estudios técnicos característicos que acerquen la sonoridad tradicional de los ritmos andinos a un instrumento sinfónico. De igual forma, en la reflexión de la trompeta desde sus diferentes estilos interpretativos, existen desde lo tradicional ciertos hábitos que tomamos en cuenta dentro de la particularidad de cada ritmo, por tal razón se realiza para el abordaje de estas músicas, que permite el aporte a los recursos académicos en la apropiación del folclore colombiano.

## 2. Metodología

En la ruta metodológica para este trabajo, tomamos algunos referentes como recurso para la elaboración de la composición de la pequeña suite. Además, analizamos obras del repertorio andino colombiano en sus diferentes formatos, y con este material construimos herramientas que posibilitan componentes para el diseño del trabajo creativo. Es decir, que tomamos ingredientes técnicos como: melodías, ritmos, obstinatos, armonía, forma, entre muchos más.

Tanto que, cada aporte que se da desde diferentes composiciones, recrea un concepto estético en estas músicas, que permite una garantía sonora que identifica cada ritmo perteneciente a la región andina colombiana. Por ejemplo, como los ritmos utilizados en el proceso creativo: el pasillo, la guabina y el bambuco.

Además, en el proceso de composición de la suite, las herramientas que forman parte de la investigaron fortalecen la estructura de estas piezas como materia prima que utilizamos en el producto final. Más, la recopilación de material de diferentes instrumentistas, que en la historia de las músicas colombianas, han aportado un gran valor significativo en la interpretación, sobre todo la bandola permite una conceptualización desde la parte melódica, con el propósito de brindarnos una idea sonora para darle una construcción tradicional, ejecutándola en la trompeta. A continuación, se mencionan los elementos globales que fueron base para el desarrollo de la investigación creativa.

Ahora bien, el registro que debe manejarse en la trompeta como propósito creativo de la obra, lo tomamos del referente de algunas piezas y compositores que se han dado a la tarea de proponerlo en el formato de trompeta y piano de la música andina colombiana, como: *Canción de la Ninfa* de Juan Felipe Naranjo (Bambuco) y el disco *Obras para trompeta y piano* interpretadas por el trompetista colombiano Juan Fernando Avendaño, De las cuales destacamos: *Fantasia para trompeta y piano* del compositor colombiano Gustavo Parra (2011), mostrando calidad técnica en los instrumentos que intervienen con un aire más académico, con el uso del recurso tímbrico de la sordina en algunas secciones. *Nolanda* del compositor colombiano Ferney Lucero (2009), obra basada en ritmos andinos colombianos especialmente Danza y bambuco. *Fantasia Andina* del compositor colombiano Carlos Andrés Restrepo (2011), que incluye elementos rítmicos, melódicos y armónicos de la región andina, como: la sincopa, patrones rítmicos característicos en el pasillo y bambuco.

De igual forma, destacamos dos obras más en este formato (trompeta y piano), escritas con los aires andinos colombianos como: *Fantasia Colombiana para trompeta y piano* del compositor colombiano Jonny Alexander Pasos (2007), *Concierto para trompeta y Banda*, (con reducción de piano) del compositor colombiano Alfredo Antonio Mejía Vallejo (2013). Así, ubicamos el registro adecuado para una interpretación cercana al propósito del trabajo, llevándonos desde la tímbrica de la trompeta a los instrumentos tradicionales andinos colombianos. Además, su análisis permite el fortalecimiento de cada uno de los movimientos de la suite, que recrean los diferentes pasajes de los ritmos tradicionales del producto final, y la apropiación de las dinámicas estilísticas que conceptualizan la obra.

Por lo tanto, con respecto a la variación tímbrica que debe aplicarse en cada movimiento de la obra, se recogen referentes sonoros que aportan a la variedad sonora de la trompeta. Por ejemplo, Claudio Roditti trompetista brasilero, quien crea posibilidades en la ejecución de este instrumento y utiliza el bugle y la sordina como elementos que aportan interpretación a las músicas tradicionales de su país natal. También, tenemos a Juan Fernando Avendaño trompetista colombiano, que utiliza estos recursos. Por esta razón, se incluyen tímbricas como la sordina y el bugle para la forma melódica en cada movimiento, tomamos los referentes mencionados anteriormente, evidenciamos que tan cerca encontramos estos elementos en el folclor andino colombiano.

Ahora bien, lo anterior es semejante al trabajo sonoro que se ejecuta en diferentes obras del repertorio de la banda sinfónica, donde en muchas obras los elementos como: el bugle y la sordina, aportan de manera significativa a la interpretación del contexto andino, debido a que sus posibilidades tímbricas, permiten de alguna manera llevarnos a la emulación sonora de los instrumentos andinos tradicionales. Un ejemplo es la obra *León bambuco* de Victoriano Valencia (2004), *Concierto para Trompeta y Orquesta* de Juan Carlos Valencia Ramos (2011), *Suite Pa' Juan* de Oscar Fernando Trujillo Gómez (2012), entre otros.

Por consiguiente, el tipo de textura que utilizamos para el piano y la trompeta lo tomamos de la técnica contrapuntística, ya que apropiamos esta herramienta para darle desarrollo al contexto polifónico, sin alejarnos del sentido tradicional. Así, Escuchamos algunas piezas tradicionales como: *Humorismo* de (Álvaro Romero 1909-1999) y *Brisas de Pamplonita* de (Elías Soto 1858-1944) que reconocen esta forma de escritura musical, con el ánimo de aportarle riqueza melódica a la obra. Es decir, que aprovechamos este recurso estético (el contrapunto), en algunos pasajes de la suite al darle complemento al ritmo tradicional y al lenguaje técnico de la trompeta y el piano.

De igual forma, como referente sonoro de las músicas tradicionales de la región andina colombiana, basamos la tímbrica de la trompeta en un instrumento más cercano a sus ritmos. Así, escuchamos diferentes interpretaciones de la bandola en la música tradicional andina colombiana, como: Fabián Forero, Diego Saboya, Pulo Andrés Triviño, Rolando Ramos Torres, Oriana Medina por mencionar algunos.

Por lo que, se analiza la forma en que se ejecuta la bandola como referente estético del estilo, que recoge diferentes articulaciones, y ajustamos elementos tradicionales usados en su interpretación, como: acentos, estacatos, ligados, ataques y demás, al adaptarlos en la trompeta como apoyo a esta propuesta, con movimientos melódicos compuestos hacia una intensión tradicional. Es decir, que desde un estudio previo buscamos la apropiación de un lenguaje tímbrico y de fraseo propio del contexto andino colombiano.

### 3. Marco Contextual

#### 3.1. La suite

La suite es un género instrumental que agrupa una secuencia de ritmos característicos, relativamente cortos y relacionados entre sí, es el estilo más importante del periodo barroco, que crea en cada sección-movimiento danzas estilísticas, que generalmente tienen la misma tonalidad o se relacionan temáticamente. Además, se usan otro tipo de términos en diferentes países y épocas para referirse a la suite, por ejemplo: en Alemania e Inglaterra la llamaron *Overtura*, en Francia *Oraré* y en Italia *Sonata da camera*.

En sus orígenes la palabra “suite” no se utilizó hasta mediados del siglo XVI, la forma se origina en la interpretación de danzas por pares, practica realizada a finales de los siglos XIV y XV. Así mismo, uno de sus patrones comunes se remite a la interpretación de estos ritmos en un tiempo lento que se utiliza en compás binario, como la *passamezzo* en Italia, o la *pavana* en Francia e Inglaterra y se continúa con una danza más rápida en compás ternario, como la *gallarda*. También se compartían formas musicales; melódicas y rítmicas por mencionar algunas. (Latham 2010, 1469)

#### 3.1.1. La Suite en su primer periodo de desarrollo

Se integran a la suite la *Courante* y la *Allemande*, danzas cortesanas francesas que desplazan en popularidad a la pavana y la gallarda. Así mismo, Se plantea que J.J. Froberger (1616-1667) da comienzo a la secuencia normal en los movimientos de la suite, dos danzas rápidas y dos danzas lentas extraídas de diferentes países, cuatro en este caso como son: de Alemania *Allemande*. En Italia *Coutante*, de España la *Zarabanda* y de Inglaterra la *Ligue*.

Ahora bien, el orden de las danzas anteriormente nombradas (*Allemande*, *Coutante*, *Zarabanda*, *Gigue*) después del fallecimiento de Froberger, toma vigencia pues durante su obra en vida la *Zarabanda* terminaba la suite, y desplaza a la *Gigue* al tercer movimiento. Así, en el periodo clásico se introducen nuevas danzas que amplían la suite en su forma, es decir que pasamos de 4 a 6 o 7 o más movimientos, la *Gavotte*, el *Bourrée* y el *Minueto* son las que se incluyen.

Además, tiempo después en la suite se anexan preludios temáticamente alejados a las danzas, se permite al intérprete el uso de la improvisación, toman el nombre estos movimientos utilizados ahora de manera introductoria el título de: *Overture*, *Fantasia* y *Préambule*. De modo que, en el avance del siglo XVII, el orden y número de danzas ya presentan cambios importantes, mayormente visto en compositores franceses como: Lebégue, Coaperín, D' Anglegert por mencionar algunos, donde combinan las danzas tradicionales con piezas ajenas a esos ritmos. Por ende, en la creación de este tipo de suites, se generan cambios en las dimensiones de esta forma, pero no son temáticamente unidas dentro de su contexto, incluyen nuevas danzas como: *Musette*, *Rigaudon* y *Loure*. (Latham 2010, 1469-1470)

### 3.1.2. La Suite en el Siglo XVIII

Con Bach y Handel, la forma suite toma un desarrollo determinante al pensarlo en los formatos que estos compositores proponen para sus obras, la orquesta sinfónica y la diferente gama de teclados (clavesinval, órgano, piano, por mencionar algunos), le dan la importancia histórica que toma el género para esta época. Además, se tiene en cuenta como insumo importante para la suite la conservación de la misma tonalidad en sus diferentes movimientos, se crean cambios tonales entre cada sección, se toma el recurso de tonalidades cercanas, o sus relativas mayores-menores.

Ahora bien, las danzas en este periodo de la suite, continúan de forma binaria con dos partes similares, en la primera la tonalidad inicial se dirige hacia su dominante, o a su relativo mayor donde comienza con modo menor, y la segunda sección vuelve a su inicio tonal, ambos repiten su fragmento. Por lo tanto, los motivos rítmicos y melódicos que aparecen en los primeros compases de la obra, se vuelven material de insumo para el resto de la suite que conecta los movimientos entre sí, para que genere un desarrollo temático en el total de su construcción musical. (Latham 2010, 1470)

### 3.1.3. La forma posterior de la suite

Las herramientas utilizadas como; el contraste de tonalidades en diferentes secciones, material temático empleado en diversos fragmentos, la intensidad al aumentar en el desarrollo que continua al repetirlo y retomarlo, son componentes que se adelantan en la suite barroca tardía a la forma sonata, remplazándola como formato instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, algunos elementos de la suite se conservaron, como: el divertimento y la serenata, (modelos utilizados por los compositores del clasismo).

Ahora bien, la forma instrumental de la suite a finales el siglo XIX y comienzo del siglo XX, utiliza pocos recursos de su antecesora en el periodo barroco, ya que para 1880 las danzas se sustituyen por ritmos populares tradicionales, con un pensamiento más programático. Es decir, que solo se toman secciones de ópera, ballet, o cualquier otro tipo de obra estructurada a manera de concierto. Así, los compositores del siglo XX, retoman de manera esporádica el término suite con la obligación de enlazarlo en temáticas musicales. (Latham 2010, 1470-1471)

Por ende, un referente importante del siglo XX, en la forma suite y específicamente para trompeta, lo encontramos con el compositor Claude Bolling, con Toot Suite para trompeta y piano, dando su estreno en 1980 por el trompetista francés Maurice André, como obra importante dentro del repertorio. Además, esta obra contiene seis movimientos de los cuales cada uno se interpreta con diferentes tipos de trompeta, en el primer movimiento Allegre se utiliza la trompeta en C, segundo movimiento Mystique trompeta en Eb, tercer movimiento Rag-Polka corneta en Bb, cuarto movimiento Marche trompeta piccolo en Bb, quinto movimiento Vesperale Bugle Bb, y sexto movimiento spirituelle trompeta piccolo en Bb. (Passley 2012, 12-14)

### 3.1.4 La Suite en Colombia

De los primeros referentes de la suite en Colombia tenemos al maestro y compositor Adolfo Mejía, que estrena en 1938 en el primer festival iberoamericano de música, la “Pequeña suite” para orquesta sinfónica con ritmos tradicionales. Es decir, un bambuco para el primer movimiento, un torbellino con canción y marcha hacen parte del segundo movimiento, y finaliza con una cumbia en el tercer movimiento, que completa la pequeña suite. Así, esta obra es una de las más reconocidas de Adolfo Mejía, y que realiza un gran aporte a la música folclórica en Colombia en esta forma musical. (Muñoz 2011)

Posteriormente encontramos como ejemplo de la suite en Colombia, al compositor Gentil Montaña que escribió cinco suites para guitarra solista con ritmos del contexto de la región andina y atlántica. Por lo tanto, el bambuco, el pasillo y la guabina son ritmos que pertenecen a estas suites, sumando el porro por mencionar algunos. Además, genera una escuela interpretativa y técnica dentro del ámbito de la guitarra en Colombia, al dejarnos un estilo propio de manera explícita en sus propias frases y motivos musicales. (Madrid 2014, 20-22)

De igual forma, de manera más cercana a nuestros días, encontramos la suite para banda sinfónica de Victoriano Valencia titulada “*suite número uno Arrullo*”, ya que hace un recorrido sonoro de los bailes tradicionales de la costa atlántica, se utilizan motivos melódicos y modales característicos en estas músicas folclóricas. También, le da un tratamiento a la orquestación en la suite, que se basa en las bandas campesinas de la región atlántica, conocidas como pelayeras. Así, genera una sonoridad en las bandas sinfónicas más cercana a las músicas tradicionales populares de la costa colombiana. (Valencia s.f.)

Finalmente, como gran referente de este trabajo, encontramos al maestro, pianista, arreglista y compositor German Darío Pérez, que realiza una suite para piano de seis movimientos nombrada “suite Colombia”. Además, los movimientos de esta suite son utilizados con ritmos de la región andina, en su orden: Bambuco, Caña, Danza, Guabina, Polka, Pasillo-fuga. Por ende, completamos un catálogo de algunos de los compositores que han utilizado esta forma musical para sus obras denominada suite, en el contexto colombiano. (Perez s.f.)

### 3.1.5. Estructura Binaria Tipo Suite

El uso de la suite en el barroco tardío, toma nuevas formas musicales lejanas a su sonido original: modula a tonalidades cercanas, cambia la distribución melódica, ya sea escrita o improvisada, más la aplicación del contrapunto en sus diferentes especies, adapta las progresiones armónicas y melódicas, en una configuración basada en un solo motivo desde la exposición y el desarrollo. Por lo tanto, la estructura binaria de la suite, maneja dos tipos de secciones (A-A o A-B) y su conformación tonal y temática están relacionadas. De modo que, cada sección se toca dos veces, se acude a las barras de repetición para crear combinaciones como: AA-AA, o AA-BB. Se relacionan las dos secciones por dos características: simetría tonal y paralelismo temático.

#### a) Simetría Tonal

En la forma binaria es una estructura abierta tonalmente, donde en la primera sección se formaliza la tónica y modula hacia una tonalidad afín donde finaliza con una cadencia en una nueva tonalidad. Por lo tanto, En cuanto a la segunda sección se presenta una estructura inversa, comenzando en una tonalidad afín, y regresa a la tonalidad principal que concluye con una cadencia que finaliza. Por esta razón, La modulación en la primera sección, depende de la modalidad de la tonalidad principal, En modo mayor se modula a su dominante, en modo menor se modula a la tonalidad relativa o a la dominante.

#### b) Paralelismo temático

En las dos secciones se presenta un motivo que se va en desarrollo a través de las progresiones, inversiones, y diferentes tipos de combinaciones característicos de la época del barroco, y se finaliza en cada sección con su diseño cadencial.

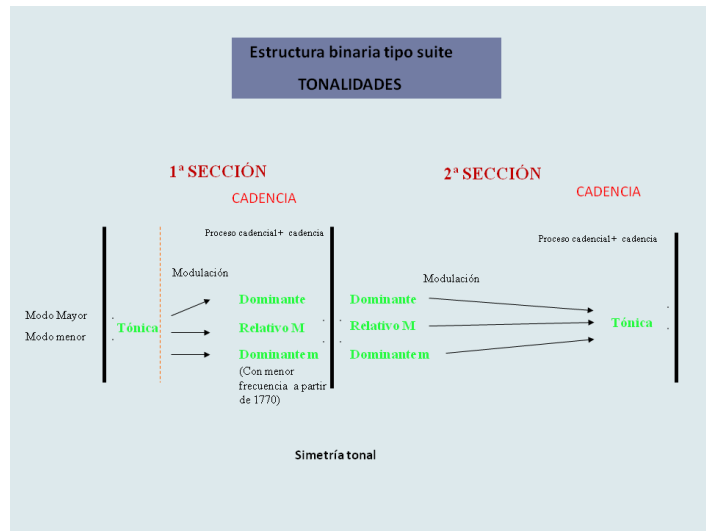


Imagen extraída de

(musicnetmaterials.wordpress.com)

Luego, dentro de las secciones encontramos las siguientes estructuras:

-Primera Sección:

En la estructura binaria tipo suite, cuando se establece la tonalidad y la temática tiende a regirse en la precisión y mostrarse directo. Así, puede ser ternaria o binaria, o combinarlas en su estructura.

Estructura ternaria (que esta entre la primera y segunda sección) tipo Fortspinnung. Primera fase, Antecedente, expone material temático o motivo principal. En el segmento central se produce la modulación que crea una progresión modulante (Fortspinnung), que llega al *Epílogo* que confirma la nueva tonalidad, preparando el cierre con una cadencia que finaliza toda la sección.

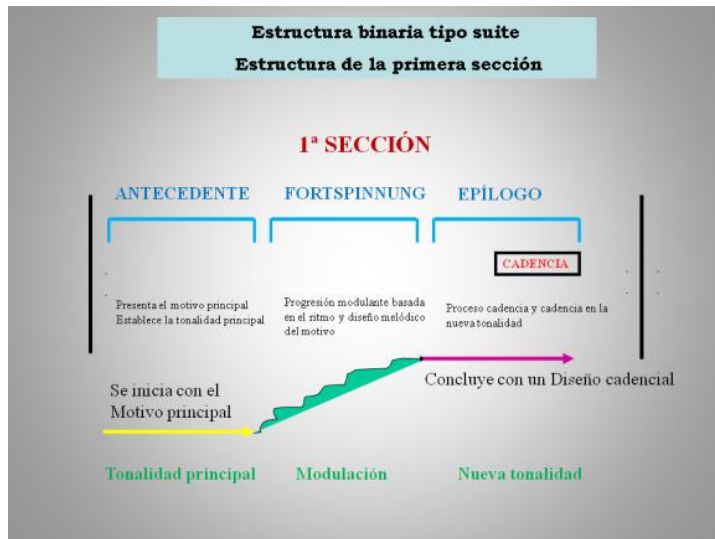


Imagen extraída de

(musicnetmaterials.wordpress.com)

-Segunda Sección:

Cuando regresa a la tonalidad principal se retrasa, para que permita que se cree un plan tonal mas nutrido y con variaciones con respecto a la primera sección. Así, al realizarlo genera una división en dos partes en la segunda sección:

-Primera subsección: modula a su tonalidad relativa, (si es mayor su tonalidad principal) o a otra tonalidad cercana (subdominante o relativo de la subdominante) que finaliza con una cadencia en una nueva tonalidad.

-Segunda subsección: regreso paulatino a la tonalidad inicial.

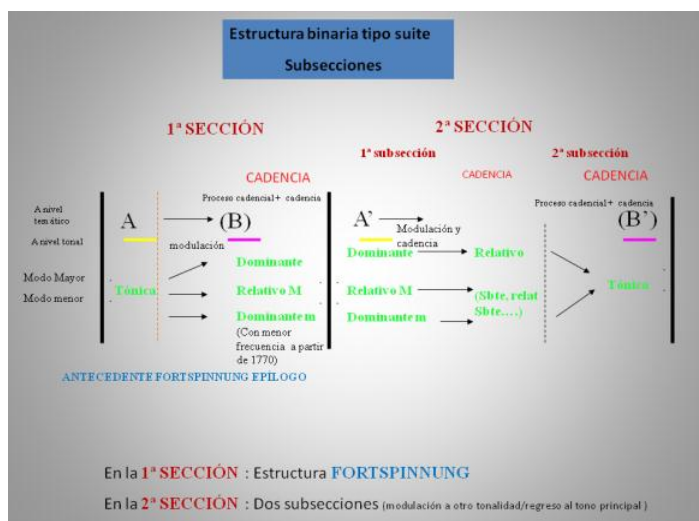


Imagen extraída de

(musicnetmaterials.wordpress.com) (Gilber 2014, 1)

### 3.2 La interpretación de la trompeta en el contexto colombiano

El recorrido de la trompeta en Colombia, tiene entre sus inicios la participación como elemento importante dentro de las bandas sinfónicas del país, al interpretarse en estas agrupaciones de diferente repertorio tradicional adaptado a estos formatos. Así, se le da comienzo a su compromiso musical folclórico, al mostrarse con protagonismo en algunas obras compuestas en el siglo XIX y XX. Por lo tanto, se clarifica la formación de bandas en Colombia con la ayuda de músicos como proceso de formación dentro de estos ensambles, al enseñarse la técnica musical con talleristas que enriquecen el oficio dentro de esta práctica. (Valencia 2011, 1)

Ahora bien, la trompeta en Colombia en la modalidad de solista, y en el formato que se emplea en este trabajo (trompeta y piano), encontramos obras que aportan a su repertorio de manera masiva en un ámbito más reciente, como por ejemplo: *Evocación para trompeta y piano*, compuesta en el año 1997, por el compositor Jorge Humberto Pinzón, nacido en Moniquira-Colombia. Además, en esta obra encontramos motivos melódicos y rítmicos creando pasajes expresivos donde surge la trompeta como solista, destacando elementos técnicos exigentes para el instrumento con texturas rítmicas sincopadas características del folclore andino colombiano. (Sissa 2021, 12)

De la misma manera, encontramos la obra: *Fantasia colombiana para trompeta y piano*, compuesta en el año 2007, por el compositor Jonny Alexander Pasos Villa, maestro de clarinete egresado de la universidad de Antioquia. En esta obra se presentan periodos contrastantes que ayudan al aporte de la riqueza interpretativa del folclore andino colombiano, Primera parte: Pasillo, segunda parte Bambuco con variaciones sobre un tema.

También, en este recorrido de composiciones originales para trompeta en Colombia, tenemos: *Concierto para trompeta y banda* compuesta en el año 2013 por Alfredo Mejía Vallejo, compositor, arreglista y tallerista, asesor de bandas de música del departamento de Antioquia Colombia. Esta obra se estrena en el año 2016 por el trompetista Carlos Restrepo, y dirigida por el propio compositor, acompañado por la banda sinfónica de la universidad de Antioquia. Así, tiempo siguiente en el año 2015, se le realiza la reducción a piano la parte de banda, por el compositor y trompetista Carlos Restrepo. (Restrepo 2017, 17-48)

Finalmente, en el recorrido de la trompeta como solista en el contexto colombiano, encontramos una obra que resaltamos, ya que toma elementos de la región andina más autóctonos y campesinos junto con la trompeta y el piano, llamada: *A Soplo y Sorbo* del compositor, director y arreglista de la estudiantina Boyacá, director y arreglista de la banda sinfónica de Boyacá, German Moreno Sánchez. En esta obra encontramos ritmos como la carranga, instrumentada por: la trompeta, el piano, el tiple y la guacharaca, al crearse en el año 2020, contando con la interpretación del trompetista Heraclio Mateus. (Mateus s.f.)

### 3.3 Compositores y obras para piano en el contexto colombiano

Como referente importante para este trabajo, iniciamos el contexto del piano en Colombia con el compositor Luis Antonio Calvo, Nacido en 1882 en Gambita Colombia, uno de los pioneros en hacer adaptaciones del folclore andino colombiano para llevarlo a la interpretación del piano en su forma solista. De este modo, Luis A. Calvo presenta un catálogo de 258 composiciones entre las que resaltamos; bambucos, pasillos, Valses, Intermezzos, Danzas, preludios, entre muchos más. (Ospina 2012, 1-197)

Tanto que, las obras referentes para este trabajo destacamos: *Malualoca*, *Intermezzo No. 4*, *Encanto*, *Lejano Azul*, dado que después de su interpretación y análisis por parte del autor de este trabajo, recogemos elementos de estas creaciones como: motivos melódicos, motivos rítmicos, finales de frase, estructura, entre muchos más, que aportan a la composición de la suite.

Enseguida, continuamos con el Cartagenero Adolfo Mejía Navarro, compositor de un catálogo extenso de obras musicales para diferentes formatos, como: poemas sinfónicos nombrados *Íntima y América*, piezas para voz y piano *Oye*, *Te Quiero*, *Cartagena*, en formato de cámara como *Impromptu* para piano y cello, por mencionar algunos. Ahora bien, para el piano en sus obras como referencia tenemos; *Improvisación*, *Manopili*, *Bambuco en Em*. Además, destacamos la inclusión del piano en la modalidad de solista, con ritmos de la región andina colombiana. (Muñoz 2011)

En consecuencia, como referente pedagógico en el proceso interpretativo del piano en Colombia, la maestra Ruth Marulanda Salazar, nacida en Buga, valle del cauca en 1942, tiene un compendio de estudios para piano llamado: *Manual Didáctico de música colombiana- Región Andina- para piano* (1989). Por ejemplo, en este material didáctico encontramos estudios de danza, pasillo, guabina, bambucos por mencionar algunos, adaptados para la enseñanza del piano en el ámbito tradicional. Además, de ser Ruth Marulanda una excelente intérprete de diferentes compositores que han escrito obras para piano con ritmos colombianos. (Tobón 2020, 116-120)

Finalmente en el recorrido pianístico en Colombia y sus composiciones con ritmos tradicionales, llegamos a nuestros días con el Maestro y compositor German Darío Pérez Salazar, ganador del festival Mono Núñez como mejor obra inédita instrumental con su bambuco *Ancestro*, en el año 1988. Además, de ser galardonado por más obras de su autoría en diferentes festivales nacionales como: El Pasillo *Insistime*, primer puesto festival nacional del Bambuco en Neiva (1994), La Danza *Ilusa*, mejor obra instrumental festival Mono Núñez Ginebra-Valle (1995), El Pasillo *Seré Papá*, mejor obra instrumental festival Mono Núñez Ginebra-Valle (2000), La Guabina *Pa' Los Palos*, Mejor obra inédita instrumental Festival Hato Viejo-Cotrafa (2005), El Bambuco-Guabina *Bambina*, Mejor obra inédita instrumental Festival Hato Viejo-Cotrafa (2006), entre muchos más. Además, de una suite de seis movimientos nombrada en un capítulo anterior. (Perez s.f.)

### 3.4 Pasillo

Este ritmo nace en el siglo XIX como baile de salón, es parte del repertorio con piezas cortas y cómodas afines con los intérpretes por afición y público en general, deja como título para cada obra: el nombre de algún personaje o su labor cotidiana, puntos geográficos, o momentos emotivos.

Por lo tanto, Pedro Morales Pino, (Compositor Colombiano 1863-1926) fomenta la construcción precisa en cuanto a su forma, propone tres momentos utilizados aun hoy en día, inicia la forma de manera ternaria en un trio que emula el minueto clásico. Además, se utiliza en formatos de cámara y orquesta sinfónica, siendo la herencia para la composición en el siglo XX del pasillo colombiano, que reitera esta estructura. (García 2014, 69-70)

Como ejemplo tenemos, la sección (A) que dará la forma tradicional con una progresión armónica de 16 compases en tonalidad mayor como menor:

Ejemplo en tono menor:

Moderate ♩ = 120

1 Am Am Am E7 E7 E7 E7 Am Am A7 A7

12 Dm Dm Am E7 Am

Imagen realizada por el autor de este trabajo

Se maneja una tonalidad que incluye acordes mayores en esta misma forma, con la especialidad de que pertenece a las secciones (A) igual que aparecen en otros lugares del pasillo. Así, se encuentra una larga lista de composiciones que aplican esta lógica en sus progresiones armónicas, como: *Coqueteos*, *Vino Tinto* (Fulgencio García 1880-1945) *Patas D' Hilo*, (Carlos Viecco 1900-1979) por mencionar algunos. (García 2014, 69-70)

En tono mayor vemos variaciones que agregan el segundo grado.

Variación I en tonalidad mayor (Ejemplo de Do mayor)

1 = 80

C C C Dm Dm G7 G7 C C G7 G7

12 F F C G7 C

Imagen realizada por el autor de este trabajo

Variación II en tonalidad mayor (Ejemplo Do mayor)

♩ = 80

C C C Dm Dm G7 G7 C C A7 A7

1

12

Dm F C G7 C

Imagen realizada por el autor de este trabajo

**Patrones rítmicos básicos de acompañamiento en guitarra:**

3/4

Imagen realizada por el autor de este trabajo

Otra característica del pasillo, es la presencia del corte rítmico en finales de sección:



Imagen realizada por el autor de este trabajo

La realización de este corte se genera por un solo instrumento o todos, dándole relevancia a esta forma rítmica, utilizada en finales de cada sección, se vuelve frecuente sobre el mismo patrón rítmico utilizando variaciones. (García 2014, 69-70)

### 3.5 Guabina

Su origen viene de las montañas de Antioquia como práctica cantada en coplas, ejercicio que con el paso del tiempo desaparece desplazándose a otros departamentos como Huila y Santander. Además, toma un aire ya diferenciado a su origen, tanto en su forma interpretativa como en su melodía. (Ortega 2012, 7)

Dentro de su forma, la guabina tradicional se estructura en dos partes: A-B y utiliza 16 compases por sección ordenadas AA-BB. Sin embargo, las guabinas en la actualidad ya manejan tres partes con mayor complejidad musical.

La Guabina es un ritmo que se escribe en compas ternario de 3/4, que maneja los grados de la escala mayor y menor como; I-IV-V7 Como en el siguiente ejemplo:

The image displays a musical score for Guabina in 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 80. The score is divided into two systems. The first system consists of ten measures, each containing a single eighth note. Above the notes are the following chords: C, C, C, G7, G7, G7, G7, C, C, C, C7. The second system starts at measure 12 and contains five measures, each with a single eighth note. Above these notes are the chords: F, F, Em, G7, C. The notation uses a treble clef and a 3/4 time signature.

Imagen realizada por el autor de este trabajo

Patrones rítmicos básicos de acompañamiento en guitarra.

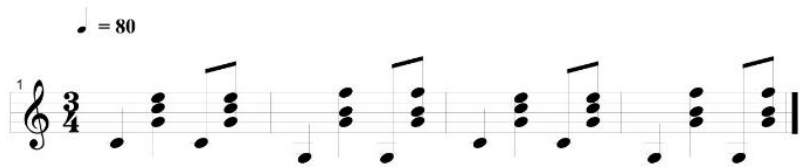


Imagen realizada por el autor de este trabajo

Otra característica de la guabina, es la presencia del corte rítmico al principio o al final de cada sección:

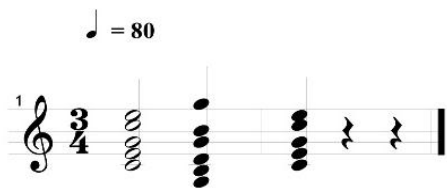


Imagen realizada por el autor de este trabajo

### 3.6 Bambuco

Los orígenes del bambuco se remontan a inicios del siglo XIX, con la tradición campesina del cauca al interpretarse con tambores y flautas como legado indígena aun utilizado en los presentes días. No obstante, es un ritmo reconocido en los diferentes niveles socioeconómicos en Colombia, su incursión en los salones de baile no era bien recibido debido al estruendoso sonido de la tambora, por lo que este instrumento lo veían innecesario como referente rítmico para acompañar el pulso junto al redoblante. Sin embargo, inicia su proceso evolutivo en las salas de concierto por formatos orquestales que agregan técnica y virtuosismo en el bambuco.

Ahora bien, en el Bambuco, su métrica ha derivado infinidad de discusiones al abordar la interpretación del mismo, ya que se caracteriza por usar simultáneamente la medida; 3/4 y 6/8, tres tiempos de subdivisión binaria contra dos tiempos de división ternaria. Es decir, que esta combinación métrica no se da de forma alternativa regular, si no que aparece en diferentes niveles, el melódico funciona en 6/8 que combina en ocasiones con el 3/4, el percutado con instrumentos que acentúan más el 3/4 y otros el 6/8 como por ejemplo la tambora que combina la métrica; la madera en 6/8 y el parche en 3/4. (García 2014, 197-198)

Patrón básico de acompañamiento del bambuco, en sus dos escrituras para guitarra, 3/4 y 6/8:

Estructura tradicional en 3/4

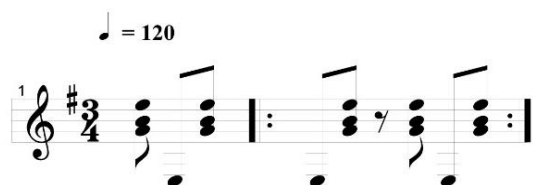


Imagen realizada por el autor de este trabajo



#### **4. La expedición sonora de la trompeta por los aires andinos colombianos, con el piano como compañero viajero.**

Los primeros pasos para una sonoridad tradicional en la trompeta dentro de los aires musicales andinos colombianos, se realizan desde el análisis tímbrico de las propuestas musicales que en la región se han logrado con los aerófonos. Además, de las adaptaciones en los metales desde el formato de banda sinfónica, que emula muchas veces las cuerdas pulsadas como el tiple, la bandola y la guitarra, al generarlo como paisaje sonoro y estético dentro del folclor tradicional.

Ahora bien, a medida que se encuentra una sonoridad cercana al timbre tradicional andino colombiano para adaptarlo a la trompeta, se continúa la indagación desde la parte técnica y teórica. Además, se investiga en cada ritmo de la región; su métrica, sus células rítmicas y melódicas, sus progresiones armónicas. Es decir, tomamos estos recursos como materiales de insumo, muy necesarios para la creación de la pequeña suite andina colombiana.

También, al referenciarlos con suites que se han escrito para el formato de trompeta y piano, el material lo adaptamos para la estética musical técnica y teórica, de los ritmos andinos colombianos. Aún más, Con variedades sonoras y propuestas artísticas que toman sus músicas locales para incluirlas dentro de una obra.

Por otra parte, en el proceso creativo, la investigación previa de la forma musical suite con ritmos andinos colombianos (pasillo, guabina y bambuco), poco a poco se encuentra la sonoridad que se acerca al ritmo tradicional, con alguna variable que se genere dentro de la obra. Aún más, buscamos la fractura del esquema tradicional de cada golpe andino, como; acordes agregados, células ritmo-melódicas diferentes a las tradicionales, por mencionar algunos. Sumado a esto, la incursión de un formato poco común en estas músicas como: la trompeta y el piano.

Por ejemplo, en el primer movimiento (pasillo) se realiza en la tonalidad de Gm, y en compás de  $\frac{3}{4}$ . Ahora bien, recogemos las células rítmicas que identifican el golpe del pasillo, para intercalarlas entre el movimiento melódico de la trompeta y las partes armónico-rítmicas que se utilizan para el piano.

Ejemplo 1. En el siguiente fragmento, (Extraído del final de la primera sección del primer movimiento de la suite que se compone) en el pasillo, utilizamos un patrón rítmico característico en los finales de sección, Ejemplo:

The image shows a musical score for B♭ Tpt. and Pno. The score is divided into two systems. The first system (measures 5-8) features a melodic line in the B♭ Tpt. part and a piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. Chord symbols are E♭maj7, Gm7/D, and D7. A red bracket highlights the final measure of the section. The second system (measures 9-12) continues the piano accompaniment with dynamics *mp* and *f*. Chord symbols include Gm7, Gm7/D, Cm7, E♭maj7, A7, and Dm7. A red bracket highlights the final measure of the section.

Además, dentro del trabajo creativo, incluimos patrones rítmicos característicos en las músicas latinas como: la sincopa, que ayuda al complemento del carácter estético en cada movimiento. Más, acentos, ligaduras de frase, ligaduras de expresión, estacatos, por mencionar algunos, como parte de las herramientas técnicas que enriquecen la composición.

Ejemplo 2: En este fragmento del primer movimiento el pasillo, utilizamos algunos de los elementos anteriormente mencionados.

The image displays a musical score for a piece titled "Suite para Trompeta y Piano". It consists of three systems of music, each featuring a B♭ Trompete (B-Tpt) part and a Piano (Pno) accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a 4/4 time signature. The first system (measures 10-11) shows the B-Tpt part starting with a half rest, followed by a melodic line. The piano accompaniment features a bass line with a half note and a treble line with a half note. The second system (measures 12-13) continues the melodic line in the B-Tpt part, with the piano accompaniment providing harmonic support. The third system (measures 14-15) shows a more complex melodic line in the B-Tpt part, with the piano accompaniment featuring a bass line with a half note and a treble line with a half note. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, f), articulation (accents), and chord symbols (Dm7, D7, Gm, Dm/A, A7, Dm7, D7, Gm7).

Es decir, tomamos motivos melódicos y rítmicos que identifican al pasillo, para acercarnos a la sonoridad autóctona del golpe. Además, se mantiene el material teórico usado en versiones del ritmo ya compuestos anteriormente, como: el contrapunto en sus primeras especies que complementa la melodía principal, más el recurso de escalas pentatónicas como tímbrica que se utiliza en voces fundamentales, entre otros.

Sumado a esto, armamos progresiones armónicas basándonos en los grados fundamentales de la tonalidad tales como: I-IV-V7, con algunas sustituciones, cambios modales, utilizados en la construcción de la forma suite del barroco.

Ejemplo 3: Imagen sección final del pasillo (Primer movimiento), elementos usados en la composición anteriormente nombrados.

Suite para Trompeta y Piano 5

B♭ Tpt. 40 *mp* *f* *mf* *p* Emaj7

Pno. 40

B♭ Tpt. 45 Gm/D *f* D7 Gm7 D7 Gm7

Pno. 45

En la guabina, tomamos como objetivo principal darle una tímbrica diferente a este movimiento, le damos al bugle el papel melódico. Así, en la tonalidad de Dm en compás de  $\frac{3}{4}$  para este movimiento, con el bugle buscamos emular una sonoridad más oscura y cercana al canto, ya que en un principio era elemento importante para el ritmo de la guabina. (Ortega 2012)

Además, utilizamos escalas pentatónicas en su mayoría menores en la construcción melódica de la guabina, también incluidos en el proceso de iniciación a este ritmo, con los estudios realizados como complemento de este trabajo.

Ejemplo 4. Fragmento del segundo movimiento, Guabina:

The image shows a musical score for a piece titled "Guabina". It consists of three systems of music. Each system has two staves: "Flgtn." (Flute) and "Pno." (Piano). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, and *mf*. Chord symbols are provided for the piano accompaniment, including A7/E, Dm7/F, Gm7, A7, Dm7, Gm7, Dm7, Gm7/Bb, and D7. The flute part features melodic lines with slurs and accents. The piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line.

Tomamos la forma tradicional dentro de la suite, donde incluimos dos secciones que llamamos A Y B, que maneja una temática en donde la A tiene la función de primer tema, y en la B segundo tema.

En el anterior ejemplo vemos el primer tema, y a continuación veremos una parte del segundo tema, utilizados para este movimiento.

Ejemplo 5.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Guabina".

The first system, labeled "3", covers measures 23 to 31. It features a Flg. (Flute) staff and a Pno. (Piano) staff. The Flg. part begins with a whole rest in measure 23, followed by a melodic line starting in measure 25. The Pno. part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Chord markings above the piano staff include Gm7/Bb, Gm7, and Dm7. Dynamic markings include *f* and *p*.

The second system, labeled "4", covers measures 37 to 41. It also features Flg. and Pno. staves. The Flg. part continues with a melodic line, including a dynamic marking of *mf*. The Pno. part continues with accompaniment, including a dynamic marking of *f*. Chord markings include Gm7 and Dm7.

Ahora bien, el propósito primordial en la creación de este movimiento, es de evidenciar diferentes posibilidades sonoras que para este ritmo se ha escrito en la historia de la música tradicional andina colombiana. Es decir, que a la incorporación de un aerófono como el bugle, se pretende que este aporte en la construcción interpretativa en el ritmo de la guabina, como un instrumento ajeno a sus inicios.

Por otra parte, en la construcción del diseño melódico del segundo movimiento (la guabina) se desea a que se incentive el uso de esta herramienta (el bugle), para futuras interpretaciones y/o composiciones en el contexto nacional. También, en la riqueza folclórica musical e interpretativa como semillero creativo.

Posteriormente, en el bambuco trabajamos la división ternaria en dos tiempos denominada 6/8, que cumple con las intervenciones creativas investigadas desde la mirada de diferentes compositores y autores que han descrito sobre este ritmo. Además, se incluye en este movimiento el mismo centro tonal utilizado en el primer movimiento, (Dm) que es adyacente a la tonalidad del segundo movimiento. Así, se utiliza la forma A, B, un puente para llegar a la C y coda, incluimos en su distribución melódica el uso de patrones rítmicos que fundamentan el bambuco, al darle una riqueza sonora característica como complemento a la estructura estética del tercer movimiento.

En la siguiente imagen veremos un ejemplo aplicado a la composición en la sección A, específicamente en los compases del 1, al 6, en la melodía (la trompeta) en los compases 7, 8, 11 y 12 en el acompañamiento (el piano) la herramienta llamada sincopa.

Ejemplo 6.

Score

### Bambuco

(III Mov.)

Jaime Arévalo

Trumpet in B $\flat$

Piano

B $\flat$  Tpt.

Pno.

B $\flat$  Tpt.

Pno.

©



En la sección B, se realiza un cambio de tonalidad pasajero, en este caso se llega a Cm. Así, al modificarse también la velocidad que se utiliza hasta el momento, permite que incluya un nuevo estado sonoro, que genera un cambio de ambiente donde se le da más protagonismo al piano en esta sección, mientras que la trompeta cumple un rol acompañante con sonidos largos que complementa este fragmento.

Además, la trompeta cambia el rol de manera momentánea, se le agrega un elemento al instrumento, y es aquí donde incluimos la sordina como factor tímbrico y estético, que influye en el cambio de ambiente sonoro.

Ahora, llegamos al puente donde el protagonismo lo tiene el piano, por los siguientes ocho compases, donde se hace un nuevo cambio de tonalidad pasajero solo por esta sección, pasando por Fm y Bbm para este puente.

#### Ejemplo 8.

The image displays two systems of musical notation for a B♭ Trumpet and Piano. The first system, starting at measure 65, features the B♭ Trumpet with a whole rest and the Piano with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings of *mf* and chord changes to Cm7, Fm7, and F7. The second system, starting at measure 69, shows the B♭ Trumpet with a whole rest and the Piano with a more active melodic line. The piano part includes dynamic markings of *f*, *mf*, and *p*, along with chord changes to Bbm7 and A7.

Se continúa con la sección C, donde volvemos a un nuevo cambio de tonalidad y velocidad, reduciéndola aún más, y utilizando en esta sección la tonalidad de Dm. Así, le damos hilo conductor a la suite, en cuanto a que esta tonalidad hizo parte del segundo movimiento la guabina, y de paso se genera un ambiente sonoro muy similar al del segundo movimiento, con la intención de que retome la temática sonora que viene ejecutándose dentro de la obra.

En esta sección continuamos con el recurso de la sordina en la trompeta, como tímbrica que apoya el contexto sonoro intencional en la composición.

### Ejemplo 9.

---

The image displays two systems of musical notation for Example 9. Each system consists of a Bb Trumpet (B $\flat$  Tpt.) part and a Piano (Pno.) part. The first system covers measures 77 to 81. The Bb Tpt. part begins at measure 77 with a *mp* dynamic, followed by *f* and *p*. The Pno. part starts at measure 77 with a *mf* dynamic. Chord markings include B $\flat$ maj7. The second system covers measures 81 to 85. The Bb Tpt. part starts at measure 81 with a *mp* dynamic, followed by *mf* and *p*. The Pno. part starts at measure 81 with a *mf* dynamic, followed by *f*. Chord markings include A7 and Dm7. The word "Bambuco" is written above the Bb Tpt. staff in the second system. The third system covers measures 85 to 89. The Bb Tpt. part starts at measure 85 with a *f* dynamic, followed by *mp*. The Pno. part starts at measure 85 with a *mf* dynamic. Chord markings include B $\flat$ maj7. The fourth system covers measures 89 to 93. The Bb Tpt. part starts at measure 89 with a *p* dynamic, followed by *mf* and *p*. The Pno. part starts at measure 89 with a *p* dynamic. Chord markings include A7 and Dm7.

---

Y como finalización de la obra en su conjunto total, hacemos una coda donde se toma el motivo principal de este movimiento que se escribe en la parte A, donde se intercambia la melodía entre la trompeta y el piano, como aporte a una variedad sonora en esta última sección.

Ejemplo 10.

121  
B. Tpt. *mf*

121  
Pno. E♭maj7 D7 E♭maj7 D7

125  
B. Tpt.

125  
Pno. E♭maj7 D7 Gm7 *f*

129  
B. Tpt.

129  
Pno. *f*

12  
Bambuco

137  
B. Tpt. *rit*

137  
Pno. Gm7 Am7b5 A♭m7

141  
B. Tpt.

141  
Pno. Gm7

## Conclusiones

Como resultado final de este trabajo, gracias a la investigación de los ritmos tradicionales de la región andina colombiana, poco a poco llegamos a la interpretación de estas músicas desde un instrumento sinfónico como la trompeta, al apoyarse en la tímbrica de la bandola dentro del formato trio típico y la estudiantina. Así, recogemos los referentes técnicos que se indagaron en este trabajo, el producto final da evidencia de una ruta que continuaremos para que cada vez se incluya este aerófono como la trompeta dentro del repertorio tradicional andino colombiano.

Ahora bien, unimos dentro de una forma musical como la suite, tres ritmos tradicionales de la región andina colombiana: el pasillo, la guabina y el bambuco, como producto de la investigación estética y técnica para estas músicas. Así, encontramos desde los patrones rítmicos y melódicos más el recurso teórico musical, un hilo conductor entre cada pieza. Es decir, que recurrimos a elementos como: Los diferentes tipos de articulaciones en la trompeta y el piano, los registros específicos utilizados en cada uno, el tratamiento melódico y armónico, las escalas utilizadas en progresiones armónicas que pasan por distintas tonalidades. De manera que, se construye un enlace que permite el engranaje entre cada ritmo, para que cumpla con la forma musical propuesta para este trabajo, la suite.

También, se crean ejercicios técnicos característicos fundamentados en los patrones rítmicos de cada movimiento dentro de la suite, para articularlo con el trabajo técnico desarrollado en la trompeta. Además, ofrecemos un aporte didáctico con un estudio sencillo para trompeta por cada ritmo utilizado en la composición, para la interpretación de estas músicas desde un aerófono, como material formativo visualizado para trabajarlo desde diferentes niveles de enseñanza con el instrumento, y específicamente desde estos ritmos tradicionales andinos investigados.

En conclusión, se pretende que amplíemos el repertorio de la trompeta en las músicas tradicionales andinas colombianas, para que aporte desde una forma musical como la suite, que poco se ha explorado para el formato de trompeta y piano en estos ritmos. Más, la gran contribución que me da esta investigación en mi proceso musical, al permitirme un entendimiento más profundo en nuestras músicas tradicionales, y por medio de estos procesos se logre un interés colectivo, en la enseñanza del folclore para fortalecerlo en mi formación como pedagogo.

## Bibliografía

- García, Manuel. 2014 *"Elementos Estructurales del Bambuco y el Pasillo"*. Bogota D.C.: Noname.
- Gilber, Thomas. 2014 musicnetmaterials.wordpress.com. *"La - Estructura - Binaria - Tipo - Suite"*. (Agosto) <https://musicnetmaterials.wordpress.com>.
- Guillén, Jose. 2015. *"La Sordina en la Trompeta. Los Tipos más usuales en la actualidad. Sus Timbres y Sonoridades"*. Trabajo de Grado. Malaga: Conservatorio superior de malaga.
- Latham, Alison. 2010 *"Diccionario Enciclopedico de la Musica"*. Mexico: Fondo de cultura economica de Mexico.
- Madrid, Raúl. 2014 *"De la Guitarra Andina Colombiana a la Guitarra Clasica y Viceversa"*. Trabajo Final de Maestria. Medellin: Universidad Eafit.
- Maria Marin, Aljandro Tobón. 2020. Revista Universidad de Antioquia. *"Ruth Marulanda. Un Piano más allá de la Memoria"*: 116-120.
- Mateus, Heraclio. *"heracliomateus.com"*. s.f. <https://www.heracliomateus.com>
- Monks, Greg. *"Way back machine"*. 2006.  
<https://web.archive.org/web/20071014061529/http://www.rickcarlson.com/brass/instruments.php?instrument=fluegelhorn>.
- Muñoz, Enrique. 2011. *"Adolfo Mejia: viajero de si mismo"*. Cartagena de Indias: Pluma Mompox.
- Ortega, Gilberto. 2012 *"Bases sobre el acompañamiento rítmico-armonico de los ritmos colombianos"*. Artículo, Medellin.

- Ospina, Seguío. 2012. "*Luis A. Calvo, su música y su tiempo*". Trabajo final de Maestría: Bogotá D.C. Universidad Nacional.
- Passley, Oscar. 2012. Biblioteca Digital Unt. "*Toot suite para trompeta y piano de jazz: una guía de interpretación*":  
<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc149650/>
- Perez, German. "*germandarioperez.com*". s.f. <https://germandarioperez.com/premios>.
- Restrepo, Carlos. 2017. "*Tres Obras para Trompeta de Compositores Antioqueños en el Siglo XX?*", Tesis. Medellín: Universidad Eafit.
- Sanz, Raúl Fernando. 2014. "*De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa*". Trabajo final de Maestría. Medellín: Universidad Eafit.
- Sissa, Ismael. 2021. "*Música Boyacense para Trompeta, Piano e Instrumentos Típicos Colombianos*". Trabajo final de Maestría. Bogotá D.C.: Universidad Nacional.
- Valencia, Victoriano. 2011 "*Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa*". Acontratiempo, 1.
- Valencia, Victoriano. *victorianovalencia.com*. s.f. <http://www.victorianovalencia.com/index.php/biografia>.
- Velez, Enrique Luis Muños. 2011. "*Adolfo Mejía: Viajero de si mismo*". Cartagena de Indias: Pluma de Mompo.

## Lista de Referencias Sonoras

La siguiente es la lista de las obras escuchadas y estudiadas en el proceso investigativo presentado en este texto.

- "*Lejano Azul*" de (Luis A. Calvo 1882-1945)
- "*Improvisación*" de (Adolfo Mejía 1905-1973)
- "*Larandia*" de (Jerónimo Velazco 1885-1963)
- "*Humorismo*" de (Álvaro Romero Sánchez 1909-1999)
- "*Ancestro*" de (German Darío Pérez 1969)
- "*Malvaloca*" de (Luis A. Calvo 1882-1945)
- "*Manopili*" de (Adolfo Mejía 1905-1973)
- "*Fantasia Colombiana para trompeta y piano*" de (Jonny Alexander Pasos 1975)
- "*Concierto para trompeta y banda*" de (Alfredo Antonio Mejía Vallejo 1971)
- "*Suite 200*" de (Victoriano Valencia 1970)
- "*Canción de la Ninfa*" de (Juan Felipe Naranjo)
- "*Fantasia para trompeta y piano*" de (Gustavo Parra)
- "*Yolanda*" de (Ferney Lucero)
- "*Fantasia Andina*" de (Carlos Andrés Restrepo)
- "*Fantasia Colombiana para trompeta y piano*" de (Jonny Alexander Pasos)
- "*Concierto para trompeta y Banda*", de (Alfredo Antonio Mejía Vallejo)
- "*León bambuco*" de Victoriano Valencia (2004)

- "*Concierto para Trompeta y Orquesta*" de Juan Carlos Valencia Ramos (2011)
- "*Suite Pa' Juan*" de Oscar Fernando Trujillo Gómez (2012)
- "*Brisas de Pamplonita*" de (Elías Soto 1858-1944)
- "*Suite Arrullo*" de (Victoriano Valencia)
- "*Evocación para trompeta y piano*", de (Jorge Humberto Pinzón)
- "*A Soplo y Sorbo*" de (German Moreno Sánchez)
- "*Coqueteos, Vino Tinto*" de (Fulgencio García 1880-1945)
- "*Patas D' Hilo*" de (Carlos Viecco 1900-1979)
- "*Intermezzo No. 4*" de (Luis A. Calvo 1882-1945)

## **Anexos**

### **Anexo 1**

#### **Estudios técnicos**

**-Pasillo**

**-Guabina**

**-Bambuco**

### **Anexo 2**

**Obra, Producto final de la investigación realizada**

# Ejercicios técnicos en el pasillo

## sobre los grados I-IV-V7-I

Jaime Arevalo

Trumpet in B $\flat$

5

B $\flat$  Tpt.

9

B $\flat$  Tpt.

13

B $\flat$  Tpt.

17

B $\flat$  Tpt.

En este estudio técnico-interpretativo, sobre el ritmo del pasillo, tomamos la melodía escrita para estudiarla sobre los grados I-IV-V7, haciendo énfasis en las articulaciones, para acercarnos a la interpretación del pasillo. Además, trabajamos los patrones característicos del ritmo, lo enlazamos con el estudio técnico del instrumento como: acentos, estacatos y flexibilidad. Así, lo ideal transportarlo a diferentes tonalidades.

En la ejecución de las articulaciones, tener en cuenta el flujo del aire para cada indicación. En los estacatos (.), pensar el aire corto y justo para cada sonido apoyado por la lengua. En los acentos (>), el aire debe ser más prolongado con respecto al estacato, pero en busca de acentuarlo con el apoyo de la lengua, para que logre la articulación requerida. Finalmente para las ligaduras, aire continuo en busca de fluidez y relajación en la ejecución de la trompeta.

Ejemplo del flujo de aire en cada articulación

(Imagen adaptada por el realizador de este trabajo)

Score

# Ejercicios Tecnicos para La Guabina

sobre los grados i-iv-V7-i en tonalidad menor Jaime Arevalo

Trumpet in B $\flat$

i iv V7 i

B $\flat$  Tpt.

5

i iv V7 i

B $\flat$  Tpt.

9

i iv V7 i

B $\flat$  Tpt.

13

i iv V7 i

B $\flat$  Tpt.

17

i i

Aplicar indicaciones descritas en el estudio del pasillo, para este estudio tambien...

# Ejercicio para el estudio del Bambuco

sobre los grados I-IV-V7-I

Jaime Arevalo

Trumpet in B $\flat$

I IV V7 I

B $\flat$  Tpt.

5

I IV V7 I

B $\flat$  Tpt.

9

I IV V7 I

B $\flat$  Tpt.

13

I IV V7 I

B $\flat$  Tpt.

17

I

Aplicar indicaciones descritas en el estudio del pasillo, para este estudio tambien...

Score

# Suite para Trompeta y Piano

Negra = 90

(Pasillo I Mov.)

Jaime Arévalo

Trumpet in B $\flat$

Piano

*f* Gm7 *mp* *f* F

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mf* *p* *f*

E $\flat$ maj7 Gm7/D D7

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp* *f*

Gm7 Gm7/D Cm7 E $\flat$ maj7 A7 Dm7

B $\flat$  Tpt. *mp*

Pno.

13 *B $\flat$*  *Gm7/D* *Fmaj7/C*

B $\flat$  Tpt.

Pno.

17 *E $\flat$ 7/B $\flat$*  *A7* *Dm7* *mf* *Dm7*

B $\flat$  Tpt.

Pno.

21 *mp* *p* *mf*

25

B♭ Tpt.

Pno.

*f* *mp* *f*

B♭ A7 Gm7 Fmaj7/C

29

B♭ Tpt.

Pno.

*mf* *mp*

E♭7/B♭ A7 Dm7

33

B♭ Tpt.

Pno.

*mf* D7 Gm Dm/A

B $\flat$  Tpt.

Pno.

37

A7 Dm7 Dm7 D7 Gm7

*f*

B $\flat$  Tpt.

Pno.

41

*mp* *f* *mf*

E $\flat$ maj7

B $\flat$  Tpt.

Pno.

45

*p* *f*

Gm/D D7 Gm7 D7

49

B $\flat$  Tpt.

Gm7

49

Pno.

The image shows a musical score for measures 49 and 50. The top staff is for the B $\flat$  Trompete (B $\flat$  Tpt.) and the bottom two staves are for the Piano (Pno.). Measure 49 features a whole note G $\flat$  in the trumpet part and a Gm7 chord in the piano part. Measure 50 is a whole rest for the trumpet and a whole rest for the piano. The key signature has two flats (B $\flat$  and E $\flat$ ), and the time signature is 4/4.

# Guabina

## (II Mov.)

Jaime Arevalo

♩ = 80

Flugelhorn

Piano

Dm7 Gm7 Dm7 Gm7

*mf* *mf*

Flghn.

Pno.

A7 Dm7/F Gm7 A7 Dm7

*f*

Flghn.

Pno.

Gm7 Dm7 Gm7/Bb

*mf* *mf*

Flghn. 13 *f* *mp*

Pno. 13 *f* *mp*

A7/E Dm7/F Gm7 A7 Dm7

Flghn. 17 *p* *mf*

Pno. 17 *p* *mf*

Gm7 Dm7 Gm7/Bb

Flghn. 21 *f* *mp*

Pno. 21 *f* *mp*

A7/E Dm7/F Gm7 A7 Dm D7

25

Flghn.

Pno.

*f*

Gm7/Bb Gm7 Dm7

29

Flghn.

Pno.

*mf* *p*

Gm7/Bb Gm7 Dm7

33

Flghn.

Pno.

*f* *mf* *f*

Gm7/Bb Gm7 Dm7

Flghn. 37 *mf* *f* *mf*

Pno. 37 *f* *mf* *f*

Gm7 Dm7

Flghn. 41 *f* *mf*

Pno. 41 *mf*

Bbmaj7 A7 Bbmaj7 A7

Flghn. 45 1. 2. *rit.* *mp* *p*

Pno. 45 *f* *mp* *p*

Gm7/Bb Dm7

# Bambuco

## (III Mov.)

Jaime Arévalo

Negra con puntillo = 120

Trumpet in B $\flat$

Piano

Measures 1-4 of the score. The Trumpet in B $\flat$  part starts with a dynamic of *f* and features a melodic line with accents and a fermata on the final note. The Piano part is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. It begins with a dynamic of *f* and includes a *mf* section with a decrescendo hairpin. Chord markings *Gm7* and *E $\flat$ maj7* are present.

B $\flat$  Tpt.

Pno.

Measures 5-8 of the score. The B $\flat$  Tpt part continues with a melodic line, marked with a dynamic of *f*. The Piano part features a dynamic of *f* and includes a *mf* section with a decrescendo hairpin. Chord markings *Am7b5* and *D7* are present.

B $\flat$  Tpt.

Pno.

Measures 9-12 of the score. The B $\flat$  Tpt part continues with a melodic line, marked with a dynamic of *f*. The Piano part features a dynamic of *mf* and includes a *f* section with a decrescendo hairpin. Chord markings *Gm7* and *E $\flat$ maj7* are present.

B $\flat$  Tpt. 13

Pno. 13

Am7b5 D7

*mp* *mf*

Detailed description: This system covers measures 13 to 16. The B $\flat$  Tpt. part starts with a melodic line of eighth notes with accents, moving from G4 to B4, then descending. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Chords are labeled Am7b5 and D7. Dynamics include *mp* and *mf*. A slur covers measures 14 and 15 in the piano right hand.

B $\flat$  Tpt. 17

Pno. 17

*p* Gm7 Am7b5 A $\flat$ m7

*f*

Detailed description: This system covers measures 17 to 20. The B $\flat$  Tpt. part has a melodic line with a slur over measures 17 and 18. The piano accompaniment has a bass line with chords in the right hand. Chords are labeled Gm7, Am7b5, and A $\flat$ m7. Dynamics include *p* and *f*. A slur covers measures 18 and 19 in the piano right hand.

B $\flat$  Tpt. 21

Pno. 21

Gm7 Ebmaj7

*mf* *f*

1. 2.

Detailed description: This system covers measures 21 to 24. The B $\flat$  Tpt. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The piano accompaniment features a bass line with chords in the right hand. Chords are labeled Gm7 and Ebmaj7. Dynamics include *mf* and *f*. A slur covers measures 22 and 23 in the piano right hand.

Bambuco

B $\flat$  Tpt. 25

Pno. 25

D7 Ebmaj7 D7 Ebmaj7

B $\flat$  Tpt. 29

B $\flat$  Tpt. 29

1. 2.

D7 Gm7 *mf*

Pno. 29

*mf* *f* *mf*

B $\flat$  Tpt. 33

B $\flat$  Tpt. 33

Cm7 Bbmaj7

Pno. 33

*f*

B $\flat$  Tpt. *f* *mp* *mf*

Pno. Am7b5 A $\flat$ m7 Gm7

B $\flat$  Tpt.

Pno. Cm7 B $\flat$ maj7 *mf*

B $\flat$  Tpt. *f* *mp*

Pno. Am7b5 A $\flat$ maj7 Gm7 G7 *rit.*

Negra con puntillo = 70

49

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp*

*f*

Cm7

Dm7b5

53

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mf*

Abmaj7

G7

Con Sordina (Bubble)

57

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

Cm7

Dm7b5

6

Bambuco

61

B $\flat$  Tpt.

*mf*

*p*

Abmaj7

G7

Pno.

Negra con puntillo = 65

65

B $\flat$  Tpt.

65

*mf*

Cm7

Fm7

F7

Pno.

69

B $\flat$  Tpt.

69

*f*

*mf*

*p*

Bbm7

A7

Pno.

Negra con puntillo = 60

73

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mf*

Dm7

77

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp* *f* *p*

*mf*

B $\flat$ maj7

81

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mp* *mf* *p*

A7

Dm7

*f*

8

Bambuco

B $\flat$  Tpt. *f* *mp*

Pno. *mf* B $\flat$ maj7

B $\flat$  Tpt. *p* *mf* *p*

Pno. A7 Dm7

B $\flat$  Tpt. Sin sordina Negra con puntillo = 120

Pno. D7 Gm7 *f* *p* *mp*

97

B $\flat$  Tpt.

Pno.

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

Am7b5 Abm7 Gm7

101

B $\flat$  Tpt.

Pno.

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

Am7b5 Abm7 Gm7

105

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*f*

E $\flat$ maj7 D7 E $\flat$ maj7 D7

B $\flat$  Tpt.

109

E $\flat$ maj7 D7 Gm7

Pno.

B $\flat$  Tpt.

113

E $\flat$ maj7 D7 E $\flat$ maj7 D7

Pno.

B $\flat$  Tpt.

117

E $\flat$ maj7 D7 Gm7

Pno.

121

B $\flat$  Tpt.

*mf*

E $\flat$ maj7 D7 E $\flat$ maj7 D7

Pno.

125

B $\flat$  Tpt.

E $\flat$ maj7 D7 Gm7

Pno.

129

B $\flat$  Tpt.

E $\flat$ maj7 D7 E $\flat$ maj7 D7

Pno.

*f*

B $\flat$  Tpt.

133

*rit.*

E $\flat$ maj7 D7 Gm7 Am7b5 A $\flat$ m7

Pno.

B $\flat$  Tpt.

137

Gm7

Pno.