Seis Arreglos de Música Tradicional Latinoamericana para Formato de Cámara: Guitarra, Flauta Traversa y Violín

Luis David Pérez Paipa

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música

Directora

Karen Arango

Magíster en Interpretación de música latinoamericana del s.XX

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música

Bucaramanga

2019

Dedicatoria

A Dios.

Por haberme permitido llegar hasta este punto y haberme dado salud para lograr mis objetivos.

A mi madre "María Etelvina Paipa".

Por haberme apoyado en todo momento, por sus consejos, sus valores, por la motivación constante que me ha permitido ser una persona de bien, pero más que nada, por su amor y su infinita nobleza.

A mi padre "Luis Francisco Pérez Rodríguez".

Por los ejemplos de perseverancia y constancia que lo caracterizan y que me ha infundado siempre, por el valor mostrado para salir adelante y por su amor.

A mis familiares.

A mi tía Esperanza Aldana, a mi tía Julia Galán, a mi prima Olga Lucia, quienes participaron directa o indirectamente en la realización de mis logros.

¡Gracias a ustedes!

Agradecimientos

A la Maestra **KAREN ARANGO,** por su paciencia y conocimiento compartido para la realización de este trabajo.

A todos los **Profesores** y **Compañeros** que aportaron a mi formación profesional y musical.

Contenido

Pág.

Introducción 13

1. Objetivos 16

1.1 Objetivo general 16

1.2 Objetivos específicos 16

3. Cuerpo del trabajo 17

3.1 Marco referencial 17

3.1.1 Método. 23

3.1.2 Resultados 24

4. Conclusiones 62

Referencias bibliográficas 65

Apéndices 67

Lista de tablas

Pág.

Tabla 1. *Análisis Formal del tema "look to the sky"* 27

Tabla 2. *Análisis Formal Introducción y Solo tema "Look to the Sky"* 27

Tabla 3. *Introducción del tema "El Calavera"* 34

Tabla 4. *Análisis formal del tema "El Calavera"* 35

Tabla 5. *Análisis formal del tema "El Tico Tico"* 42

Tabla 6. *Análisis formal del tema "El Diablo Suelto".* 47

Tabla 7. *Análisis Formal del tema "Tierra Adentro"* 52

Tabla 8. *Análisis formal del tema "Por una Cabeza"* 58

Lista de figuras

Pág.

Figura 1. Motivo Melódico del tema "Look to the Sky" 28

Figura 2. Patrón rítmico del Bossa-nova 29

Figura 3. Look to the Sky compases 17 - 20 30

Figura 4. Look to the Sky compases 33 - 36 31

Figura 5. Look to the Sky compases 49 – 52 32

Figura 6. Look to the Sky compases 81 - 84 32

Figura 7. Motivo Melódico " El Calavera" 35

Figura 8. Patrón rítmico del pasillo 38

Figura 9. El Calavera compases 13 - 16 38

Figura 10. El Calavera compases 33 - 36 39

Figura 11. El Calavera compases 45 - 48 40

Figura 12. El Calavera compases 49 - 52 40

Figura 13. Motivo Melódico del tema "El Tico Tico". 43

Figura 14. Patrón rítmico del Choro 44

Figura 15. Tico Tico compases 20 - 23 45

Figura 16. Tico Tico compases 52 - 55 45

Figura 17. Motivo Melódico del tema "El Diablo Suelto" 47

Figura 18. Patrón Rítmico del Vals-joropo 49

Figura 19. El Diablo Suelto compases 1 - 4 49

Figura 20. El Diablo Suelto compases 33 - 36 50

Figura 21. El Diablo Suelto compases 65 – 68 51

Figura 22. Motivo Melódico del tema "Tierra Adentro" 53

Figura 23. Tierra Adentro compases 5 - 12 54

Figura 24. Tierra Adentro compases 13 - 16 55

Figura 25. Tierra Adentro compases 45 - 46 55

Figura 26. Tierra Adentro compases 57 - 60 56

Figura 27. Tierra Adentro compases 65 - 68 57

Figura 28. Motivo Melódico del tema "Por una Cabeza" 59

Figura 29. Por una Cabeza compases 1 - 4 60

Figura 30. Por una Cabeza compases 16 - 19 61

Figura 31. Por una Cabeza compases 32 - 35 61

Figura 32. Por Una Cabeza compases 48 – 52 62

Lista de apéndices

Pág.

Apéndice A. Score 1. Look To the Sky. 67

Apéndice B. Score 1. El Calavera. 75

Apéndice C. Score 3. Tico Tico. 83

Apéndice D. Score 4. El Diablo Suelto 94

Apéndice E. Score 5. Tierra Adentro 102

Apéndice F. Score 6. Por Una Cabeza. 113

Resumen

Título: Seis Arreglos de Música Tradicional Latinoamericana para Formato de Cámara: Guitarra, Flauta Traversa y Violín*

Autor: Pérez Paipa, Luis David**

Palabras Claves: Música Latinoamericana, Arreglos para Guitarra Clásica, Folclor Latinoamericano en Guitarra, Música de Cámara, Análisis Formal.

Descripción: La realización del presente proyecto pretende llevar a cabo la elaboración de seis arreglos de música popular latinoamericana para el formato: Guitarra, flauta traversa y violín, lo cual permite un acercamiento de los estudiantes de guitarra del programa de licenciatura en música de la UIS hacia una danza folclórica representativa de Brasil, Venezuela, Chile y Argentina, y dos de Colombia.

Con la realización de los arreglos también se pretende motivar, un estudio creativo, en donde los estudiantes parten desde sus conocimientos adquiridos en el transcurso de la carrera y los reflejan en la elaboración de un arreglo por medio de sus ideas propias.

Los ritmos escogidos son algunos de los más populares de Latinoamérica, estos fueron: Bossa-nova, Choro, Pasillo, Vals-joropo, Cueca y Tango. Asimismo, los temas que se seleccionaron para la elaboración de los arreglos se eligieron dentro de los más populares en su género: Look To The Sky (bossa-nova), El Calavera (Pasillo), Tierra Adentro (Cueca), Tico Tico (Choro), El Diablo Suelto (Vals-Joropo), Por una Cabeza (Tango).

En los arreglos se hicieron modificaciones armónicas y se crearon introducciones y solos para algunas de las piezas, sumado a esto, se buscó que cada instrumento tuviera un momento protagónico al momento de conducir la línea melódica en diferentes secciones de la obra.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Directora: Karen Arango, Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del s.XX

Abstract

Title: Six Arrangements of Latin American Traditional Music for Camera Format: Guitar, Traverse Flute and Violin[*]

Author: Pérez Paipa, Luis David[**]

Key Words: Latin American music, arrangements for classical guitar, Latin American folklore on guitar, chamber music, formal analysis in Latin American repertoire

Description: The realization of this project aims to achieve an approach to the performance and interpretation of traditional Latin American music in classical guitar students at the Industrial University of Santander, through the creation and execution of six arrangements for trio made up of Guitar, Violin and Traverse Flute, where the guitar plays a leading role.
With the realization of the arrangements, it is also intended to motivate, a creative studio, where students start from their knowledge acquired during the course of the career and reflect them in the development of an arrangement through their own ideas.

The rhythms chosen are some of the most popular in Latin America; these were Bossa-nova, Choro, Pasillo, Vals-joropo, Cueca and Tango. Also, the themes that were selected for the elaboration of the arrangements were chosen among the most popular of their genre: Look To The Sky (Bossa-nova), El Calavera (Pasillo), Tierra Adentro (Cueca), Tico Tico (Choro), El Diablo Suelto (Vals-Joropo), Por una Cabeza (Tango).

In the arrangements, harmonic modifications were made and introductions and solos were created for some of the pieces, added to this, it was sought that each instrument had a leading moment when driving the melodic line in different sections of the pieces.

[*] Degree work
[**] Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Director: Karen Arango, Master in Interpretation of Latin American Music of the 20th Century

Introducción

La ejecución de este proyecto tuvo como principal objetivo, motivar a los estudiantes de guitarra clásica al acercamiento a la práctica de la música popular desde su formación; con lo cual también se pretendió hacer un aporte al repertorio y a la técnica de ejecución de la guitarra dentro de una conformación de cámara, que, a su vez, mantuviera el lenguaje clásico.

Teniendo en cuenta que en el programa de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander se estudia con mayor énfasis la música académica, también llamada música clásica o erudita, este proyecto buscaba fomentar el estudio de la música popular dentro de ese mismo lenguaje clásico, de manera similar a como se lleva a cabo en deferentes programas académicos del país.

Algunos de ellos hacen especial énfasis en el estudio de la música popular como parte de sus programas de estudio, ejemplo de ello son: el programa de "Formación Musical" de la Universidad El Bosque, donde se desarrollan las habilidades musicales (lectura, escritura, audición) enfocadas en la música académica y popular; asimismo, el programa académico con énfasis en Jazz y músicas populares de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá; se le suma también la carrera en música con énfasis en música popular de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, entre otras.

Esto refleja que actualmente existe un interés especial en ofrecer el estudio de la música popular como parte de la formación del músico profesional en Colombia. Cabe mencionar además, que desde hace algunos años se han abierto programas académicos fuera del país que han incluido el estudio de las músicas populares y folclóricas como eje transversal en su proceso formativo, como es el caso, por mencionar alguno, de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza (Argentina),

que ofrece un programa de Licenciatura en Música Popular con el propósito de vincular al profesional en las áreas de "*la interpretación, arreglos, producción e investigación en la música de raíz folklórica argentina y latinoamericana*". (Universidad Nacional de Cuyo, 2018)

Una razón de que este interés por el estudio de las músicas populares y folclóricas dentro de un ambiente académico esté en crecimiento, es debido a que es posible potenciar habilidades técnicas y musicales específicas a través del estudio de estos géneros.

Uno de los aportes significativos que se adquieren al momento de estudiar estas músicas es el acercamiento sociocultural, ya que siempre la música busca llevar un mensaje y en este caso al tratarse de música popular, el mensaje transmite costumbres, tradiciones, folclor, cultura, entre otros más; los cuales, al momento de ser tomados en cuenta se convierten en herramientas de gran importancia para el buen desarrollo y ejecución de dichos géneros, y a su vez, generan versatilidad e incremento de la musicalidad del estudiante al momento de interpretar otro tipo de repertorio.

Lo anterior, se suma a la riqueza rítmica que se puede encontrar en estos géneros, como lo expresa María Isabel Siewers apelando a un comentario del editor y crítico musical de la revista inglesa *Classical Guitar*, Colin Cooper, quien expresaba que "*el repertorio latinoamericano tiene una cualidad intrínseca de ser muy rico rítmicamente por su estrecha relación con las danzas populares y al movimiento corporal que está ligado a ellas*". (Arango, 2016)

Por este motivo, la realización de arreglos musicales para agrupaciones de cámara se promueve como una manera idónea para llevar a cabo el estudio técnico y musical que se ve reflejado en la riqueza armónica, rítmica y melódica del repertorio seleccionado. De igual forma, se pretende evidenciar las competencias desarrolladas por los estudiantes a lo largo de su carrera y la conexión que existe entre las diferentes asignaturas como armonía, contrapunto y análisis musical, entre otras, útiles para la elaboración de los arreglos.

Por último, es de gran importancia para un músico instrumentista en formación poder adquirir material de estudio que lo motive al trabajo en equipo, de esta manera, la conformación de grupos de cámara se convierte en la mejor opción.

Es importante, además de generar el espacio para la exploración de nuevos repertorios, como la música popular dentro de un espacio académico, suscitar la motivación entre los estudiantes a la conformación de grupos de cámara durante su proceso formativo.

1. Objetivos

1.1 Objetivo general

Elaborar seis arreglos para el formato: Guitarra, flauta traversa y violín, basado en seis piezas populares latinoamericanas del siglo XX, que permita el acercamiento de los estudiantes de guitarra del programa de licenciatura en música de la UIS a una danza folclórica representativa de Brasil, Venezuela, Chile, Argentina y dos de Colombia.

1.2 Objetivos específicos

- Proporcionar a los estudiantes de música de la Universidad Industrial de Santander, un material inédito para grupo de cámara conformado por guitarra, flauta traversa y violín.
- Presentar a los estudiantes de guitarra clásica una manera de acercarse a la música popular dentro de un leguaje académico.
- Proponer un formato de cámara no convencional para la ejecución de repertorio popular latinoamericano.
- Dar a conocer los arreglos elaborados a la comunidad universitaria UIS a través de un recital público y material escrito que lo sustenta.

3. Cuerpo del trabajo

3.1 Marco referencial

En la historia de la guitarra clásica, han existido numerosos intérpretes que se han interesado por la inclusión de la música popular dentro del repertorio para este instrumento, esto les ha permitido destacarse no sólo como virtuosos de la guitarra sino también como arreglistas y compositores reconocidos por su gran aporte al desarrollo técnico e interpretativo de este instrumento en el campo de la música folclórica, con obras tanto para solistas como para conjuntos de cámara.

A continuación, se citarán algunos de esos ejemplos de músicos reconocidos que abordan en su trabajo creativo musical diferentes ritmos folclóricos latinoamericanos, algunos de los cuales se trabajaron en el desarrollo de este proyecto.

Se destaca el guitarrista y compositor Roland Dyens de Francia (1995-2016), quien elaboró una serie de arreglos para guitarra solista de diferentes estilos como: standards de Jazz, canciones populares de Bossa Nova y diferentes ritmos latinoamericanos, reconocido por su estilo particular en donde se puede ver de manera muy marcada su influencia del jazz sin dejar de ser un guitarrista clásico. (Dyens, s.f.)

En Colombia se reconoce a Gentil Montaña (1942-2011), guitarrista y compositor, como uno de los músicos más relevantes por ser pionero en llevar la música folclórica colombiana a la guitarra clásica por medio de sus arreglos y composiciones tanto para guitarra solista como en conjunto, trabajo que ha sido reconocido a nivel nacional e internacional y se ha tomado como referente para el estudio de la guitarra clásica en la formación musical en diferentes universidades

del país. Dentro de su aporte musical sobresale el arreglo para guitarra solista del Bunde tolimense, himno del departamento del Tolima; y sus cuatro suites para guitarra, escritas con base en diferentes ritmos folclóricos como el bambuco, el porro, la guabina y el pasillo, entre otros. (Semana, 2011)

En la actualidad, también es importante citar a Edwin Guevara, guitarrista, arreglista y compositor colombiano. Ha desarrollado un excelente trabajo musical que ve reflejado en los diferentes premios que ha recibido como guitarrista virtuoso, arreglista y compositor. Es reconocido a nivel mundial por ser uno de los talentos musicales más relevantes de Colombia en tanto a la guitarra clásica, a lo que se suma la importante labor de difundir la música popular colombiana en otros países, se resalta el gran aporte que ha realizado con el dúo Villa-lobos en compañía de la cellista venezolana Cecilia Palma, con quien ha sobresalido por "*su gran calidad interpretativa y por su genialidad en la guitarra clásica acompañante*". (Revista Tempo, s.f)

De igual manera, Andrés Villamil, guitarrista clásico colombiano, compositor y docente. Es un guitarrista que se ha interesado en el estudio y difusión de la música tradicional colombiana y latinoamericana por medio de su arduo trabajo como concertista y compositor. Dentro de su producción intelectual y musical cabe resaltar el libro titulado "Guitarra Colombiana" en donde se explican de manera muy sencilla, pero académica, 117 ritmos populares colombianos; provee además de las partituras un DVD donde permite ver su destreza tanto musical como docente.

Dentro de sus composiciones y arreglos para guitarra solista y grupos de cámara predominan: "Suite latinoamericana" para cuarteto de guitarras, basada en tres ritmos populares latinoamericanos: Joropo, Bossanova y Chacarera; "Pequeña suite andina" para cuarteto de guitarras, escrita en tres movimientos, cada uno de ellos se caracteriza por estar escrito sobre un ritmo folclórico: torbellino, joropo, carnavalito; "Cachaquiando", pasillo para dúo de guitarra y

flauta traversa; “Aquisgrán”, tema escrito en ritmo de bambuco para oboe, flauta y violonchelo. Dentro de sus arreglos y composiciones se encuentran también aportes significativos en cuanto a la producción para guitarra solista con obras como: “guitarra del sur”, que consiste en diez composiciones sobre ritmos latinoamericanos y el álbum I de música colombiana para guitarra sola, entre otros. (Villamil, s.f.)

Otro referente de gran importancia es el maestro Clemente Díaz, guitarrista virtuoso y compositor colombiano de gran trayectoria internacional. Dentro de su trabajo como compositor presenta alrededor de ciento cincuenta piezas de diferentes géneros en donde logra resaltar la influencia de distintos aires colombianos y ritmos latinoamericanos, entre estos: Danza triste, Gavota gloria, Recuerdos payaneses y valses basados en melodías populares, entre otros, son apenas algunas de las obras que pertenecen a su etapa principal de composición. (Naranjo Rodríguez, 2014)

Volney Naranjo expresa:

> El estilo de Clemente no desconoce la armonía tradicional ni menosprecia los círculos musicales que durante siglos han servido de estructura a la manifestación de los sonidos. Por el contrario, apoyado en ellos, los utiliza para evolucionarlos, para romper viejos estilos y para hacer que afloren formas nuevas en la manera de expresarse a través de la guitarra. (Naranjo Rodríguez, 2014)

De manera similar cabe mencionar a Jaime Romero, guitarrista y compositor colombiano, también es uno de los músicos que se ha interesado en la difusión y creación de la música popular colombiana y latinoamericana. Su aporte se encuentra, principalmente, en el uso particular que hace de la armonía, ya que reúne desde los elementos más básicos de la música hasta lo más

complejos como el contrapunto y la fuga; asimismo, hace un gran uso de recursos rítmicos de los géneros de su país. (Latin Guitar Scores, 2005)

Después de revisar los aportes musicales encontrados en las obras de los maestros mencionados anteriormente, se encuentra evidencia de que los diferentes géneros populares latinoamericanos se pueden llevar con maestría a la guitarra clásica.

A partir de esa motivación se hizo necesario, además, consultar los diferentes trabajos de grado realizados por estudiantes de la misma carrera en años anteriores, con el fin de tener un punto de partida y, al analizar sus objetivos, metodología y conclusiones, revisar de qué manera es posible hacer un aporte al área de estudio.

A continuación, se mencionan los principales trabajos relacionados con el tema del presente proyecto:

Trabajo de grado publicado el 16 de febrero del 2017, "*Arreglo de seis piezas de música popular para ensamble instrumental variado*", realizado por Juan Felipe Ramírez León y Edwin Darío Silva Jaimes. Muestra una serie de arreglos para saxofón alto, flauta traversa, piano, guitarra clásica, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, violín eléctrico, violonchelo, batería y bongó. En el proyecto se expone la elaboración de los arreglos de forma detallada partiendo desde la escritura de la melodía y armonía para los distintos instrumentos, junto con una contextualización en los distintos géneros abordados: bolero, bachata, rock, pop y balada; en aspectos como los patrones rítmicos característicos y su origen. Con lo cual se buscaba realizar arreglos para música popular dando la posibilidad de que se integraran instrumentos de diferentes familias en un mismo ensamble y en diversos géneros musicales. (Ramírez & Silva, 2017)

Cinco años atrás, en 2012, el estudiante Juan Fernando Ortiz Ricaute presentó el trabajo de grado "Arreglos musicales de siete canciones de música andina colombiana para dueto mixto con

acompañamiento de flauta, tiple y guitarra". En este trabajo se puede ver la utilización de diferentes recursos de armonía moderna de una manera detallada para la creación de los arreglos, los cuales estuvieron orientados a tres ritmos folclóricos colombianos: guabina, pasillo y bambuco. Su objetivo principal fue proporcionar al estudiante de música arreglos de siete canciones de música andina colombina (…) con el fin de motivar la creación musical y la conformación de ensambles de cámara.

Además de "*ampliar el repertorio existente para grupos de cámara de música andina colombiana, y motivar el acercamiento a la música nacional mediante la creación de un repertorio disponible para agrupaciones similares y músicos en formación*". (Ortiz, 2012)

Al ser la guitarra clásica el instrumento al que se le dará relevancia en este proyecto, fue pertinente tener en cuenta otros referentes que la incluyen específicamente, lo que llevó a la consulta de los siguientes trabajos de grado:

"*Adaptación e interpretación de seis obras colombianas para flauta traversa y guitarra*" presentado por Rolando Asdrúbal Hurtado Pedraza y Andrés Fabián Riveros Villabona el 25 de agosto del 2016. Allí se muestra una serie de adaptaciones de diferentes géneros: pasillo, bambuco, joropo y guabina, con elementos rítmicos, armónicos y melódicos muy afines a la flauta traversa y la guitarra, los cuales serán de gran ayuda para la elaboración este proyecto.

Por otro lado, cabe resaltar los objetivos del proyecto de Hurtado y Riveros de "*adaptar seis piezas del repertorio de música colombiana para el formato de flauta traversa y guitarra, mediante la interpretación de las mismas*". Sumado a

> Resaltar la importancia de la adaptación de obras como recurso complementario en el proceso de formación del estudiante en licenciatura en música, mediante la adaptación para dicho formato. Desplegar la difusión de seis piezas musicales en la realización de dos conciertos dirigidos a público en

> general, donde se presentan las mismas, destacando el resultado de la labor creativa de las seis composiciones seleccionadas, y elaborar un documento que contenga el material recopilado, analizado y adaptado, que sirva como base de consulta para los estudiantes y personas afines al trabajo de dúo instrumental. (Riveros & Hurtado, 2016)

Por otra parte, se encuentra el proyecto: "*Proyección pedagógica en la adaptación para guitarra de diez aires populares de Guillermo Uribe Holguín*" presentado por Fabio Alberto Za pata Marín el 17 de febrero del 2010. En esta elaboración musical es posible observar los recursos usados para realizar las adaptaciones de piano a guitarra sola y dúo de guitarras de los diferentes ritmos tradicionales, recursos como reducciones armónicas, uso de armónicos en la guitarra y cambios de octava, entre otros, todo en busca de lograr un equilibrio sonoro y de aprovechar los recursos técnicos de cada instrumento.

Sus objetivos fueron: "*contribuir en el desarrollo del repertorio musical colombiano con piezas adaptadas para guitarra de la obra "300 trozos en el sentimiento popular para piano" de Guillermo Uribe Holguín*"; además de

> Resaltar y difundir la obra del compositor, la labor pedagógica y la importancia histórica de su música en Colombia; transcribir la adaptación para guitarra solista y dúos de guitarras; y anexar al contenido de este trabajo algunos ítems que permitan la comprensión de la obra de Guillermo Uribe Holguín. (Zapata, 2010)

3.1.1 Método. Para llevar a cabo este proyecto se debían tener conocimientos claros de armonía, así como en aspectos generales (rítmicos, armónicos y melódicos) de los géneros que se iban a trabajar, esto debido a que su enfoque era la realización de arreglos, Por otra parte, el proyecto incluía el montaje de los arreglos, por lo que también se debía tener en cuenta el proceso de ensamble musical y puesta en escena.

Por lo anterior, este proyecto se desarrolló en las siguientes etapas:

Etapa I: esta etapa inició con la audición y análisis de diferentes géneros populares para luego seleccionar el repertorio a trabajar, el cual tenía como característica principal que fueran estilos de música popular reconocidos, también se recolectaron de diferentes bases de datos las partituras correspondientes al repertorio elegido y se observaron videos de estos temas interpretados en distintos formatos de cámara, con el fin de tener una idea puntual de lo que se quería realizar en el proyecto.

Etapa II: recolección de la información relacionada con los objetivos del proyecto: inició con una consulta bibliográfica en donde se estudiaron textos de armonía y análisis musical que serían de gran utilidad para la creación de los arreglos; también se consultaron páginas web y ayudas audiovisuales disponibles en la red, en donde se daban a conocer características rítmicas de los géneros populares elegidos, estas incluían además los patrones rítmicos y sus variaciones.

Etapa III: análisis general de cada tema seleccionado. Trató aspectos como: macro forma, armonía, dinámicas, melodías, tempo y las tonalidades de cada tema, así mismo se estudiaron los aspectos tímbricos y tesitura de los instrumentos seleccionados para el ensamble de cámara para así poder tener en cuenta los diferentes recursos de cada instrumento.

Etapa IV: Con el repertorio ya seleccionado se prosiguió con la creación de los arreglos, para ellos, se crearon introducciones para cada tema musical, como también secciones a modo de interludio o solo, donde se pretendía que la guitarra tuviera mayor protagonismo. De igual manera, se trabajaron las rearmonizaciones y sustituciones que enriquecieron los temas seleccionados.

Etapas V: En este punto se llevó a cabo la selección de los integrantes del grupo de cámara teniendo en cuenta en grado de complejidad que tendrán los arreglos.

Etapa VI: Ensayos con el grupo de cámara: se llevaron a cabo las diferentes secciones de ensayo requeridas para el montaje de los temas en su plenitud. Se describieron las dificultades que se presentaron en el ensayo y se efectúan las correcciones pertinentes.

Etapa VII: Análisis de resultados, en este punto se llevaron a cabo las explicaciones minuciosas de los recursos y aportes musicales que poseen los arreglos.

Etapa VIII: Presentación del informe final - Sustentación: Se realizó la presentación de los resultados del proyecto en donde se ejecutaron los arreglos musicales y se explicaron las características de cada género musical junto con el proceso de elaboración.

3.1.2 Resultados

***3.1.2.1 Creación de los arreglos*:** Para comenzar, en aspectos generales, los arreglos musicales realizados a cada pieza seleccionada pretendían otorgarle un papel más protagónico a la guitarra clásica que actúa tanto de acompañante como de solista. De este modo, se quiso lograr un estudio más técnico del instrumento en la música popular, acompañado en este caso por dos instrumentos melódicos: la flauta traversa y el violín. Esto genera un formato poco convencional para los

géneros musicales abordados, con lo cual también se buscó la implementación de nuevas sonoridades y timbres al momento de la ejecución.

El primer paso para la realización de los arreglos fue la audición y análisis de cada tema varias veces con la partitura, esto con el fin de identificar los aspectos más generales como la tonalidad, la métrica, las figuras rítmicas sobresalientes y la estructura formal de cada uno. Posteriormente, se hizo el análisis armónico que dio pie a la rearmonización, en esto se empleó armonía funcional de cuatro o cinco notas donde se agregaron novenas, oncenas y trecenas a los acordes, lo que aportó más color a cada pieza, también se usaron giros armónicos para ampliar las dominantes, de esta manera se utilizaron dominantes secundarias, progresiones por cuartas y sustituciones acompañadas con acordes de paso, siempre teniendo en cuenta las funciones armónicas originales y respetando la intencionalidad de la línea melódica.

En el aspecto melódico, los arreglos se enriquecieron con la creación de una segunda voz, a manera de contrapunto en algunos casos y como acompañamiento a voces en otros, estos fueron reforzados por notas pedales y arpegios, con lo cual se buscó más apoyo en la parte armónica por parte de los instrumentos melódicos cuando la guitarra tomaba el tema principal. En cuanto a la estructura formal de cada tema, se crearon introducciones y solos para darle un aspecto más protagónico a cada instrumento.

3.1.2.2 Look To The Sky

Descripción: este tema hace parte del álbum titulado Wave del compositor Antonio Carlos Jobim, publicado en 1967 por el sello discográfico A & M Records, es una pieza propuesta originalmente para formato instrumental.

Género: Bossa Nova (voz nueva) surgió en una compleja situación de crisis creativa en la década de los 50’ donde también nacieron otros estilos musicales complejos como el Bebop, el swing y el cool Jazz, en Estados Unidos. En Brasil, músicos importantes como: Vinícius de Moraes, João Gilberto, Stan Getz y Tom Jobim buscaron la creación de una nueva corriente que revindicara y fortaleciera la música brasileña incorporando elementos del Jazz, el primer disco sobre este género se hizo en Nueva York en 1959 y se tituló “Jazz samba”. (Catro & Bosaa, 1990)

Compositor: Antonio Carlos Jobim (1927- 1994), considerado uno de los principales promotores de la música brasileña, fue el artista que internacionalizó la bossa nova. Compositor, cantante, pianista y guitarrista, con influencias musicales tradicionales como la del músico Pixinguinha compositor de música brasileña en los años 30, también con influencias de músicos clásicos como Claude Debussy, Heitor Villa-Lobos y Frederic Chopin. (uol, sf)

En el piano nunca se caracterizó por su virtuosismo ya que sólo se limitaba a dar color a la música en momentos puntuales. Como cantante se destacó su voz grave cargada de vibrato con una pronunciación más vocalizada y exagerada; como compositor se destacó con muchos de sus temas que adquirieron fama internacional, como Garota de Ipanema, Chega de Saudade, Desafinado, Corcovado, A Felicidade, Insensatez y Mediçao. (uol, sf)

- Análisis formal:

Tempo: Medium-Slow.

Tabla 1.

Análisis Formal del tema "look to the sky"

Tonalidad	D_{maj9}									
Forma	Binaria									
Número de compases	90									
Periodo	A				B				Coda	
Frase	A	B	C	D	A	B	C	D	A	B
Función armónica	I_{maj9} Im	I_{maj9} IImV7	IIm9 VIIbsus 4 V7b9 IIIm7	IIIbdis IIm-V7b9	Imaj9 A9 Im9-Im6/9	Imaj9 IIm-V7b9	IIm9 VIIbsus 4 V7b9 IIIm7	IIImaj9 IIb9 Imaj9 V13b9	Imaj9 VI/II – V/II IIm9– IIbmaj9	Imaj9 II/III – V9/III IIImaj9-IIbmaj9 Ima9
Compases	17 20	21 24	25 28	29 32	33 36	37 40	41 44	45 48	81 84	85 90

Tabla 2.

Análisis Formal Introducción y Solo tema "Look to the Sky"

Periodo	Introduccion y Solo			
Frase	A	A1	B	B1
Función armónica	Imaj9 Im9- Im6/9	Imaj9 IIm-V7b9	IIm9 IIIm9	IIm9 IIIm9
Compases – Introducción	1 a 4	5 a 8	9 a 12	13 a 16
Compases – Solo	49 a 64		65 a 80	

- Características:

Motivo melódico:

Figura 1. Motivo Melódico del tema "Look to the Sky"

Forma: originalmente el tema es de forma binaria A, B con repetición y finalmente una Coda, en el presente arreglo se le agregó una introducción y un solo para guitarra, ubicado después de B en la primera parte, la estructura formal quedó así: Intro - A – B - Solo - A - B - Coda.

Armonía: el tema se escribió en la tonalidad original que es D_{MA9}, aunque en medio de cada sección se desarrollan una serie de modulaciones que terminan en la tonalidad inicial.

La parte A comienza en D_{MA9} los dos primeros compases, después modula de forma directa al sustituto modal menor Dm9 y se agregó después una variación (Dm6/9) de este mismo para resolver a la tonalidad inicial (D_{MA9}), en el compás 7 se desarrolló la cadencia II-V-I (Fm7-B7b9-Em7) para el II (Em7), en esa parte desde el compás 11 al 14 se desarrolló una secuencia armónica basada en la conducción de voces en los acordes y el color que se le quiso dar al tema empezando con la colocación de un VIIb7sus4 (C9sus) de la tonalidad original (DMA9) que conduce a una dominante secundaria discontinua V7b9 (C7b9) en el compás 12 que pasó por el IIIm (Fm7

compas 13) de D_{MA9} para resolver en el IIIbdim (Fdim compas 14) del mismo tono, finalmente, la parte A termina con la cadencia II-V-I (Em7-A7 compas 15 y 16 - D_{MA9}) de la tónica (D_{MA9}).

La sección B tuvo exactamente la misma secuencia armónica de la sección A hasta el compás 28, donde aparece la misma dominante secundaria V7b9 (C7b9), que esta vez resuelve al IIIb (FMA9), la sección B terminó con un acorde de paso (sustituto tritonal o Vb9/V= EbMA9) en el compás 30 para conducir a la tónica (D_{MA9} compas 31) y una dominante (A7) de la tonalidad para dar la entrada al Solo.

En la parte final del tema (Coda) se realizaron las siguientes secuencias armónicas: Tónica (D_{MA9}), VI-V-I (C6-B7b9-Em7), se conduce a la tónica con acorde de paso (GbMA9), para después hacer II-V-I (Gm7-C9) de FMA9 y termina la conducción final hacia la tónica con el sustituto tritonal o VIIb9 (EbMA9).

- Ritmo y acompañamiento (patrón rítmico):

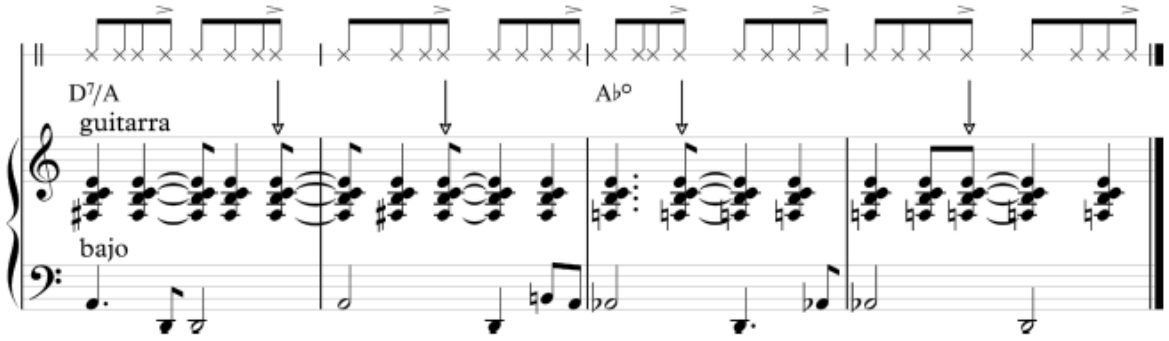


Figura 2. Patrón rítmico del Bossa-nova

- Proceso y sugerencias en la creación de los arreglos:

En este arreglo se realizó una introducción de 16 compases para la guitarra sola, en esa parte se expuso la armonía del tema y el ritmo popular de la pieza que en este caso corresponde a la Bossa nova; en la introducción se trabajó sobre la misma armonía del tema. Donde inicia en Dmaj9 los dos primeros compases y modula de forma directa a su modo menor Dm9, en el compás 5 vuelve a su tonalidad principal Dmaj9, para después hacerse la cadencia II – V – I (F#m7-B7-Em7) hacia el IIm (Em), en el compás 9 se hizo una variación en la armonía en donde se desplazó al IIm y se mantuvo entre el II (Em) y II/II (F#maj9) terminando con (Emaj9 y Em9) en el compás 16.

El tema inicia en el compás 17 parte "A" hasta el compás 32 con sus respectivas repeticiones, en esa sección la flauta realizó la melodía y la guitarra el acompañamiento con ritmo de bossa nova mientras que el violín acompaña a voces, a modo de "pregunta respuesta" de las frases motívicas (melodía).

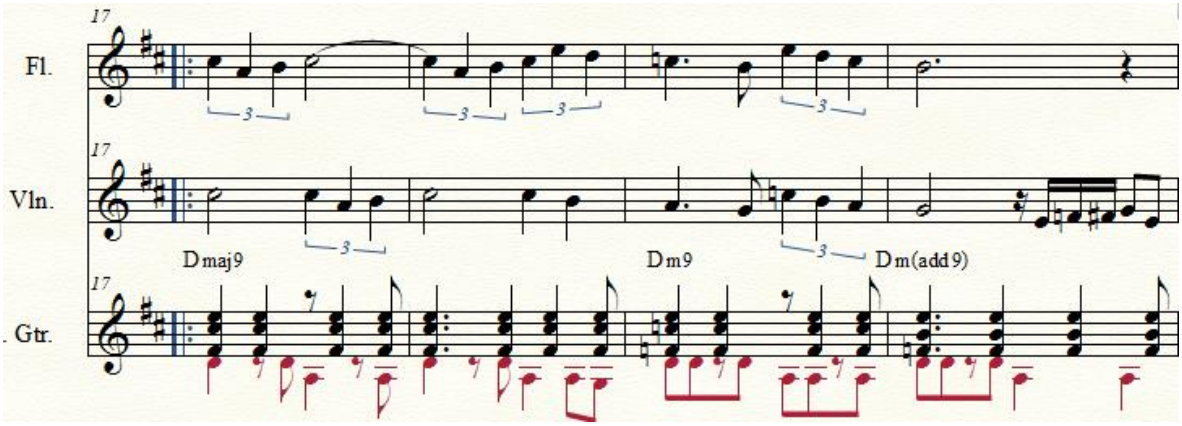


Figura 3. Look to the Sky compases 17 - 20

En la sección “B” que comienza en el compás 33, la guitarra empezó a hacer un acompañamiento a manera de arpegio dando así espacio para que el violín realizara un acompañamiento más rítmico-melódico haciendo uso de articulaciones y notas dobles como acordes, mientras la melodía es tocada por la flauta.

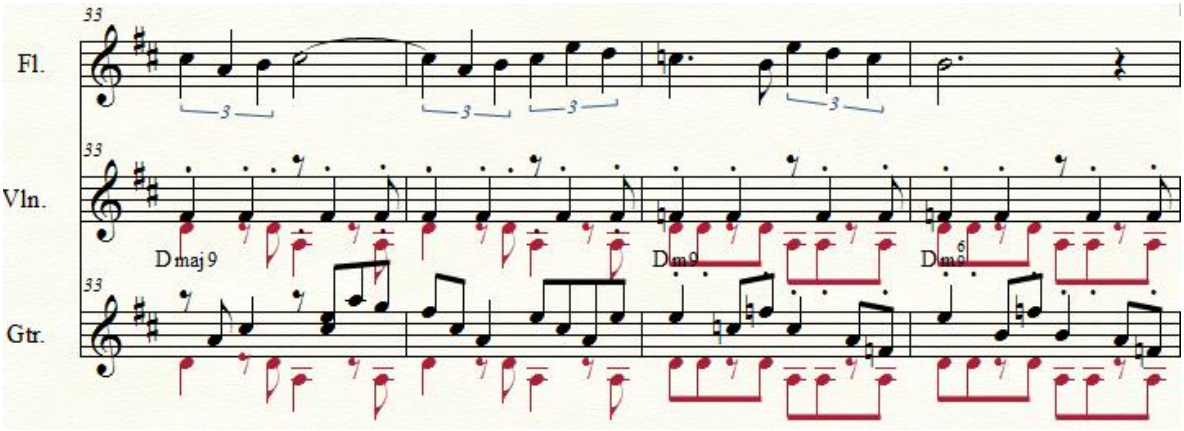


Figura 4. Look to the Sky compases 33 - 36

En este arreglo se escribió un solo para guitarra que inicia en el compás 49, el cual está basado en la armonía de las partes (A y B) del tema, se tomaron frases de la línea melódica para hacerlo más afín a la forma del tema, en esa sección el violín pasa a hacer notas dobles como acompañamiento y la flauta traversa notas largas que hacen parte de las extensiones de los acordes, esto con el fin de dar más color al solo.

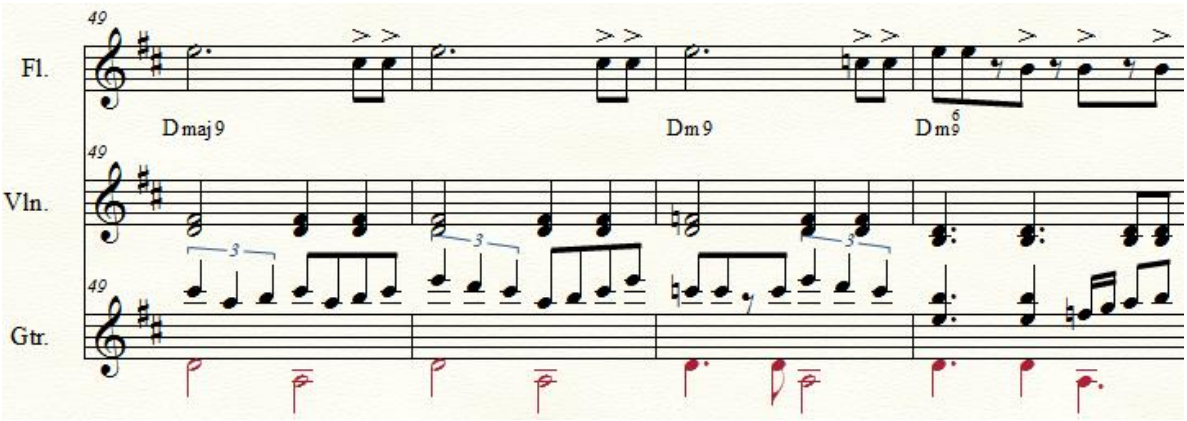


Figura 5. Look to the Sky compases 49 – 52

Después del solo, el tema se repite parte A y B, para ir a la Coda o Final en el compás 81, en esa sección la armonía se mantiene entre la tónica y el IIm.

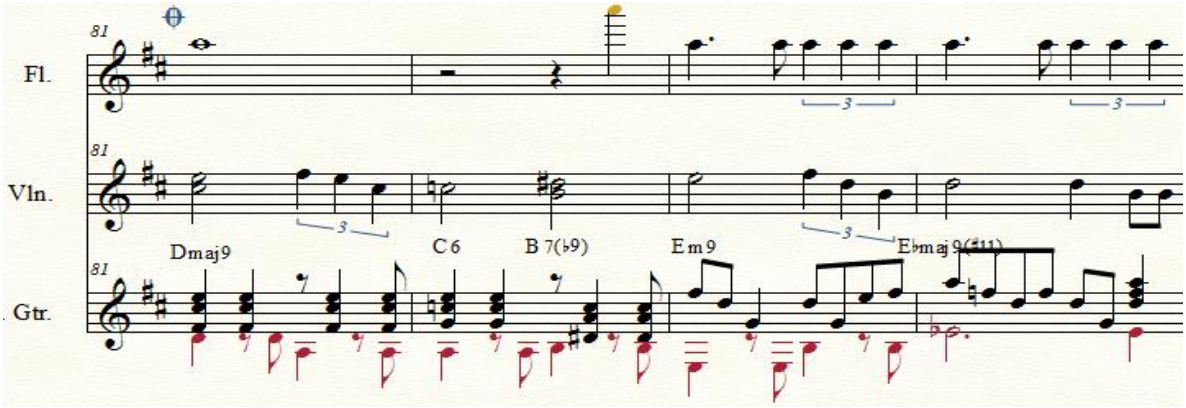


Figura 6. Look to the Sky compases 81 - 84

3.1.2.3 El Calavera

Descripción: El pasillo "El Calavera" fue escrito en forma ternaria (A – B – C) terminado con la parte C con algunas variaciones. Compuesto en tonalidad de Do mayor, es un pasillo fiestero o pasillo rápido.

Género: El ritmo de pasillo es considerado una expresión cultural reflejada en la danza y la música autóctona de la región andina colombiana, se atribuye el surgimiento de este género al mestizaje entre indios y europeos naciendo en la época de la colonia.

Llego primeramente a Panamá que en esa época hiso parte de la república de Colombia y su difusión por todo el país se dio por la popularización y aceptación en las ceremonias y festividades de los militares de gran mando. Los instrumentos típicos del pasillo son: bandola, tiple y guitarra, después aparece el pasillo vocal. (Sistema Nacional de Información Cultural, s.f)

"La denominación de "pasillo" como diminutivo de "paso" corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el "paso-doble" como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. El "pasillo", en compás de ¾ tiene una longitud de 25 a 35 centímetros". (Abadia Morales, 1983, pág. 183)

Compositor: Pedro Morales Pino (1863 – 1926). Fue un gran intérprete de la bandola andina y la guitarra, instrumentos a los cuales escribió la mayoría de su música. Su contribución a la música colombiana es esencial, ya que a la tradición oral musical en ese entonces (1890) la complementó, desarrolló y universalizó con su escritura. Estudió en Bogotá con el maestro Julio

Quevedo después de poseer conocimientos profesionales en música dejó el arte de la pintura ya que también era un excelente pintor, para dedicarse solo a la música.

Una de sus principales contribuciones a la música colombiana, fue el hecho académico de haber podido pasar el ritmo de bambuco a la escritura profesional de la música y ser uno de los músicos que más popularizó la música colombiana gracias a sus giras por varios países de américa central y los Estados Unidos donde siempre compartía una cátedra sobre el origen, las modalidades y la estructura de cada obra que interpretaba con su agrupación "Lira Colombiana" de gran trayectoria; dentro de su producción musical se encuentran centenares de piezas entre ellas: valses, pasillos, danzas, gavotas, bambucos. Y entre sus piezas más populares están: Joyeles, Reflejos, Lejanía, Pierrot, El Calavera, Íntimo que son pasillos en diferentes estilos; dentro de los bambucos están: el Fusagasugeño y Cuatro Preguntas las cuales se tomaron como un modelo a seguir del género y los valses Ana Elisa, Mar y cielo, Voces de la selva y los Lunares. (Perdomo Escobar, 1980)

Tabla 3.

Introducción del tema "El Calavera"

Periodo	Introducción		
Frase	A	B	C
Función armónica	I	I	IIm7
	IIm	VII	V7
	V7	V/II	I
Compases	1 a 4	5 a 8	9 a 12

Tabla 4.

Análisis formal del tema "El Calavera"

Tonalidad	C											
Forma	Binaria											
Número de compases	96											
Periodo		A			B			A1			B1	
Frase	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C
Función armónica	IM II/V - IIm7	Vi m V7 IIm - IIb 7 I	II/V- IIm7 Vm7 V7/IV II/V- I V- I	II/V - V7 II/II b Vim IV II/V	II/V - IIm7 V7 I	II/V - IIm7 V7 I II/V - I	II/V - I II -	II/V - V I -	I V#m I#7 II/V- IIIm II/V- IIm II/V- I	II/V - V7 II/II b Vi m IV II/V	II/V - IIm7 V7 I	II/V- IIm7 V7 I II/V- I
Compases	13 - 16	17 20	21 29	30 38	39 42	43 47	60 64	65 68	69 75	78 85	86 89	90 96

- Características:

Motivo Melódico:

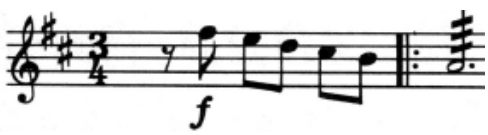


Figura 7. Motivo Melódico " El Calavera"

Forma: está escrito de forma binaria (A – B), haciendo también variaciones de estas mismas donde se puede ver de la siguiente manera (A-B / A1-B1), en el presente arreglo se le agregó una introducción que se repite después de B, como intro para A1.

Armonía: La siguiente pieza musical fue escrita en la tonalidad de C, la parte A se desarrolló en la tonalidad principal y la sección B tuvo una modulación hacia el relativo menor VI (Am), ambas secciones se repiten A1 – B1 variado en algunas progresiones armónicas y motivos melódicos algo diferentes.

La sección A empieza en el compás 13 después de la introducción, el tema inicia en I(C) después se realiza la cadencia II – V – I (Em7 – A7 – Dm) para el segundo grado de la tonalidad II (Dm7). En el compás 18 se pasó a la dominante de la tonalidad inicial V(G7) resolviendo a la tónica mediante un paso cromático haciendo uso del sustituto tritonal del V (bV/V) desde al segundo grado al primero IIm7 – IIb7 – I (Dm7 – Db7 – C); del compás 21 al 22 se repitió la cadencia II – V – I (Em7 – A7 – Dm) para el segundo grado añadiendo un IVm (Gm7) del II (Dm7) que conduce a una dominante secundaria V/IV (C7) del cuarto grado de la tonalidad principal C en el compás 23, después se finaliza la parte A de forma tradicional I – V7 – I.

En la parte B, en el compás 46, la modulación hacia el relativo menor VI(Am) inicia en el quinto grado del mismo V/VI (E7 – Am), en el compás 48 resuelve al relativo menor en donde se desarrolló una secuencia armónica hacia el V(E7) pasando por el VImaj7 (Fmaj7) del relativo menor (Am) y un IIdim (Bm7(b5) V (E7) para volver al relativo menor en el compás 52, de este mismo compás hasta el compás 60 se desarrolla una secuencia armónica final para esta parte B, que termina en la tonalidad principal te la pieza (C); las cadencias que encontramos en esta parte son: compas 53 II – V – I (Em7 – A7 – Dm) para el segundo grado de la tonalidad principal,

después pasa al V (G) y en el compás 56 ya se vuelve a la tónica, para después realizar la cadencia II – V – I (Dm7 – G7 – C).

Con respecto a las veces que se repite cada parte (A – B), se encuentra la siguiente armonía con algunas variaciones ya que así lo indicó la línea melódica principal propuesta por el compositor: en la parte A1 que inicia en el compás 90, se empieza sobre la tonalidad principal I(C), luego se realizó exactamente la misma secuencia armónica de A durante los primeros 8 compases (90 – 97) para después pasar al acorde V#m (G#m7) y posteriormente hacer una progresión por cuartas de D, que comenzó por V/IIIm (C#7), IIIm (F#m7), V/IIm (B7), IIm (Em7) y con ese acorde comenzó la progresión II – V – I (Em7 – A7) para el II grado (Dm7) de la tónica I(C), a partir del II grado se hizo de nuevo la progresión II – V – I (Am7 – D7) para la dominante V(G) y después se resolvió a la tónica I(C). En la parte B1, el acompañamiento armónico es de la misma forma que B, sólo cambia algunos motivos melódicos.

Patrón rítmico: Para comenzar, se debe tener en cuenta las características básicas del pasillo tradicional, partiendo de que es un género danzante escrito en compas ternario (3/4) caracterizado por melodías constantes y con acentos sincopados, el final de un pasillo tradicional se identifica generalmente por una negra con stacatto, seguido de silencio de negra y corchea con negra; también hay que tener claro que existen tradicionalmente tres estilos de pasillo:

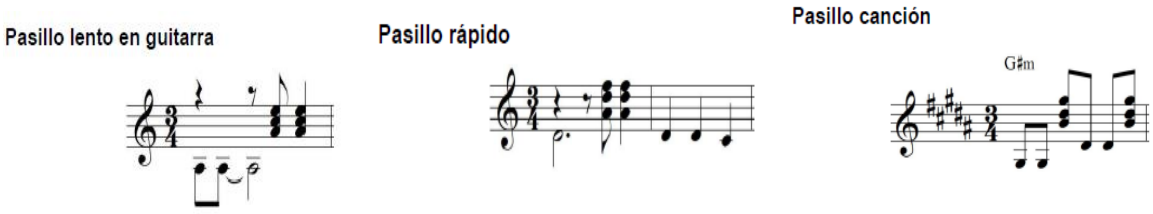


Figura 8. Patrón rítmico del pasillo

Proceso y sugerencias: En la parte de creación del arreglo, se realizó una introducción de 12 compases la cual tiene un acompañamiento armónico similar a la parte A de la pieza, iniciando en el primer grado I (C) pasando por el IIm7(Dm7) y la dominante V (G7) resolviendo en la tónica, después se utilizó un VIIb (Bb) para resolver al dominante del segundo grado V/II (A7 – Dm), finalizando la Introducción con I(C) - V(G7) - I; La melodía que es realizada por la flauta es acompañada por el violín mediante voces, contrapunto y acompañamiento armónico rítmico que busca resaltar y enriquecer de manera armónica y melódica la pieza.

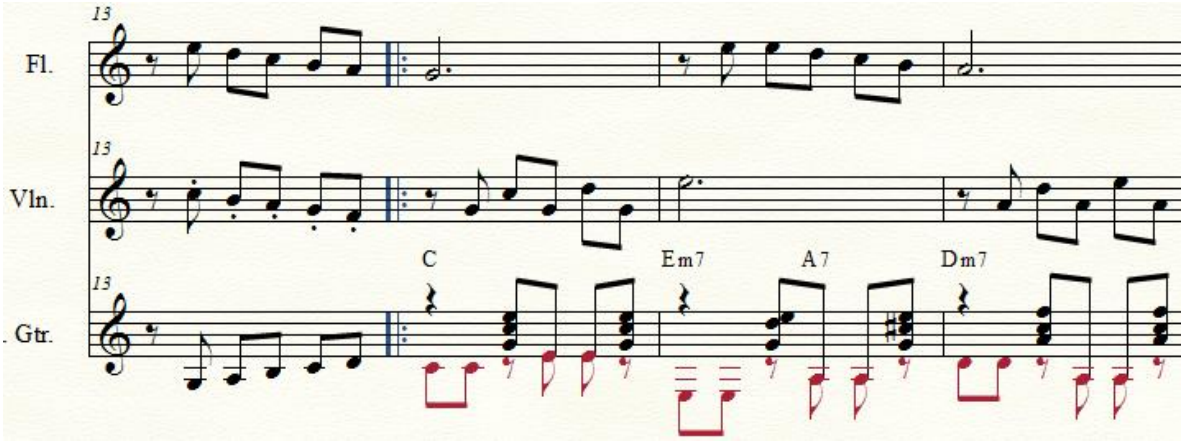


Figura 9. El Calavera compases 13 - 16

Cuando inicia el tema en el compás 13, la melodía es realizada por la flauta durante toda la parte A y el violín desarrolla un acompañamiento a manera de canon pregunta respuesta, usando recursos como notas pedales con la triada de los acordes armónicamente durante los primeros cuatro compases (13 – 16), después pasa a hacer un acompañamiento por voces en este caso sextas en los compases (17 – 20), terminado los últimos 8 compases de la parte A, acompañando por terceras en el compás 21 y 22, con contrapunto en los compases 23 al 28; en esta primera parte A la guitarra hace el papel de acompañar rítmicamente con el ritmo de pasillo.

Al momento de hacerse las respectivas repeticiones en cada parte (A y B) el acompañamiento varió tanto para la guitarra como para el violín que en este caso son los instrumentos acompañantes: la guitarra empieza a hacer un acompañamiento con uso de arpegios y contrapunto, en ocasiones también hace contra melodías como se ve en los compases 34, 35 y 36; y acompaña también con el ritmo base de pasillo.

El violín, en esa sección, hace el papel de acompañar con notas dobles (acordes) y haciendo una contra melodía acompañante dando más riqueza melódica al tema.

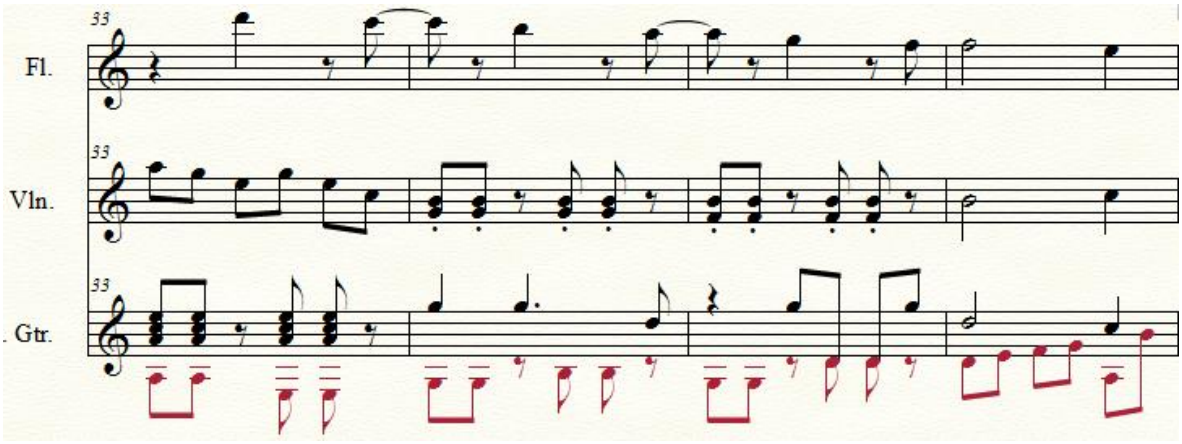


Figura 10. El Calavera compases 33 - 36

En la parte B donde se modula al relativo menor (Am), compás 45, la guitarra volvió a hacer el acompañamiento base de pasillo mientras la flauta traversa expone el motivo melódico de la parte B, el violín pasa a hacer voces y cotramelodia de pregunta respuesta como acompañamiento en los primeros 8 compases de esta parte B (compases 45 a 52), para después acompañar por terceras los compases faltantes (53 a 70) de la parte B.

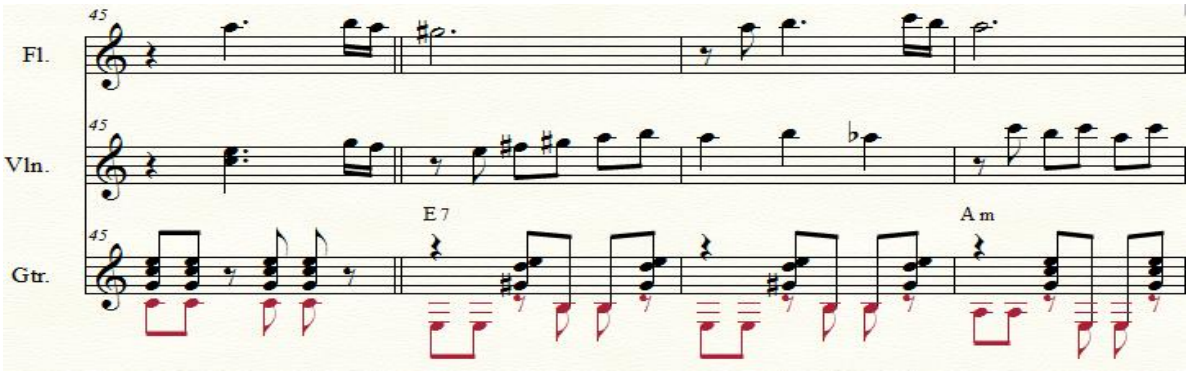


Figura 11. El Calavera compases 45 - 48

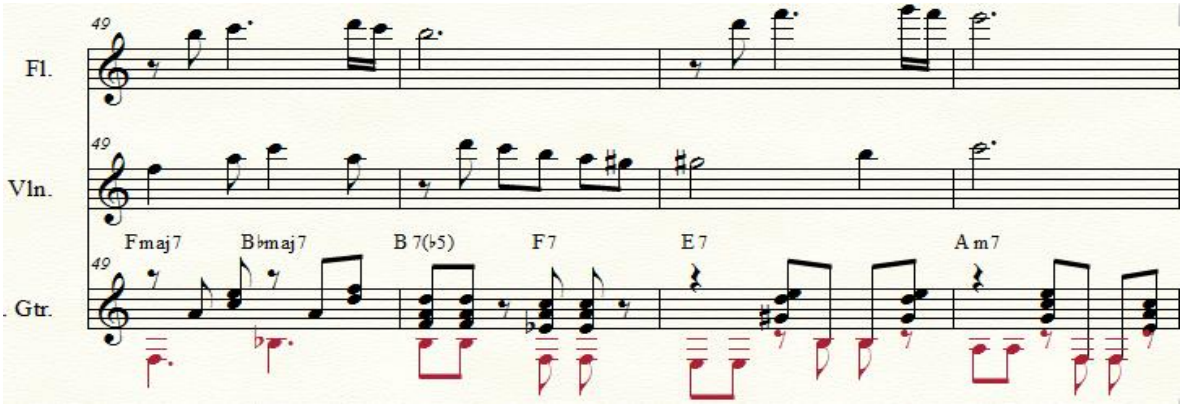


Figura 12. El Calavera compases 49 - 52

3.1.2.4 Tico Tico

Descripción: hace referencia a de una de las aves más populares en Brasil originalmente fue concebido como una canción brasileña compuesta en 1917. Fue tanto su éxito que se popularizo en distintos formatos instrumentales y vocales (1890 – 1935). (dw, 2007)

Género: el choro es considerado uno de los ritmos más populares de las músicas del Brasil, siendo una adaptación de la polca europea, su origen se remonta al siglo XIX, en Río de Janeiro, donde ganó gran expresión nacional llegando a convertir en símbolo de la cultura brasileña. Choro (grito) que traduce "grito" o "lloro" es un género que expresa lo contrario al ser un ritmo de forma rápida y de carácter festivo lo cual se destacó por su gran virtuosismo y la forma de improvisar. Su creación se le concede al músico Joaquin Calao compositor y flautista. (Pérez-Aldeguer, 2012)

Compositor: Zequinha de Abreu (1880 – 1935). Reconocido compositor y multi instrumentista brasileño (1880 – 1935), compuso una de las piezas musicales más conocidas en Brasil (Tico Tico), la cual ha sido grabada e interpretada en diversos formatos. En su formación musical empezó de manera autodidacta, con colaboración de música como Dionisio Machado y José Ignacio. Sus procesos creativos siempre estuvieron a la par con su intuición y espontaneidad con lo cual lograba composiciones inspirado por el momento de la práctica de sus propias ideas. (Enciclopedia Itaú Cultural, sf)

- Análisis morfológico

Tabla 5.

Análisis formal del tema "El Tico Tico"

Tonalidad						Am					
Forma						Rondó					
Número de compases											
Periodo		A				B				C Mayor	
Frase	Intro	A	B	A	B	A	C	A	B	A	C
Función armónica	VI – Vim III – V7/IV IVm V7/III - III	Im V7 Im	IVm III V7/V V7	III – IV V7 – I	III – IV V7 – I	III – IV V7 - I	VI – Vim III – V7/IV IVm V7/III - III	I V7/II IIm	IIm V7 IIm	I V7/IV IV	IV I V7/II IIm V7 I
Compases	1 – 4	5 - 8	9 – 12	20 – 23	25 – 28	29 - 32	33 – 36	38 - 41	42 – 45	46 - 49	50 - 54

- Características:

Motivo Melódico:

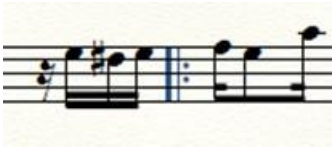


Figura 13. Motivo Melódico del tema "El Tico Tico".

Forma: Esta pieza fue escrita originalmente en forma de Rondó (A – B – A – C – A) en donde cada periodo tiene sus respectivas casillas de repetición, fue agregada una introducción que es la última frase del periodo B.

Armonía: esta pieza musical escrita en la tonalidad de Am, tiene tres partes o periodos (A, B, C), y cada uno de ellos desarrolla cambios armónicos distintos, los cuales siempre resuelven a la tonalidad principal manteniendo la forma del tema.

La sección A que empieza en el compás 5 (Am) desarrollo la cadencia de dominante durante los cuatro primeros compases y en el compás 8 se empezó a desarrollar una progresión armónica que pasa por los grados IVm, III (relativo mayor) y V7. En esta primera parte se desarrollan los cambios armónicos mencionados dos veces, con una variación en la segunda, que se menciona a continuación: ya no se pasa por el III (relativo) y se mantiene en la tonalidad principal en el compás 18.

En la parte B el tema moduló al relativo mayor (C), realizando la cadencia II - V – I, durante los primeros compases y resolviendo a la sección A con una cadencia que pasa por los grados VI – Vim – I - V7 – IIm y V7, esa última cadencia es usada también como una introducción al principio del tema; en esta parte el tema repite la sección A y después pasa a la parte C.

En la parte C el tema moduló al modo mayor de la tonalidad principal (A) en el compás 38, en esa sección la armonía se mantuvo entre tónica y dominante los compases primeros, para resolver con una cadencia de I – IV – V dis – I – VI. Y Cadencia II – V – I, resolviendo después de sus repeticiones al modo menor del tema (Am).

- Patrón rítmico: Choro típico.

Figura 14. Patrón rítmico del Choro

Proceso y Sugerencias:

En la adaptación de este tema se mantuvo la forma tradicional de la pieza (rondó) con las respectivas repeticiones de cada parte (A, B, C), en este caso el tema se adaptó con unas variantes tanto en su acompañamiento armónico y melódico en el momento en que los instrumentos melódicos están ejecutando diferentes líneas melódicas que actúan como voces.

Sección A compas 4, la melodía es realizada por la flauta traversa mientras que el violín hace un acompañamiento melódico a voces por terceras, y la guitarra expone un acompañamiento por

arpegios y con el ritmo tradicional del choro típico, al momento de hacerse la repetición, el violín toma la melodía y le da el paso a la flauta para que actúe como instrumento acompañante.

En la parte B, en el compás 20, el violín tomó la melodía mientras la flauta pasó a hacer un acompañamiento rítmico con notas de las triadas de los acordes, para así dar más apoyo rítmico al acompañamiento armónico que hace la guitarra.

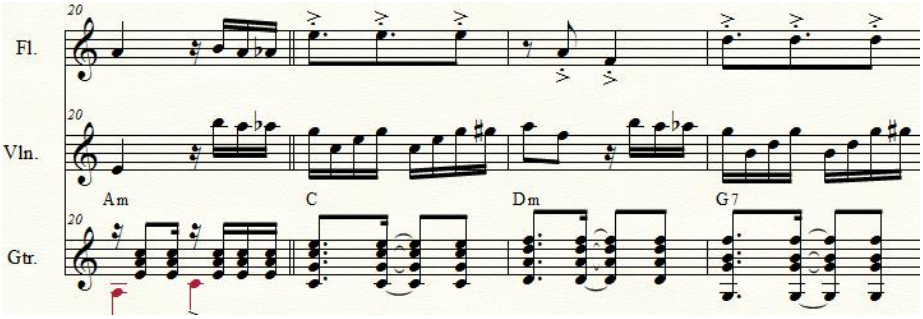


Figura 15. Tico Tico compases 20 - 23

En la sección C la melodía pasó a ser realizada por la guitarra en el compás 40, en ese momento el violín y la flauta pasan a hacer el papel de acompañantes, en donde el violín realiza notas dobles como acordes y arpegios, mientras la flauta hace un acompañamiento a voces

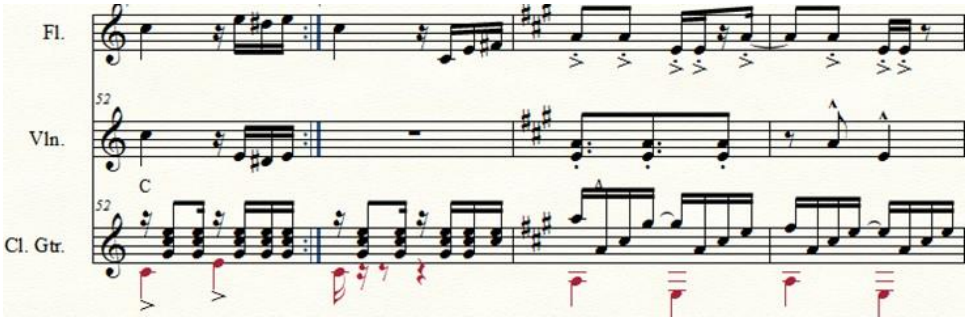


Figura 16. Tico Tico compases 52 - 55

3.1.2.5 El diablo suelto

Descripción: Es una pieza musical principalmente instrumental. Fue escrita en ritmo de vals venezolano y es considerada una de las piezas más populares de ese género, fue compuesta por el músico venezolano Heraclio Fernández.

Género: El vals venezolano ha sido uno de los ritmos con mayor difusión en Venezuela ya que consiste en una combinación de música y danza derivado de un baile austríaco llamado *landier*, este género es interpretado con instrumentos típicos: bandola llanera, cuatro, violín y guitarra. En su estructura generalmente consta de tres partes y en la tradición popular se pueden encontrar bailes y manifestaciones tradicionales similares como el joropo. (Prodavinci, 2007)

Compositor: Heraclio Fernández, compositor venezolano nacido en Maracaibo en 1851. Reconocido por su composición "el diablo suelto" que fue publicada en 1888, concebida como un Vals-joropo. Los primeros compositores y músicos encargados de difundirla fueron Alirio Díaz y José Peñin, editor y director del diccionario de español y música Latino-americana y la enciclopedia de música de Venezuela. (Parales Morales, 2007, pág. 19)

- Análisis Morfológico:

Tabla 6.

Análisis formal del tema "El Diablo Suelto".

Tonalidad	G					
Forma	Ternaria					
Número de compases	96					
Periodo	A		B		C	
Frase	A	B	A	B	A	B
Función armónica	VI7-V7/II IIm-V-I V/II- IIm-V-I	V/VI VI IV- Vdis V/VI	IIm-V-I IIm-V-I	V/III – IIm IVm – I V - I	IV – V V/VIm – VIm	IV/IV – IV VIm - IIm – V I
Compases	1 - 8	10 - 16	33 - 40	41 - 48	65 - 72	29 - 32

- Características:

Motivo Melódico:

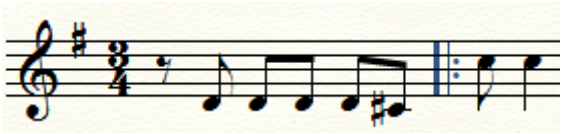


Figura 17. Motivo Melódico del tema "El Diablo Suelto"

Forma: El siguiente tema escrito en forma ternaria (A – B – C), con sus respectivas repeticiones para cada periodo.

Armonía: Fue escrito en tonalidad de G, posee tres periodos en los que se realizan progresiones armónicas variadas con algunas modulaciones, estas se explican con más detalle a continuación.

Inicia con la sección A en el compás 1, allí se observa la siguiente progresión de dominantes: V7 (G7) y (B7) para luego hacer la cadencia II – V – I (Am – D7 – G) en los primeros cuatro compases seguida de dominantes secundarias hacia los grados II y I, desde el compás 5 al 8;(E7 – Am/ D7 – G), terminando así la primera frase del periodo A. desde el compás 9 al iniciar la segunda frase se desarrolló una modulación hacia el VI grado mediante dominante secundaria, para finalizar la frase con la progresión armónica IV – IV dim y V7/VI en los compases 13 al 16.

En el periodo B que inició en el compás 33, el tema retomó la tonalidad principal (G) con la cadencia II – V – I, durante los ocho primeros compases de la primera frase de este periodo que termina en el compás 40. Al iniciar la segunda frase en el compás 41, se lleva a cabo una armonía similar a la usada en la segunda frase del periodo A, que pasa por el VI grado y vuelve a la tonalidad inicial (IVm – I – V7 –I).

Terminando el periodo C que va desde el compás 65 al 96 se resuelve el tema con la siguiente secuencia armónica: modulación transitoria al IV grado de manera directa durante los compases 66, 67, 68 (C – G7) para después pasar por el segundo grado (Am) en los compases 69 al 72 que corresponde a la primera frase de este periodo (C). En la segunda frase el tema termina con IV/IV y la cadencia II – V – I, para resolver al cuarto grado (C mayor).

Patrón Rítmico:

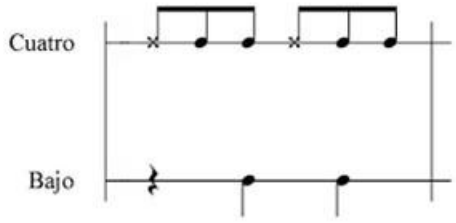


Figura 18. Patrón Rítmico del Vals-joropo

Proceso y sugerencias: En la siguiente adaptación del tema escrito en ritmo de vals – joropo, los instrumentos melódicos (flauta traversa y violín) en los dos primeros periodos (A y B) fueron los encargados de ejecutar tanto la melodía y parte del acompañamiento en momentos específicos, mientras la guitarra proponía una manera de acompañar más tradicional, por arpegios y con algunas cadencias u obligados propuestos, para concluir se retomó la melodía en el periodo C, dando así protagonismo también a la guitarra.

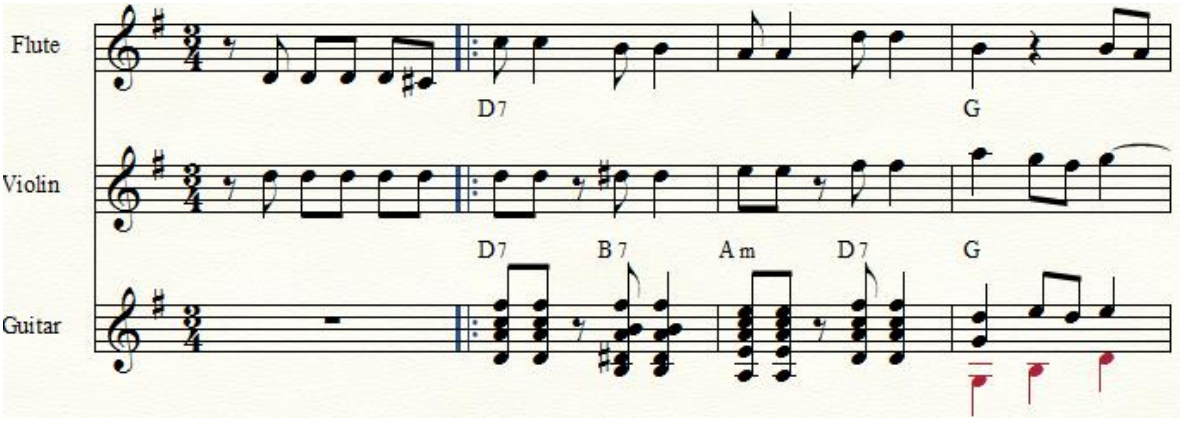


Figura 19. El Diablo Suelto compases 1 - 4

En el periodo A, la melodía es tomada por el violín mientras que la flauta hace un acompañamiento teniendo en cuenta el patrón rítmico que hace la guitarra durante los cuatro primeros compases, donde la guitarra propone uno de los adornos característicos (negra – doble corchea- negra y tres negras en el bajo) de la adaptación para la guitarra, el cual se puede observar en los compases 4, 6 y 8; mientras tanto la flauta acompaña de manera armónica con notas largas dentro de la armonía propuesta para luego terminar la primera frase del periodo A acompañando a unísono la melodía en los compases 9 al 12. Para la segunda frase de este periodo que inicia en el compás 17, la flauta pasa a hacer la línea melodía mientras el violín hace acompañamiento.

En el compás 33, cuando empieza el periodo B, la melodía es retomada por el violín, mientras la flauta acompaña con una contramelodía con similitudes rítmicas al acompañamiento de guitarra que es de una manera variada, en los compases 33 al 64, la melodía es ejecutada tanto por la flauta como por el violín en diferentes frases.

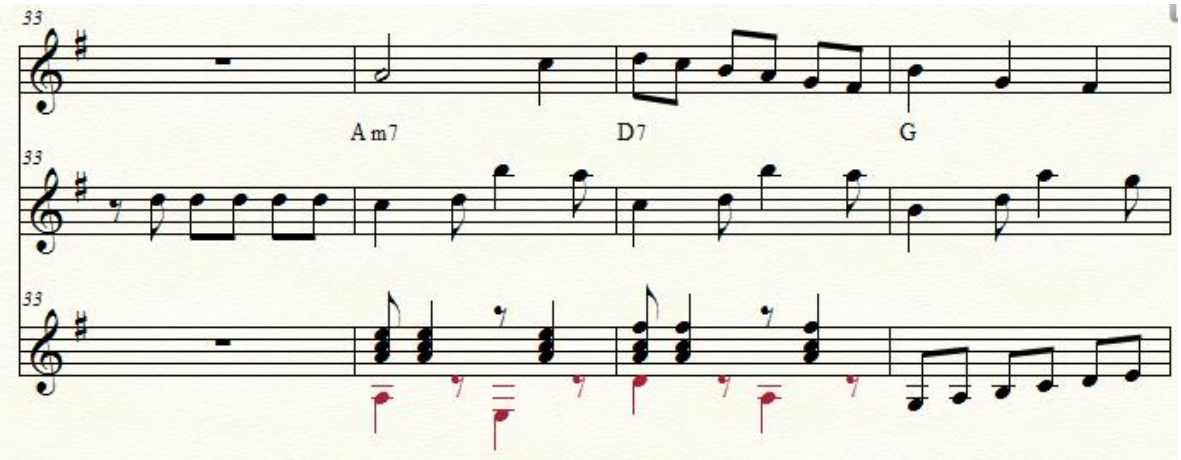


Figura 20. El Diablo Suelto compases 33 - 36

Terminando el tema con el tercer periodo C compás 65, la guitarra realiza la melodía con un suave acompañamiento del bajo, el violín refuerza dicho acompañamiento de forma rítmica, acentuando la principal característica del género, y armónica al momento de usar notas de la armonía dispuesta.

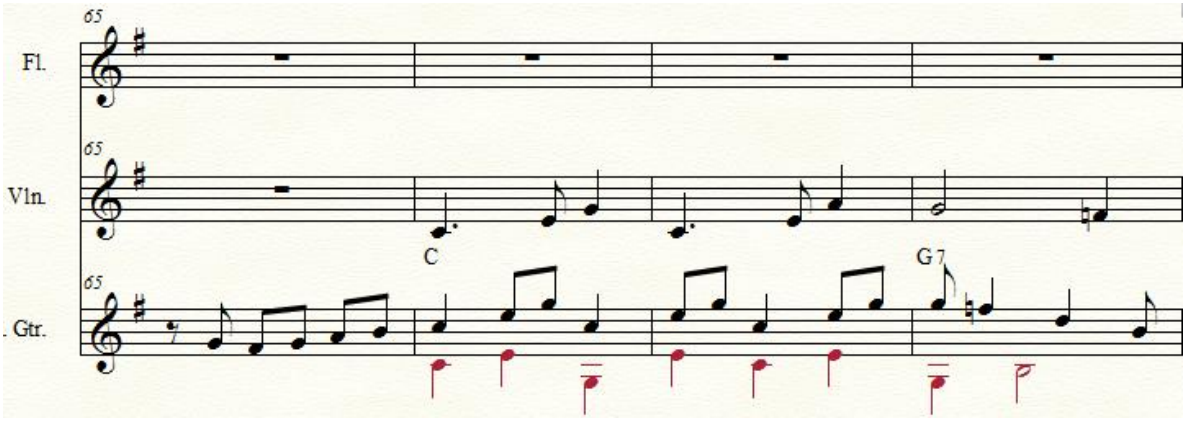


*Figura 21***.** El Diablo Suelto compases 65 – 68

3.1.2.6 Tierra Adentro

Descripción: tema del compositor Jaime Barría. Está escrito en ritmo de Cueca, el cual hace parte de composiciones hechas para televisión que sonaron en programas y series de chile. (Wikipedia, sf)

Género: es un género musical tomado como parte de la cultura chilena, más que un género musical es una danza que se caracteriza por bailarse de manera suelta a la pareja, sus orígenes datan de finales del siglo XVII. Musicalmente, es un género de tonalidad menor escrito tanto en compás de 3/4 como 6/8, en la manera tradicional tiene una forma unitaria donde se repiten las

sesiones y en su duración puede tener un minuto veinte, en la parte escrita contiene dos estrofas con rima en los versos que son pares. (Biblioteca Nacional de Chile - Memoria chilena, s.f)

Compositor: Jaime Barría, reconocido pianista y compositor chileno de gran trayectoria. Con estudios en la Universidad Austral de Valdivia y composición bajo la dirección del maestro Alejandro Guarello, se destacan sus estudios de armonía y contrapunto. Su participación con el grupo de cámara Bordemar se cataloga como un gran aporte a la cultura chilena, en 1983 se creó esta agrupación musical con el objetivo de contribuir en la difusión del folclor chileno. (Barria, (s.f.))

- Análisis Morfológico:

Tabla 7.

Análisis Formal del tema "Tierra Adentro"

Tonalidad	A				
Forma	Unitaria				
Número de compases					
Periodo		A		Puente	Solo
Frase	Intro	A	B	A	A
Función armónica	I – IV I – V I	I I – IV – V V – I – IV IV – V - I	I – VI – IV IV – V V – I – VI VI – IV V – I	I – Vm – I – V I	I – IV I I – V I
Compases	1 – 4	13 – 36	37 – 44	45 – 57	65 - 72

- Características:

Motivo melódico:

Figura 22. Motivo Melódico del tema "Tierra Adentro"

Forma: Esta pieza fue escrita tradicionalmente en forma Unitaria, con una introducción y un solo con base en el periodo A, el cual se repite para finalizar el tema.

Armonía: Tema escrito en tonalidad de A mayor, el cual tiene tres partes y un solo periodo (introducción, periodo A y solo). en la primera parte de la pieza, la introducción se desarrolla con una armonía tradicional (I – IV – I – V) la cual se desarrolla durante los 8 primeros compases, esta Introduccion está compuesta por dos frases de 4 compases.

En el compás 13 inicia el periodo que desarrolla el tema (A), el cuan concluye con una armonía tradicional, inicia con una frase en la que se ejecutan las siguientes progresiones (I – IV – V), (V – I - IV) y (IV- V – I) durante los compases 13 al 24. Para la segunda frase que empieza en el compás 25, el tema mantuvo una armonía tradicional con algunas variantes en las progresiones: (I – VI – IV), (IV – V/V), (V – I – VI) y (V/V – V – I) desde el compás 25 al 44.

En la parte del solo, el tema varió un poco la figuración rítmica de la melodía inicial, manteniendo la armonía original del tema.

Proceso y sugerencias: En el siguiente arreglo se tuvieron en cuenta algunas interpretaciones del tema a cargo del grupo Bordemar (chileno) en formato video digital, se tomaron como ejemplo para lograr una idea clara del tema y del ritmo de Cueca en el que está basada la pieza. Se tomó como punto de partida la partitura con línea melódica y las ideas tomadas de los videos para empezar a desarrollar el arreglo para trio.

En el principio, para la introducción de la pieza, la flauta realizó la melodía una octava arriba mientras el violín acompañó de contrapunto con una contramelodía por sextas y la guitarra mostró el ritmo tradicional de Cueca en forma de arpegios y rasgueos. Para la introducción durante los 4 primeros compases con repeticiones y en la segunda frase de la introducción, el violín acompañó con una melodía por terceras, manteniendo la armonía tradicional de la pieza.

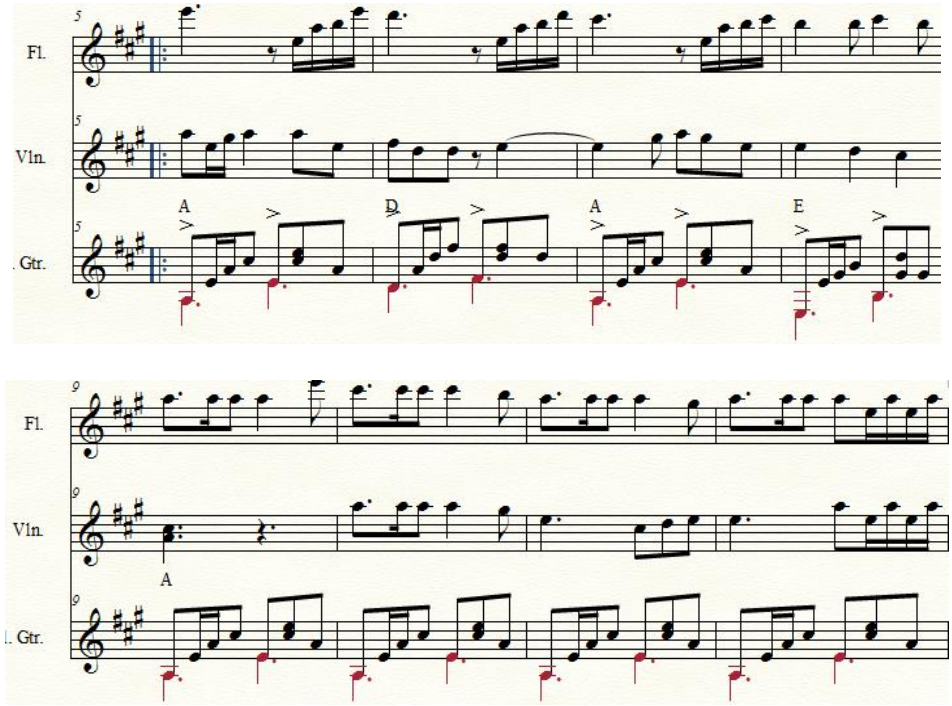


Figura 23. Tierra Adentro compases 5 - 12

Para la sección A que inició en el compás 13, el violín volvió a hacer el acompañamiento a forma de contramelodía con una rítmica igual al acompañamiento hecho en la introducción, mientras la flauta traversa realiza la melodía durante las dos frases que contiene la sección A.

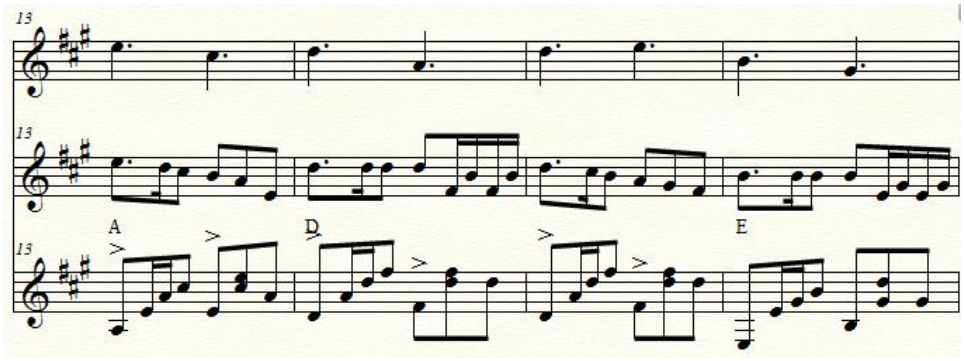


Figura 24. Tierra Adentro compases 13 - 16

Para la variación del puente que empieza en el compás 45, se dio el protagonismo a la flauta y a la guitarra, para así variar la dinámica del tema y retomar la parte del solo con más contundencia, en este caso, la guitarra expone el ritmo tradicional y la flauta la línea melódica.

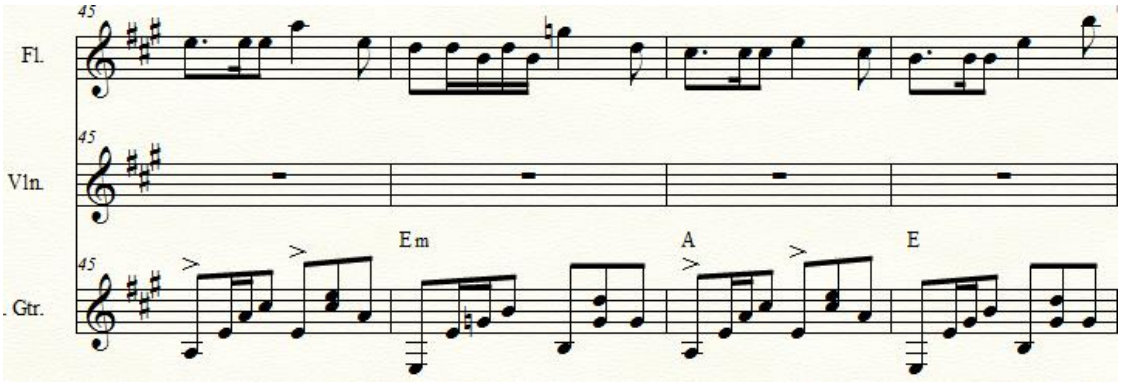


Figura 25. Tierra Adentro compases 45 - 46

En la parte del solo, compás 58, en donde la guitarra tomó el papel principal haciendo la melodía acompañada con bajos, los instrumentos melódicos pasaron a hacer el acompañamiento del tema: la flauta realizó una armonización a voces con pregunta y respuesta, el violín acompaña de manera armónica haciendo notas dobles como acordes de la armonía propuesta hasta el compás 65.

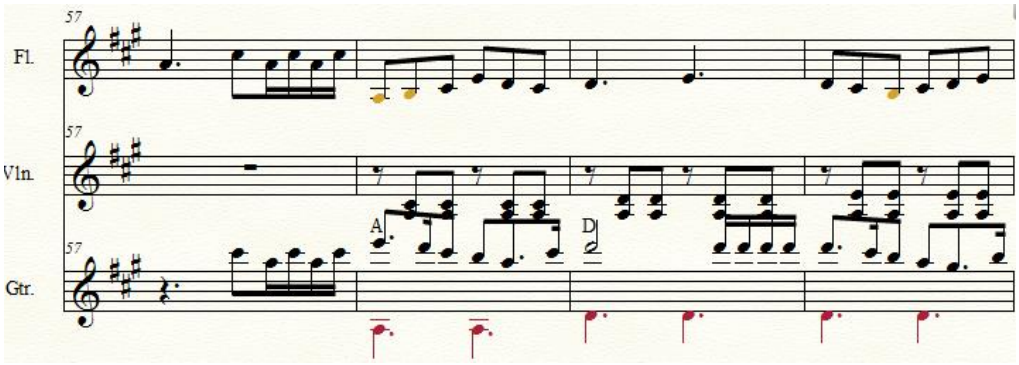


Figura 26. Tierra Adentro compases 57 - 60

La línea melódica contiene la misma idea de la sección A, con modificaciones en la parte rítmica lo cual hace característico él solo, al finalizar esta sección en el compás 66, el violín termina con un acompañamiento a manera de contrapunto mientras la flauta acompaña de forma rítmica con una sola nota en la melodía.

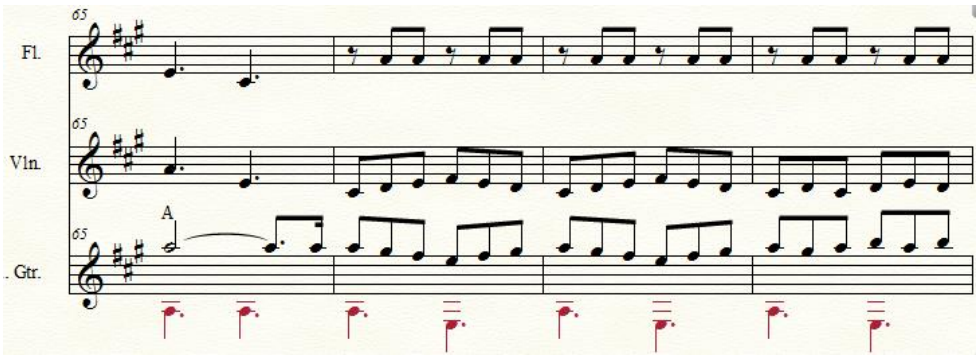


Figura 27. Tierra Adentro compases 65 - 68

3.1.2.7 por una cabeza

Descripción: considerado uno de los tangos más populares, fue compuesto por Carlos Gardel y Alfredo La Pera, música y letra respectivamente, en Nueva York (1935). En su letra hace referencia a las carreras de caballos y a las relaciones de pareja, cabe aclarar que la expresión "por una cabeza" hace parte de la jerga rioplatense.

Género: El tango surge en medio de dos ciudades (Buenos Aires y Montevideo), en las clases bajas de ambas poblaciones y a través de la combinación cultural afro-argentinas y afro-uruguayas. El tango se considera un sello de identidad del rio de la plata (Argentina). (Welcome Argentina, sf)

Compositor: Fue un reconocido cantante, compositor y actor argentino, su nombre completo es Charles Romualdo Gardel (1890 – 1935). Gracias a su voz, es considerado uno de los mejores exponentes del tango en el mundo, además de sus reconocidas composiciones y hasta sus actuaciones en películas relacionadas con la historia del tango. (Biografias y Vidas, 2004)

- Análisis Morfológico

Tabla 8.

Análisis formal del tema "Por una Cabeza"

Tonalidad	G							
Forma	Binaria							
Número de compases	96							
Periodo	A		B		A1		B1	
Frase	A	B	B	C	A	B	C	A
Función armónica	I – Iim IIIm IIm – IIIbm IIm - V	I – Iim IIIm I – Vm IV – IVm I – IIm – V7	Im – Vm IVm – V/III – IIIm – IVm Im – V/V V - Im	Im – Vm IVm – V/III – IIIm – IVm Im VII - V	I – Iim IIIm IIm – IIIbm IIm - V	I – Iim IIIm I – Vm IV – IVm I – IIm – V7	Im – Vm IVm – V/III – IIIm – IVm Im – V/V V - Im	Im – Vm IVm – V/III – IIIm – IVm Im VII - V
Compases	1 - 7	8 – 16	17 - 24	25 - 31	32 - 40	41 - 48	49 - 56	57 - 63

- Características:

Motivo Melódico:

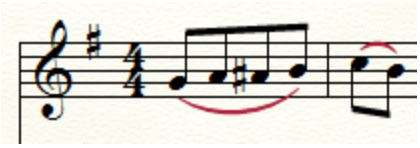


Figura 28. Motivo Melódico del tema "Por una Cabeza"

Forma: el tema fue escrito en forma binaria (A – B) con sus respectivas repeticiones y variantes en cada periodo que, a su vez, constan de dos frases cada uno.

Armonía: En su composición armónica el tema fue escrito en la tonalidad de G mayor, y aunque en el periodo B modula a tonalidad menor, en sus repeticiones vuelve a la tonalidad principal.

Al inicio del periodo A, durante la primera frase se repiten los grados IIm, IIIm durante los cuatro primeros compases para después pasar a la segunda frase con la cadencia II – V – I, en los compases 4 al 8. Para la segunda frase del mismo periodo el tema desarrolla una armonía similar, variando al momento de pasar por el Vm y resolviendo la frase en el IV con cadencia II – V – I, para retomar luego la tonalidad principal y pasar de manera directa a tonalidad menor en la segunda sección (B).

El periodo B en su primera frase desarrolla la progresión Im – Vm, progresión por cuartas desde el cuarto grado menor (IVm – V/IIIm – Ivm), concluyendo la frase con una cadencia de dominantes

secundarias (V/V7 – I), para iniciar la segunda frase en Gm, la cual desarrolla la misma secuencia armónica de la primera frase.

Proceso y Sugerencias: Para la siguiente adaptación se tuvieron en cuenta ideas de diferentes arreglos de grupos de cámara y ejemplos audiovisuales que sirvieron para tener una idea más tradicional y original del tema.

En el periodo A, la melodía la realiza el violín mientras la flauta hace un acompañamiento por terceras, esto es una idea del arreglo de la maestra Irina Lazaryeva para quinteto de cuerdas; la guitarra acompaña de manera simple exponiendo el ritmo de tango con rasgueos y arpegios.

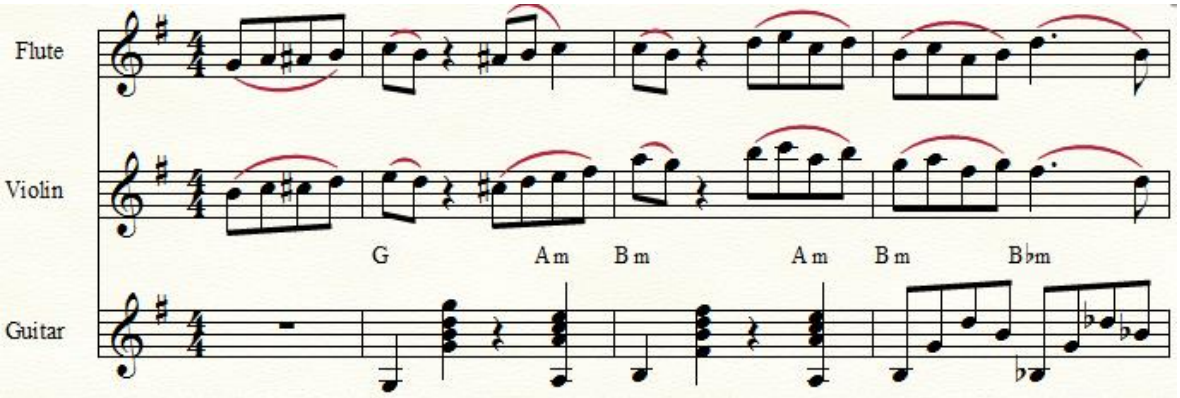


Figura 29. Por una Cabeza compases 1 - 4

Para el periodo B el tema toma fuerza con el acompañamiento de la guitarra que realiza rasgueos característicos del género, y en la parte melódica se mantiene y se desarrolla el diálogo a modo de pregunta-respuesta de esa sección menor entre el violín y la flauta, como idea de los arreglos antes revisados y analizados.

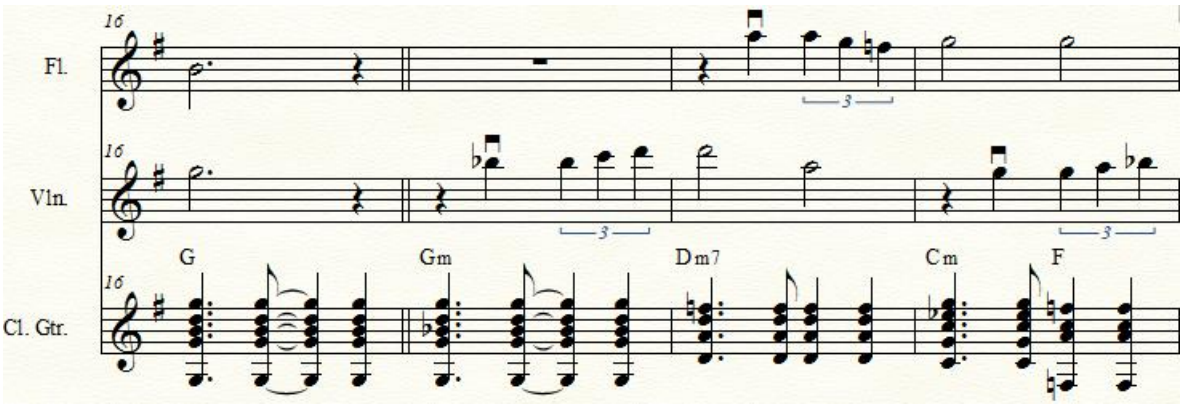


Figura 30. Por una Cabeza compases 16 - 19

En la primera repetición del periodo A la melodía pasa a la guitarra, en esa parte el acompañamiento lo sigue haciendo la flauta traversa por terceras y el violín acompaña de manera armónica con los acordes sugeridos, esa idea se mantiene durante toda la repetición para dar participación a la guitarra de manera melódica.

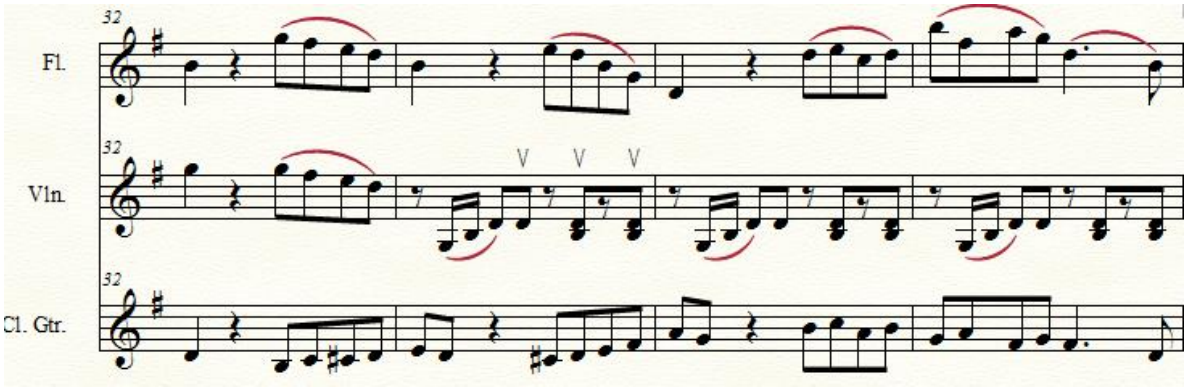


Figura 31. Por una Cabeza compases 32 - 35

Concluyendo el tema con la repetición del periodo B, se da total protagonismo a la flauta traversa que hace la melodía, mientras el violín acompaña de manera melódica tomando una idea del arreglo de la maestra Irina Lazaryeva, en este caso la guitarra acompaña con rasgueos.

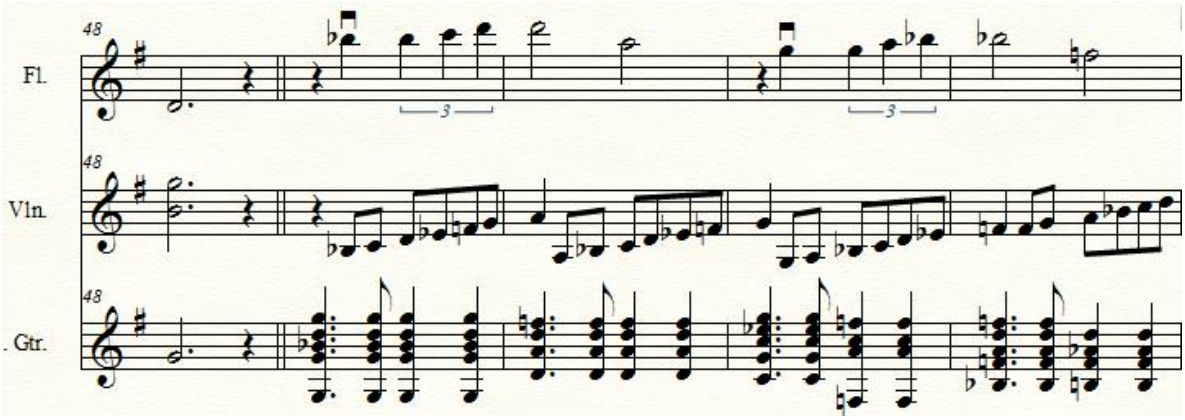


Figura 32. Por Una Cabeza compases 48 – 52

4. Conclusiones

- Para la elaboración de los arreglos es posible partir de una guía melódica que puede ser enriquecida con re-armonizaciones, acompañamientos variados afines a sus ritmos originales y otros recursos musicales, que permitan llegar a arreglos con cierto grado de complejidad musical en el lenguaje académico sin perder la sonoridad particular que trae un ritmo folclórico.

- Es necesario definir previamente a la realización del arreglo, la técnica compositiva y recursos musicales con los que se contará, además del grado de dificultad que se quiere lograr, esto con el fin de distribuir las voces de la mejor manera y utilizar elementos idiomáticos de cada instrumento que permitan el enriquecimiento musical de cada arreglo.

- En el montaje de las piezas es de vital importancia hacer un trabajo individual a conciencia que requiere de compromiso y paciencia, esto se ve reflejado en los ensayos grupales en donde se deben tener en cuenta las sugerencias de cada músico bajo la coordinación de la persona encargada, ya que esto ayuda a una buena ejecución de la música y el buen trabajo en equipo.

- Para hacer los arreglos es necesario tener en cuenta aspectos propios de cada instrumento como la tesitura y el timbre para así dar un mejor equilibrio sonoro a cada pieza. De este modo se pueden hacer, si es necesario, cambios de octava en la melodía en ciertos momentos, acompañamientos melódicos a modo de contrapunto y/o melodía acompañada y uso de recursos rítmicos que influyen a su vez en el timbre de cada instrumento al momento de ser ejecutados, estas características se percibieron en el montaje de los temas.

- En la escritura para la guitarra se pudo observar que teniendo la idea de un patrón rítmico de un género especifico se pueden llevar a cabo diferentes estilos de acompañamiento de forma arpegiada, lo cual enriquece en aspectos técnicos la elaboración de los arreglos y ofrece diferentes recursos en la guitarra al momento de acompañar cuando se hace parte de un grupo de cámara.

- Finalmente, con este tipo de proyectos es posible incentivar a los estudiantes de Licenciatura en música a que exploren sus capacidades innovadoras y creativas en la creación e interpretación de nuevos repertorios, de este modo se hacen mayores aportes a la producción musical de los géneros tradicionales latinoamericanos.

Referencias bibliográficas

Arango, K. (2016). *La Guitarra en Latinoamerica: Sonoridades percutidas en obras del siglo XX*. Santiago del Estero.

Báez, A. (2007). *Bolibar no bailó vals venezolano*. Recuperado el 20180 de Marzo de 20018, de Provadici. Disponible en: http://historico.prodavinci.com/2010/04/17/actualidad/bolivar-no-bailo-vals-venezolano/

Barria, J. (s.f.). *Música Popular.CL*. Recuperado el 15 de Marzo de 2018, de Jaime Barria. Disponible en: http://www.musicapopular.cl/artista/jaime-barria/

Biografias y Vidas. (s.f). Recuperado el 15 de Marzo de 2018, de Carlos Gardel: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gardel.htm

Bustos, M. J. (21 de Mayo de 2018). *Edwin Guevara*. Recuperado el 15 de Mazo de 2018, de Duo Villa - Lobos: http://revistatempo.co/noticias/edwin-guevara/

Cueca, L. (s.f). *Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado el 15 de marzo de 2018, de http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3510.html

Dyens, R. (s.f.). *La Maestro*. Obtenido de Roland Dyens: Guitarrista, Compositor, Profesor.: https://www.rolanddyens.com/

Morales, O. P. (2007). *Obra Pianistica de Heraclio Fernandez*. Recuperado el 15 de Marzo de 20018, de http://saber.ucv.ve/bitstream/123456789/1885/1/Tesis%20completa.pdf

Naranjo Rodríguez, V. (13 de mayo de 2014). *Vida y Obra de clemente orlando Días*. Recuperado el 15 de Marzo de 2018, de http://volneynaranjo.blogspot.com/2014/05/viday-obra-de-clementearnaldo-diaz.html

Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia.* Bogotá. Recuperado el 2018, de https://es.scribd.com/doc/136341935/Perdomo-Escobar-Jose-Ignacio-Historia-de-la-musica-en-Colombia

Revista Semana. (agosto de 2011). *¿Quien era el maestro Gentil Montaña?* Recuperado el 16 de Marzo de 2018, de Cultura: https://www.semana.com/entretenimiento/articulo/quien-maestro-gentil-montana/245695-3

Universidad Nacional de Cuyo. (s.f.). *Licenciatura en Música Popular*. Recuperado el abril de 2018, de ENCUYO Universidad Nacional de Cuyo: http://www.uncuyo.edu.ar/estudios/carrera/licenciatura-en-musica-popular

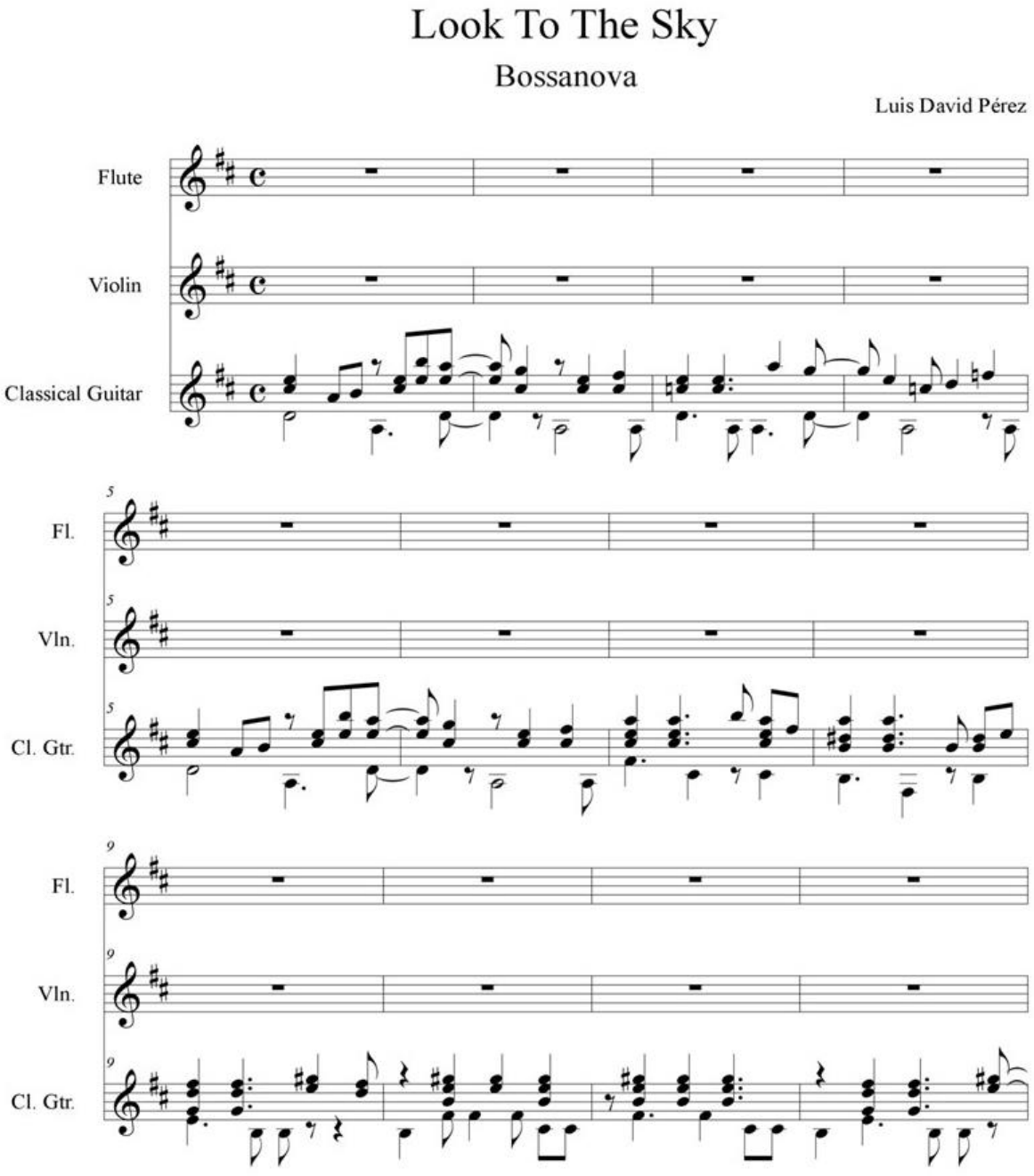
Villamil, A. (s.f.). *Andres villamil*. Recuperado el 15 de Marzo de 2018, de http://www.andresvillamil.com/

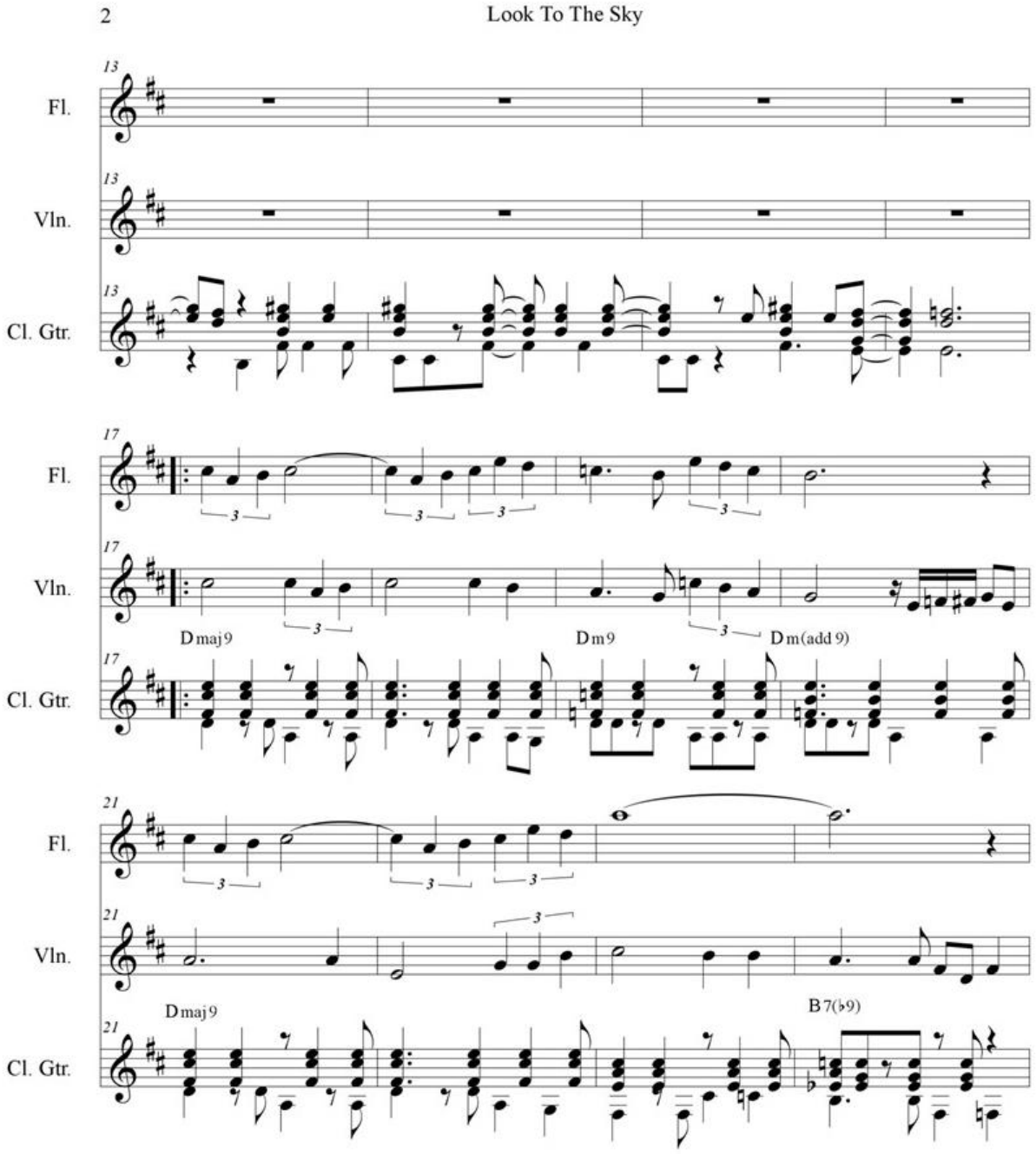
Welcome Argentina. (s.f). *Tango en Argentina*. Recuperado el 15 de Marzo de 2018, de https://www.welcomeargentina.com/tango/historia.html

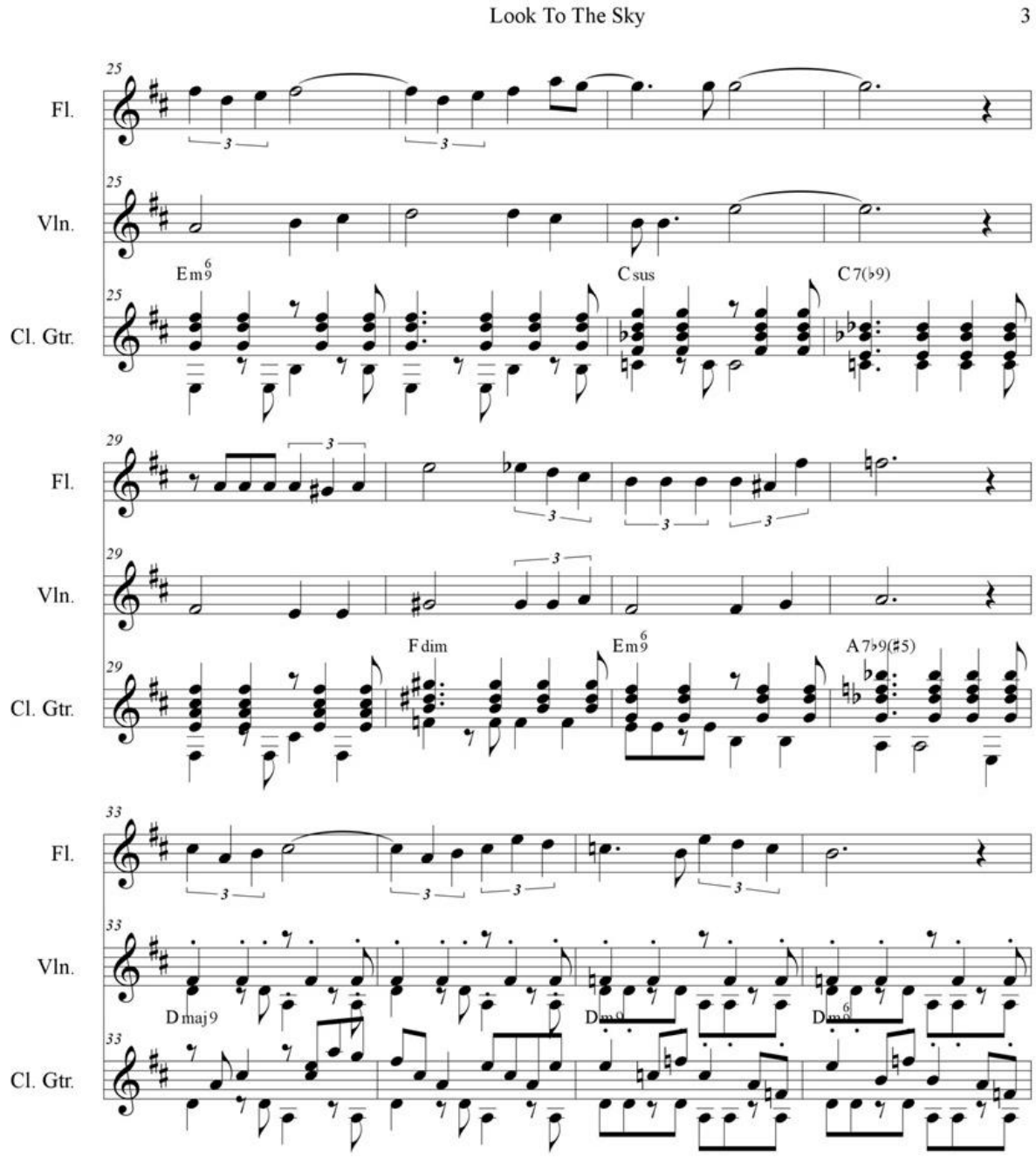
Wikipedia.. (s.f). *Tierra adentro*. Recuperado el 15 de Marzo de 2018, de https://es.wikipedia.org/wiki/Banda_Bordemar

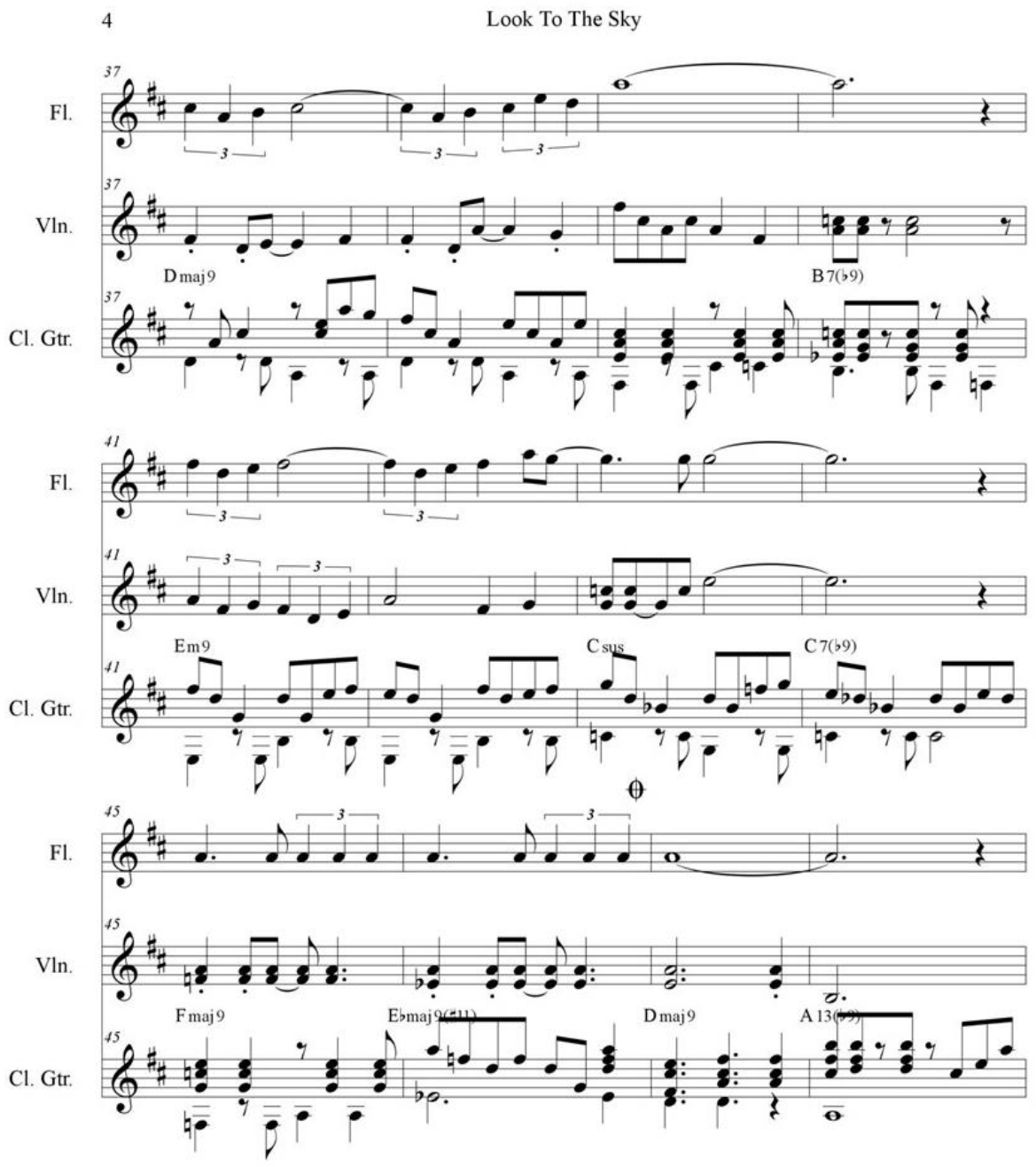
Apéndices

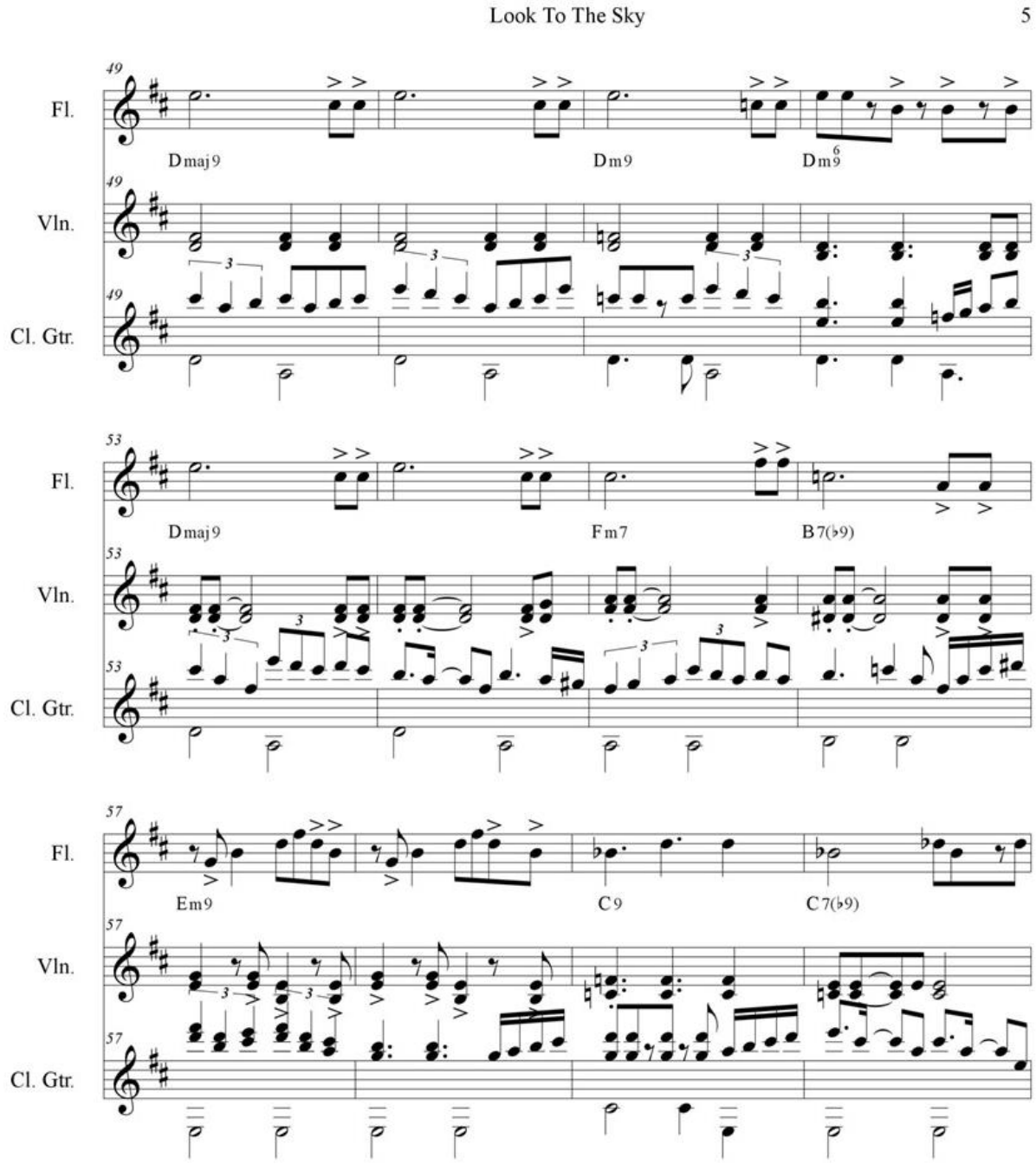
Apéndice A. Score 1. Look To the Sky.

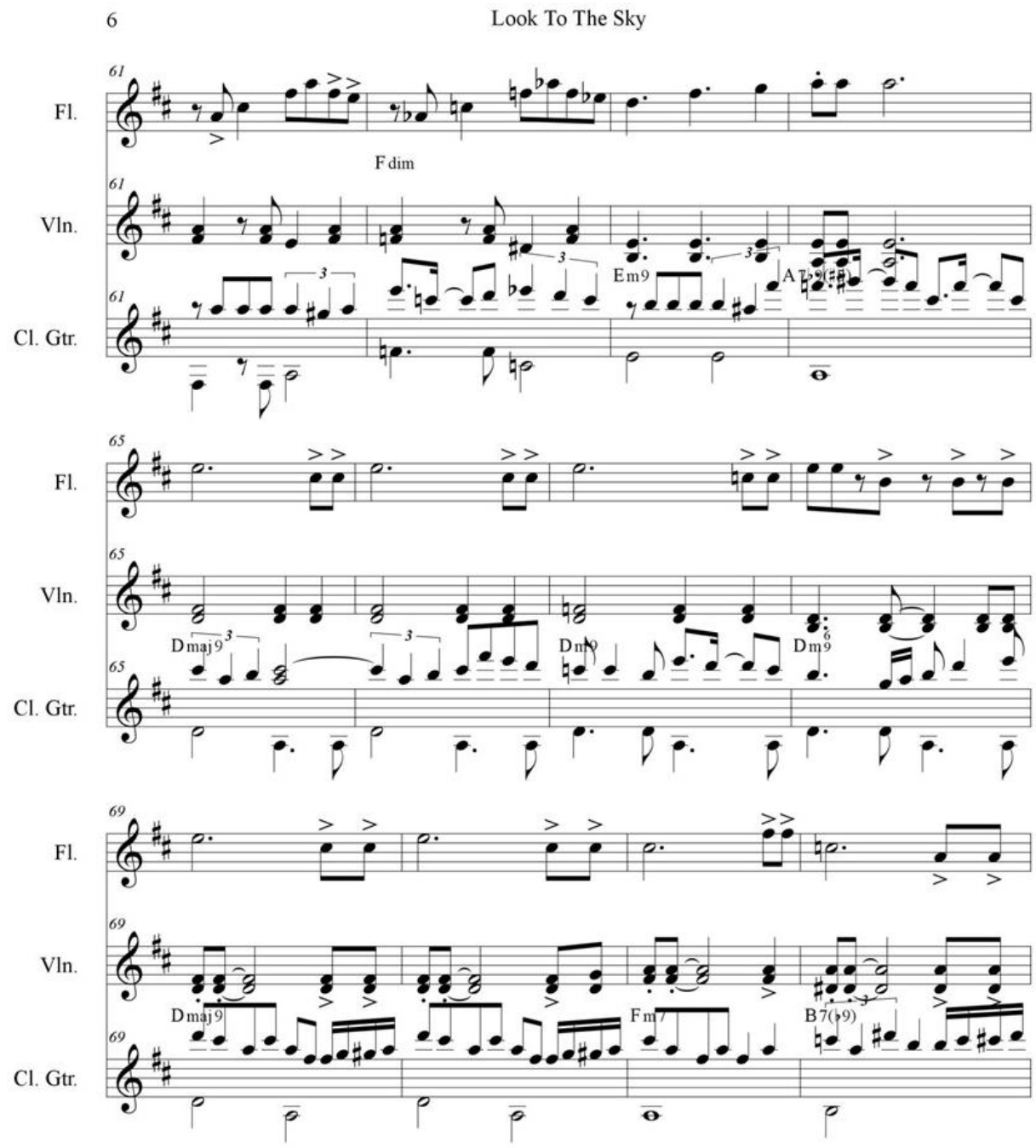


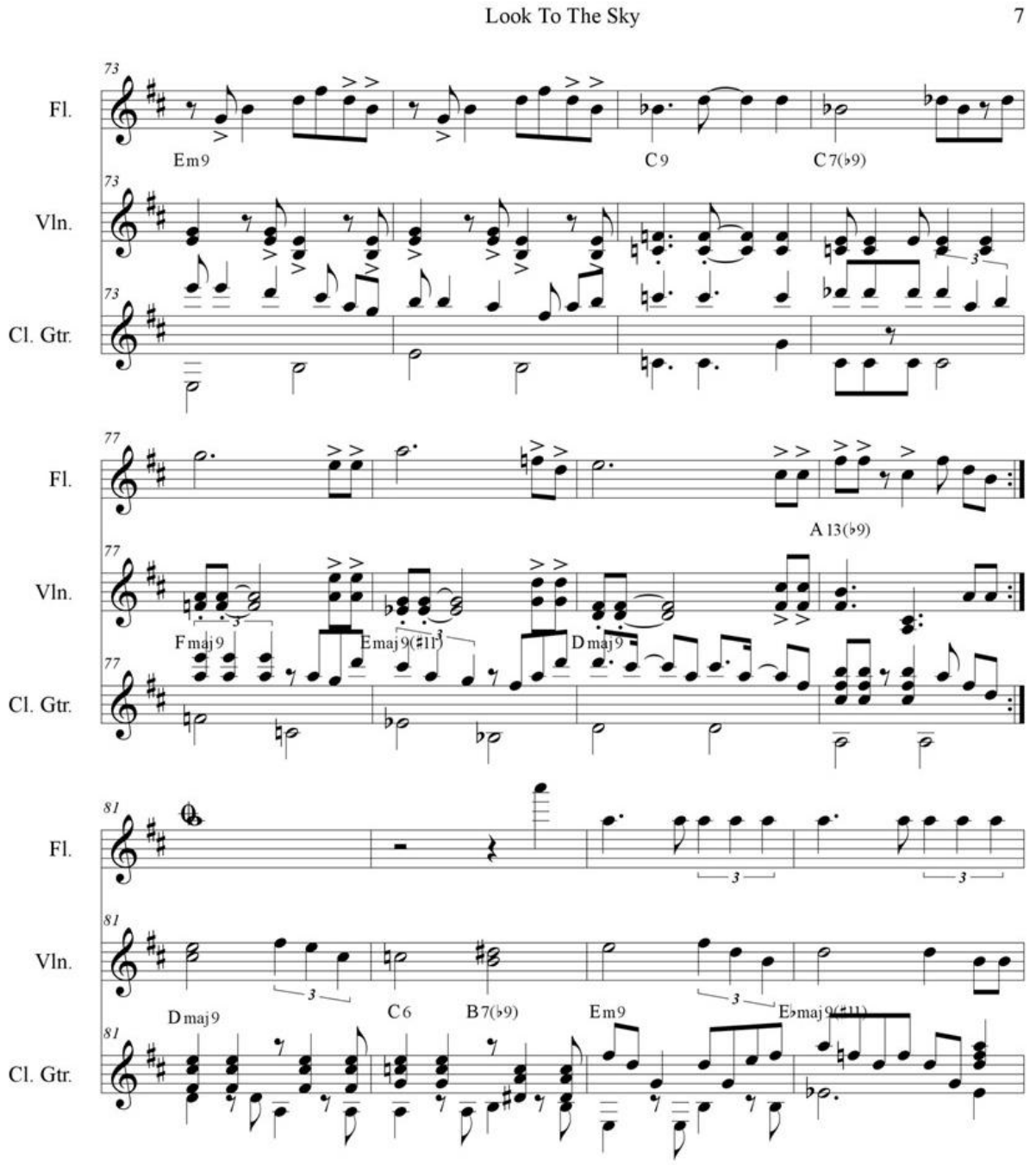

2
Look To The Sky
13
Fl.
13
Vln.
13
Cl. Gtr.
17
Fl.
17
Vln.
Dmaj9
Dm9
Dm(add 9)
17
Cl. Gtr.
21
Fl.
21
Vln.
Dmaj9
B7(♭9)
21
Cl. Gtr.

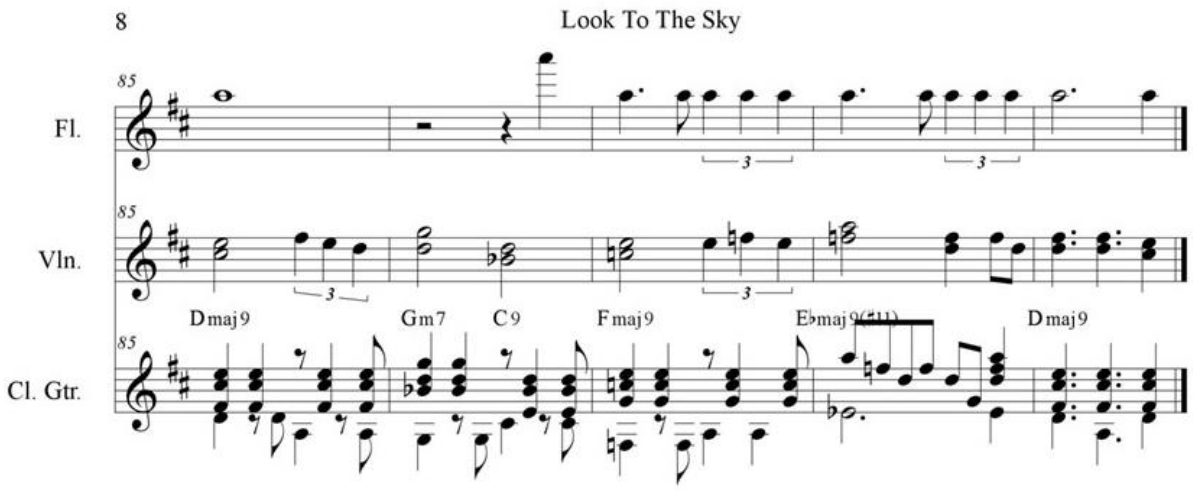

Look To The Sky
3
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
Em6/9
Csus
C7(♭9)
Fdim
Em6/9
A7♭9(♯5)
Dmaj9
Dm9
Dm6/9


4
Look To The Sky
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
Dmaj9
B7(♭9)
Em9
Csus
C7(♭9)
Fmaj9
Dmaj9

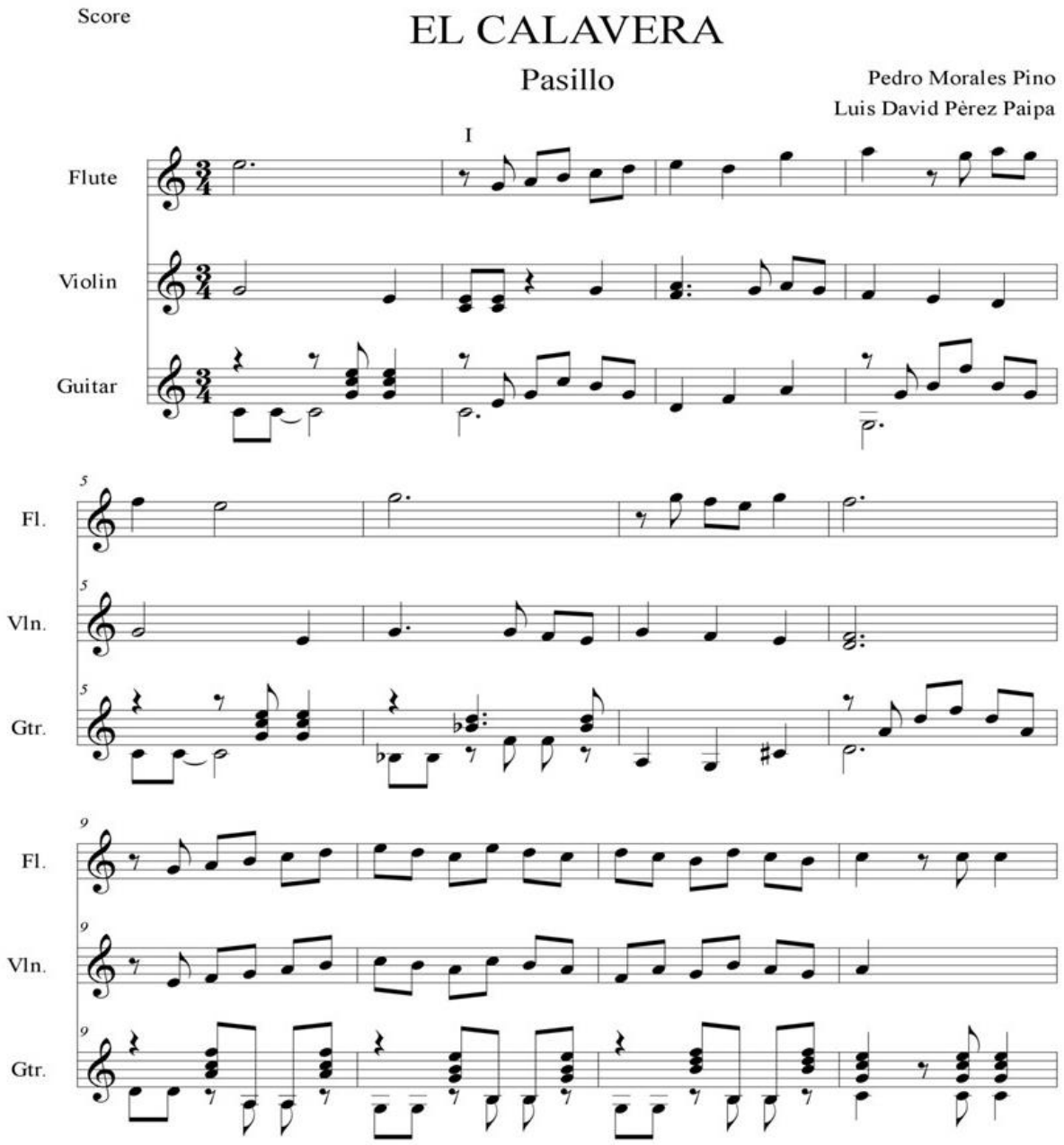

Look To The Sky
5
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
Dmaj9
Dm9
Dm9/6
Fm7
B7(♭9)
Em9
C9
C7(♭9)

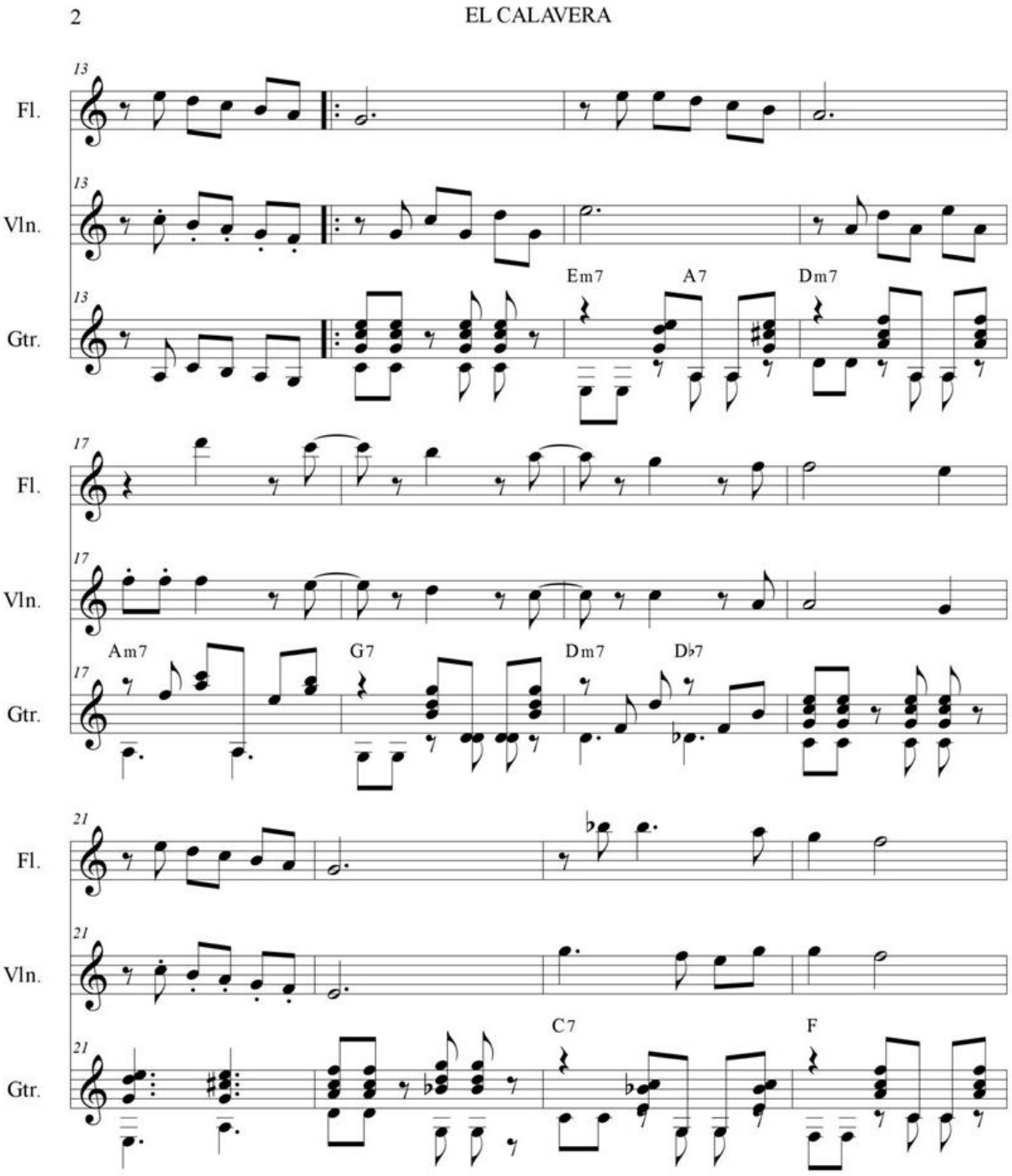

6
Look To The Sky
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
61
F dim
Em9
65
Dmaj9
69
Fm7
B7(♭9)

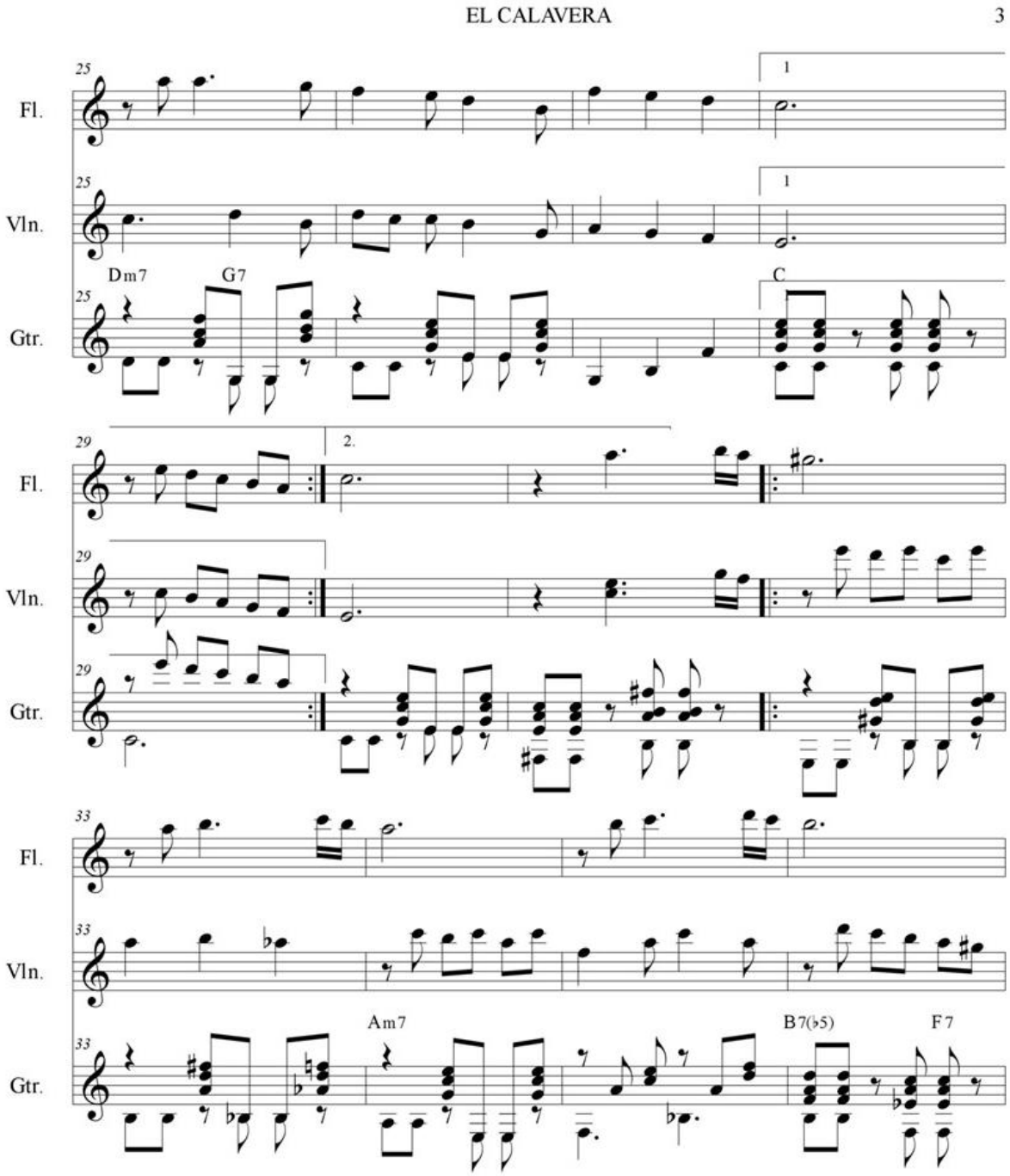

Look To The Sky
7
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
Em9
C9
C7(♭9)
A13(♭9)
Fmaj9
Emaj9(♯11)
Dmaj9
Dmaj9
C6
B7(♭9)
Em9
E♭maj9(♯11)

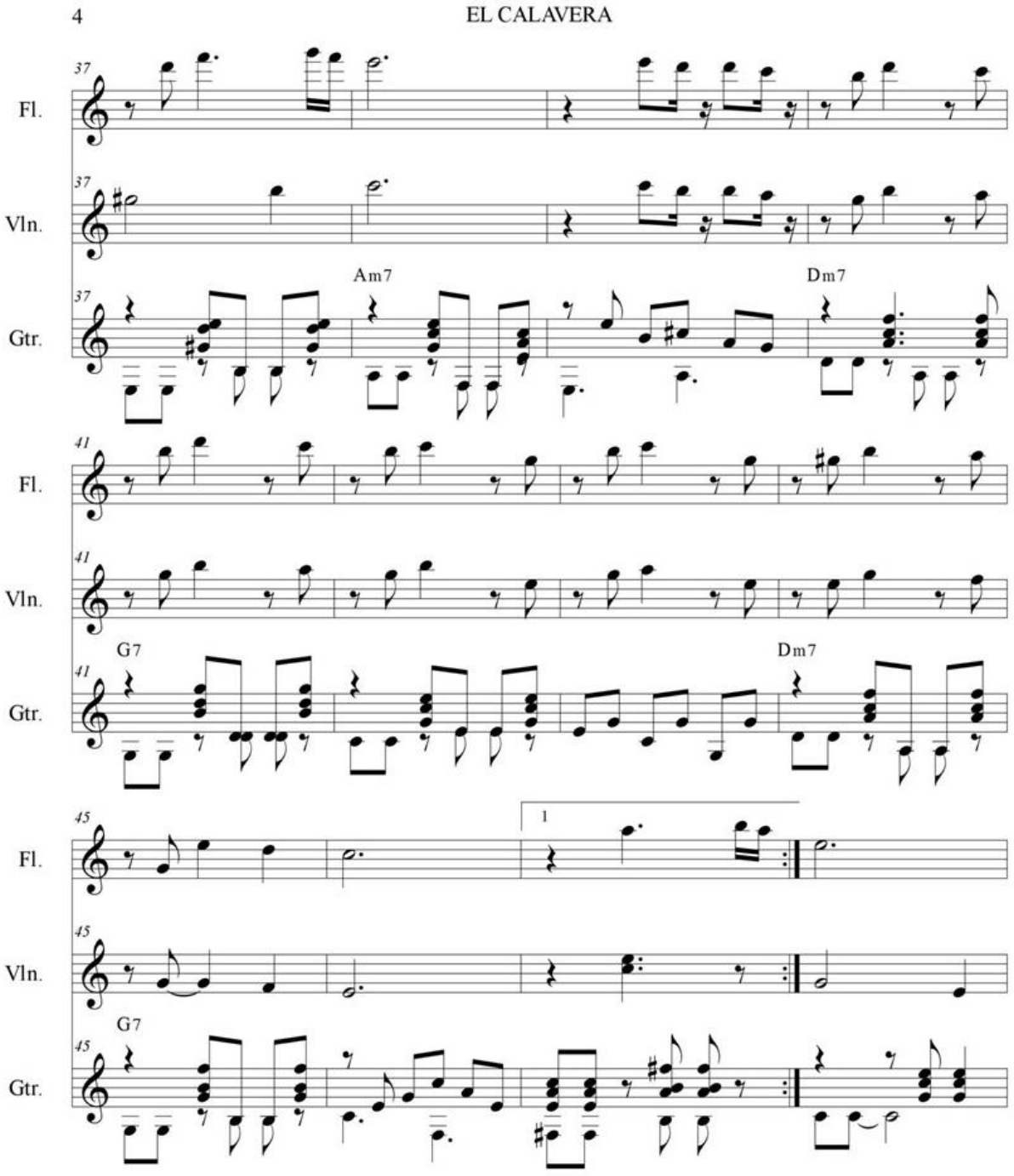

8
Look To The Sky
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
Dmaj9
Gm7
C9
Fmaj9
Dmaj9

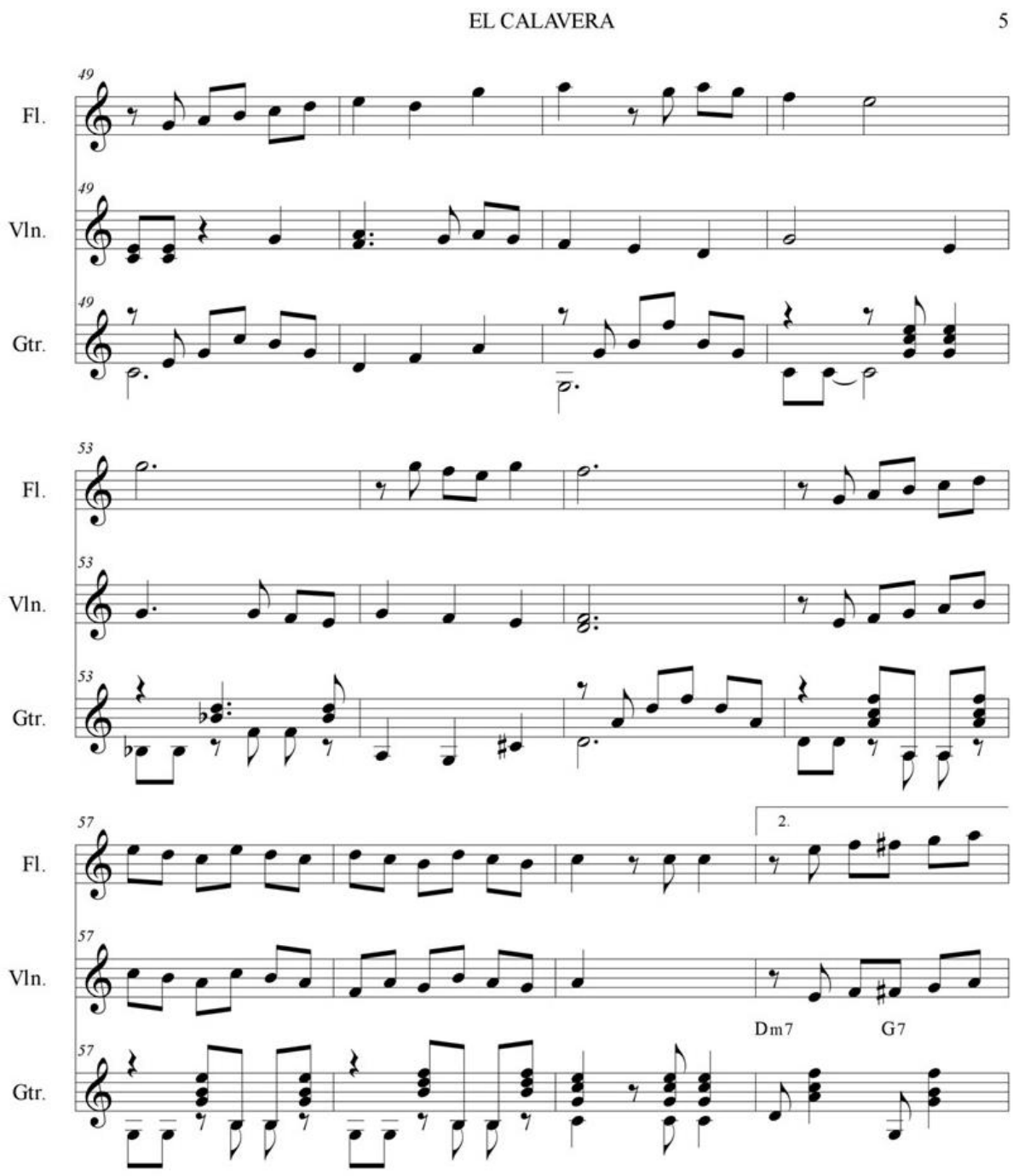
Apéndice B. Score 1. El Calavera.

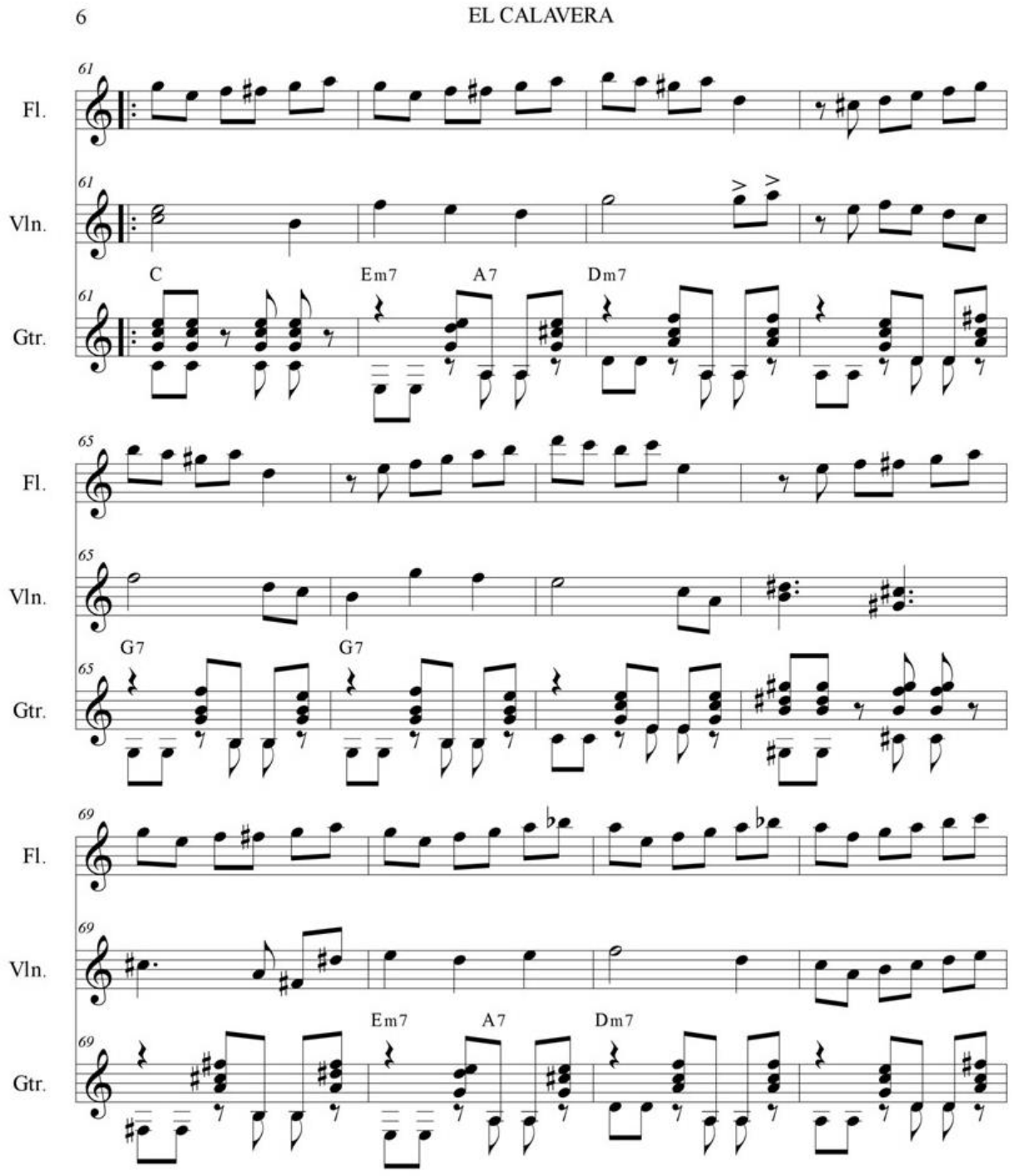


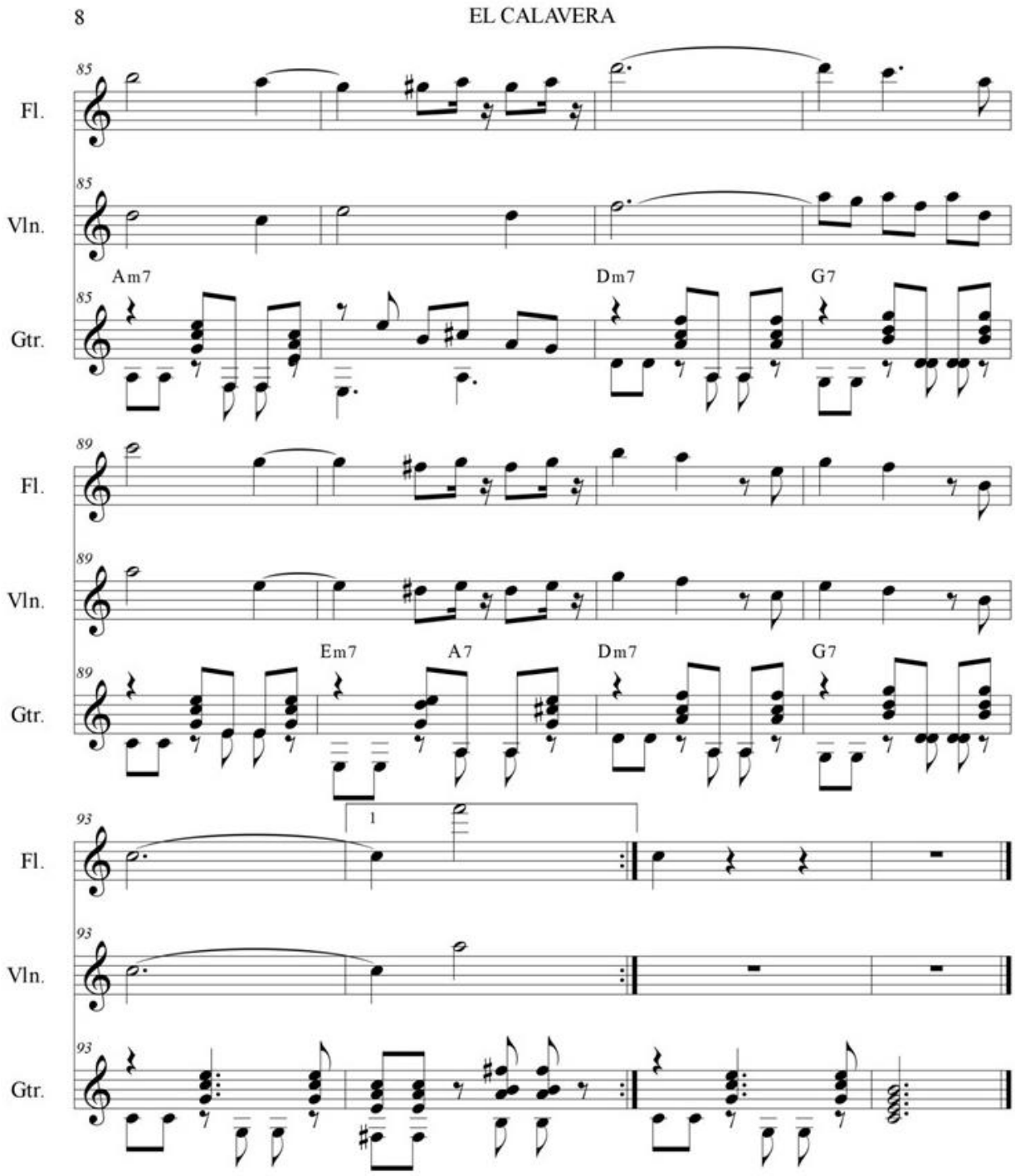

2
EL CALAVERA
13
Fl.
Vln.
Gtr.
Em7
A7
Dm7
17
Am7
G7
Dm7
D♭7
21
C7
F

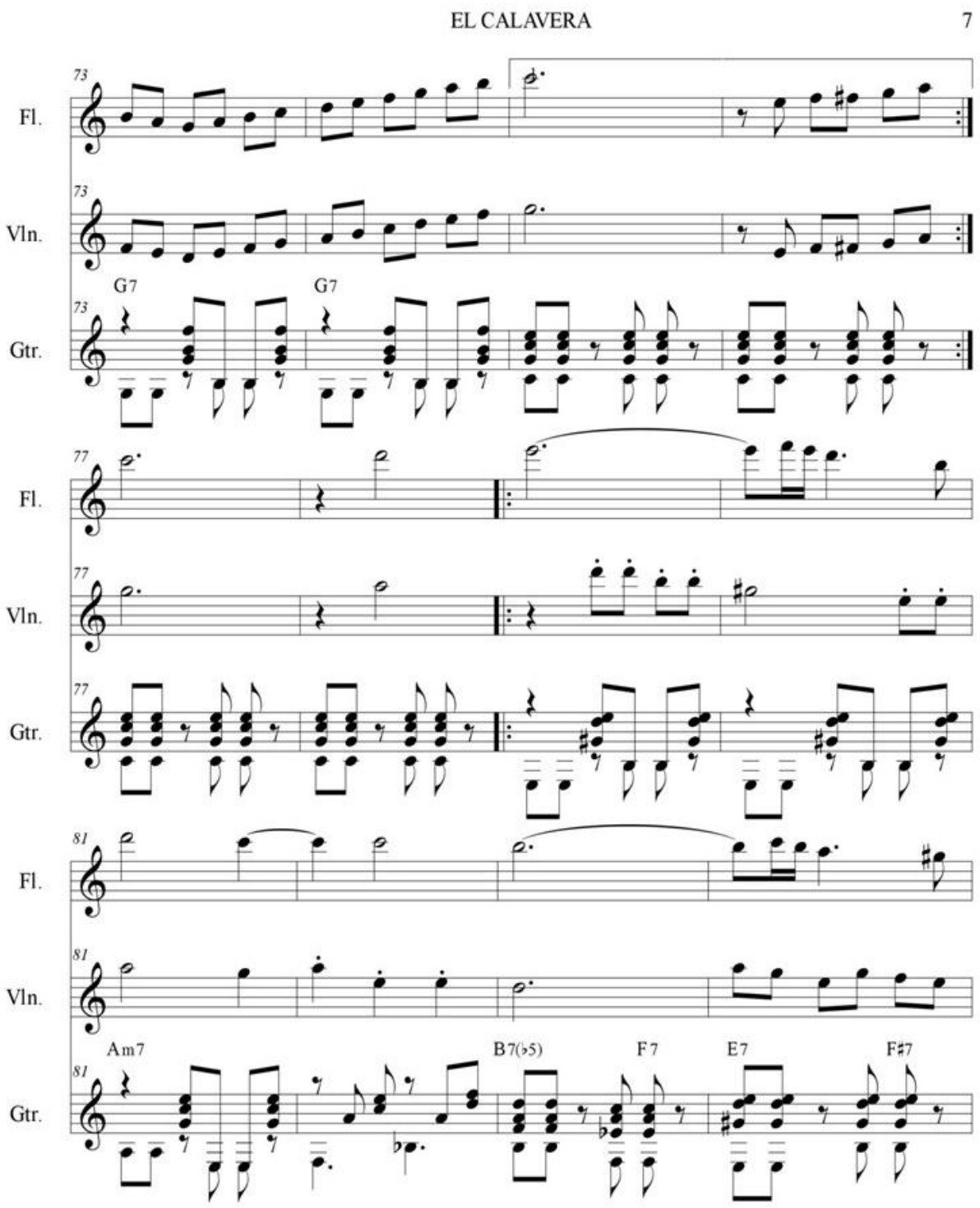

EL CALAVERA
3
Fl.
Vln.
Gtr.
Dm7
G7
C
Am7
B7(♭5)
F7
1
2.


4
EL CALAVERA
37
Fl.
Vln.
Gtr.
Am7
Dm7
41
G7
45
1

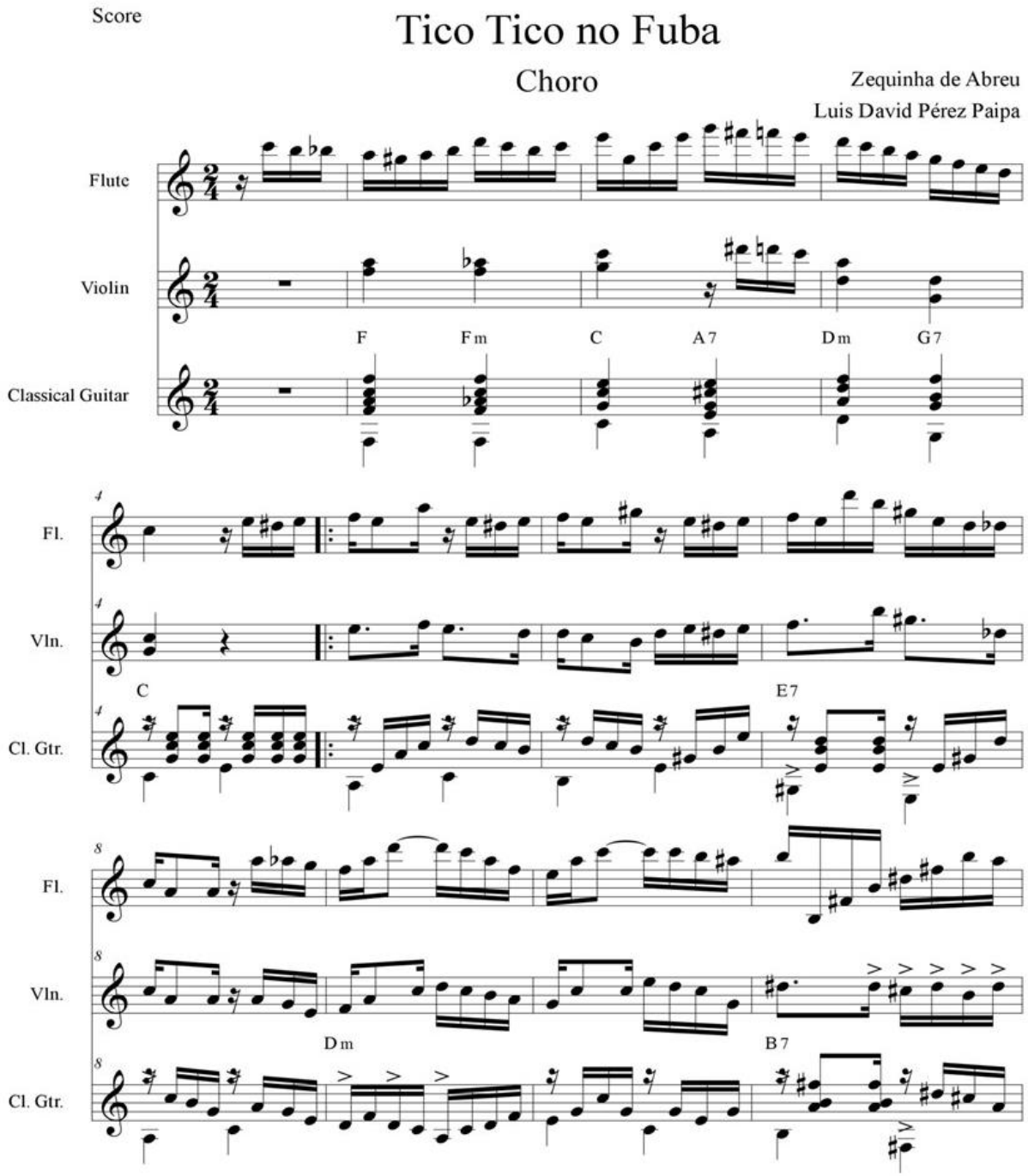

EL CALAVERA
5
Fl.
Vln.
Gtr.
49
53
57
2.
Dm7
G7

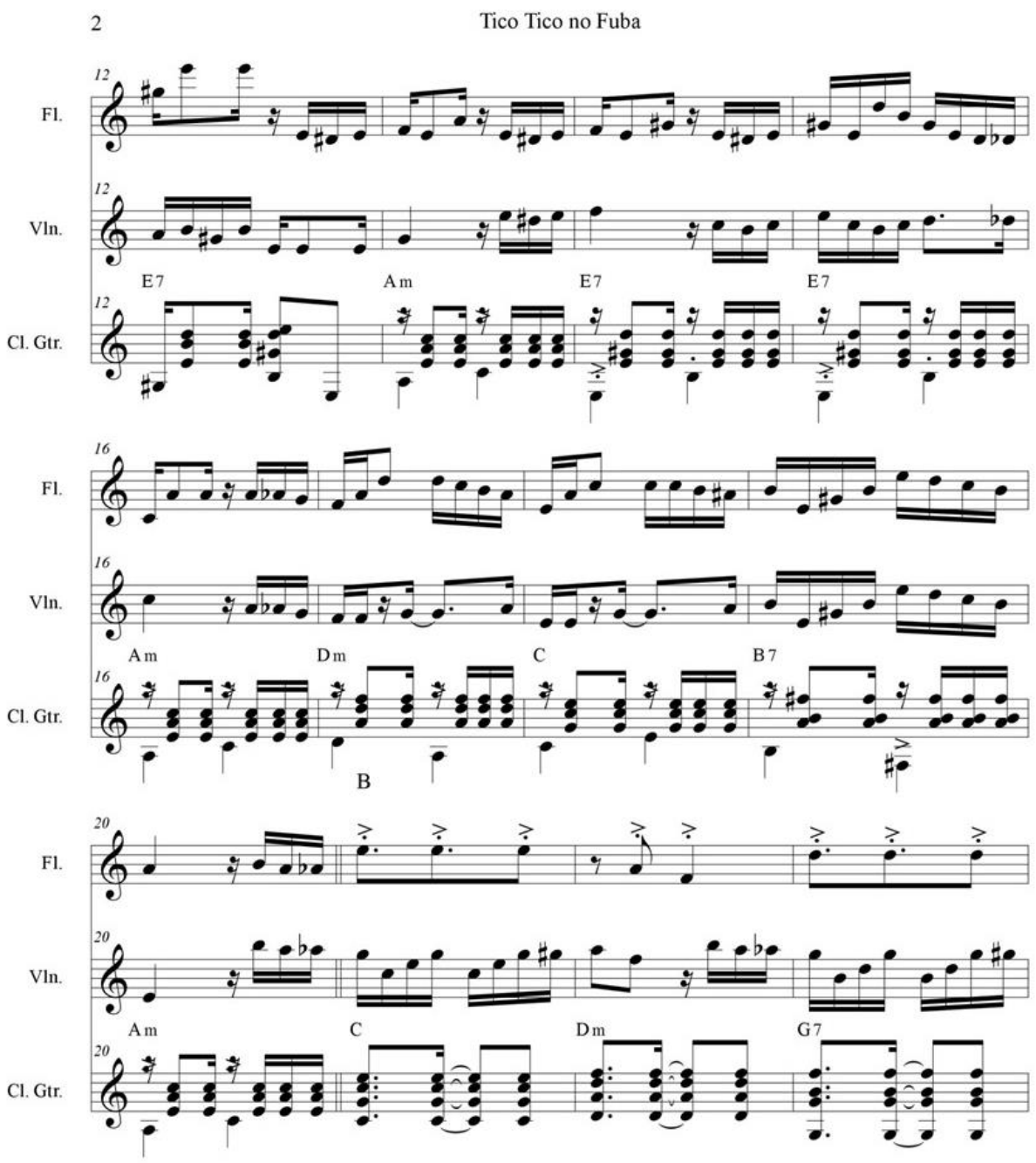

6
EL CALAVERA
Fl.
Vln.
Gtr.
C
Em7
A7
Dm7
G7
G7
Em7
A7
Dm7

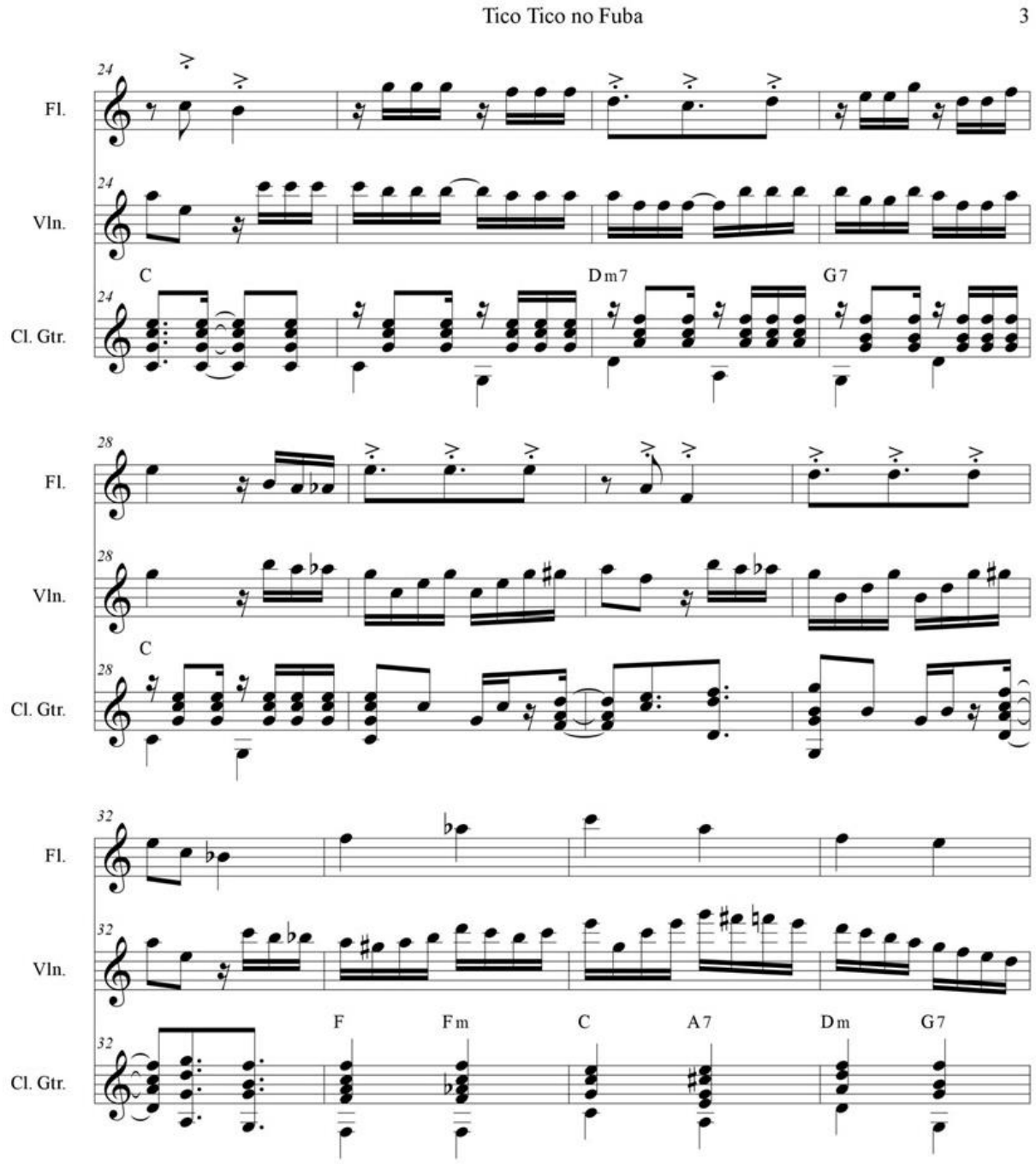

8
EL CALAVERA
85
Fl.
Vln.
Gtr.
Am7
Dm7
G7
89
Em7
A7
93
1

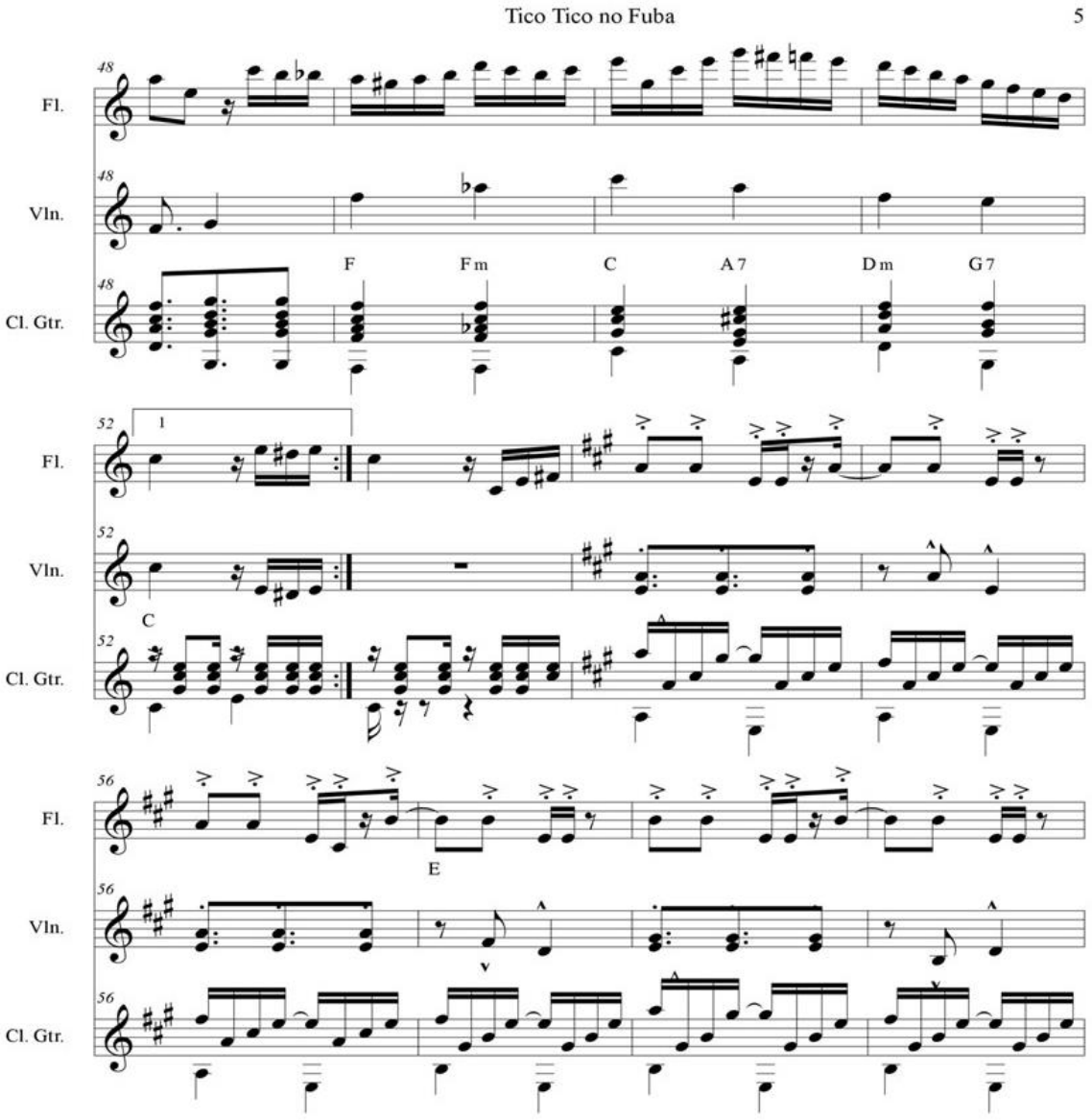

EL CALAVERA
7
73
Fl.
Vln.
G7
G7
Gtr.
77
Fl.
Vln.
Gtr.
81
Fl.
Vln.
Am7
B7(♭5)
F7
E7
F♯7
Gtr.

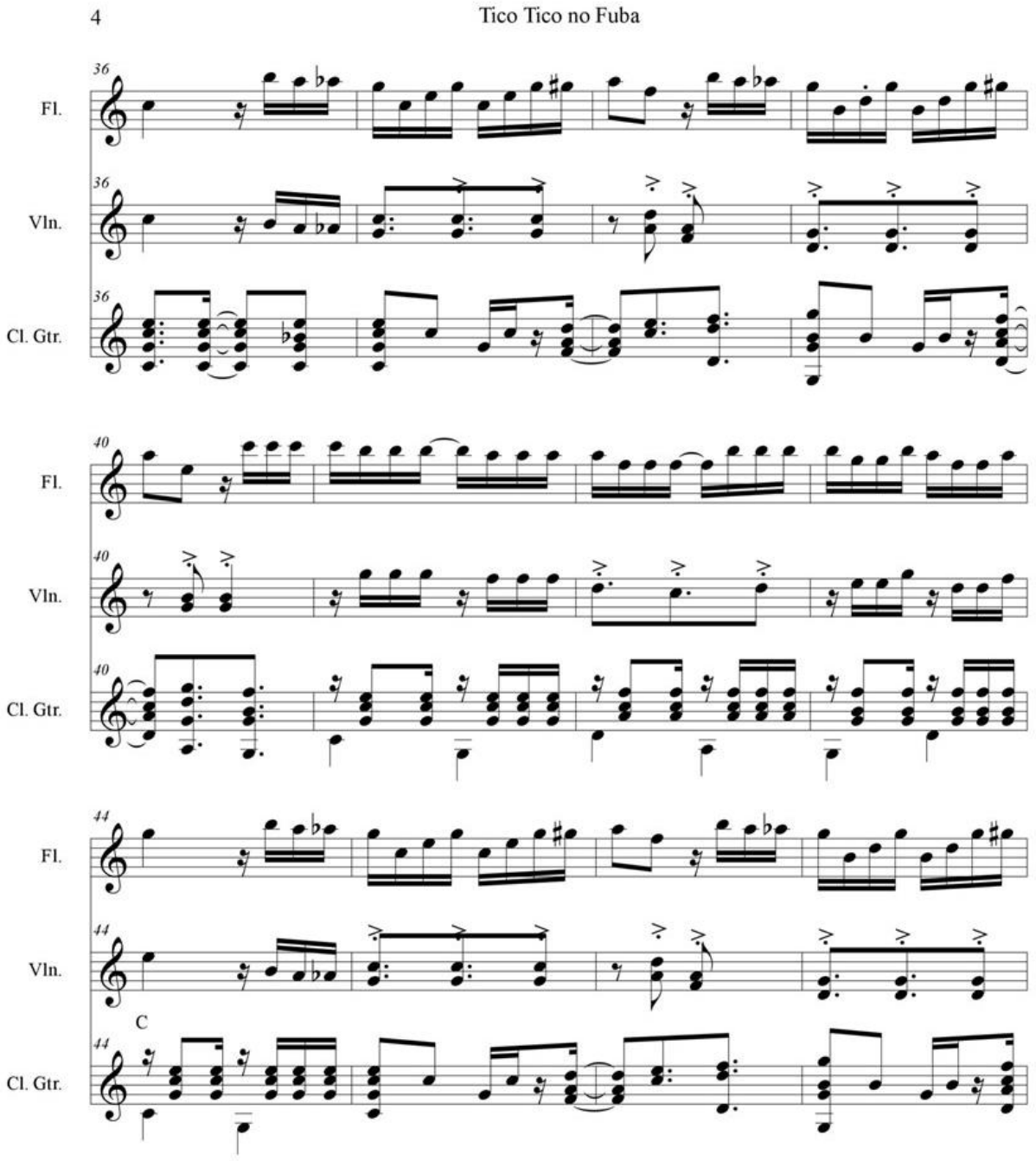
Apéndice C. Score 3. Tico Tico.

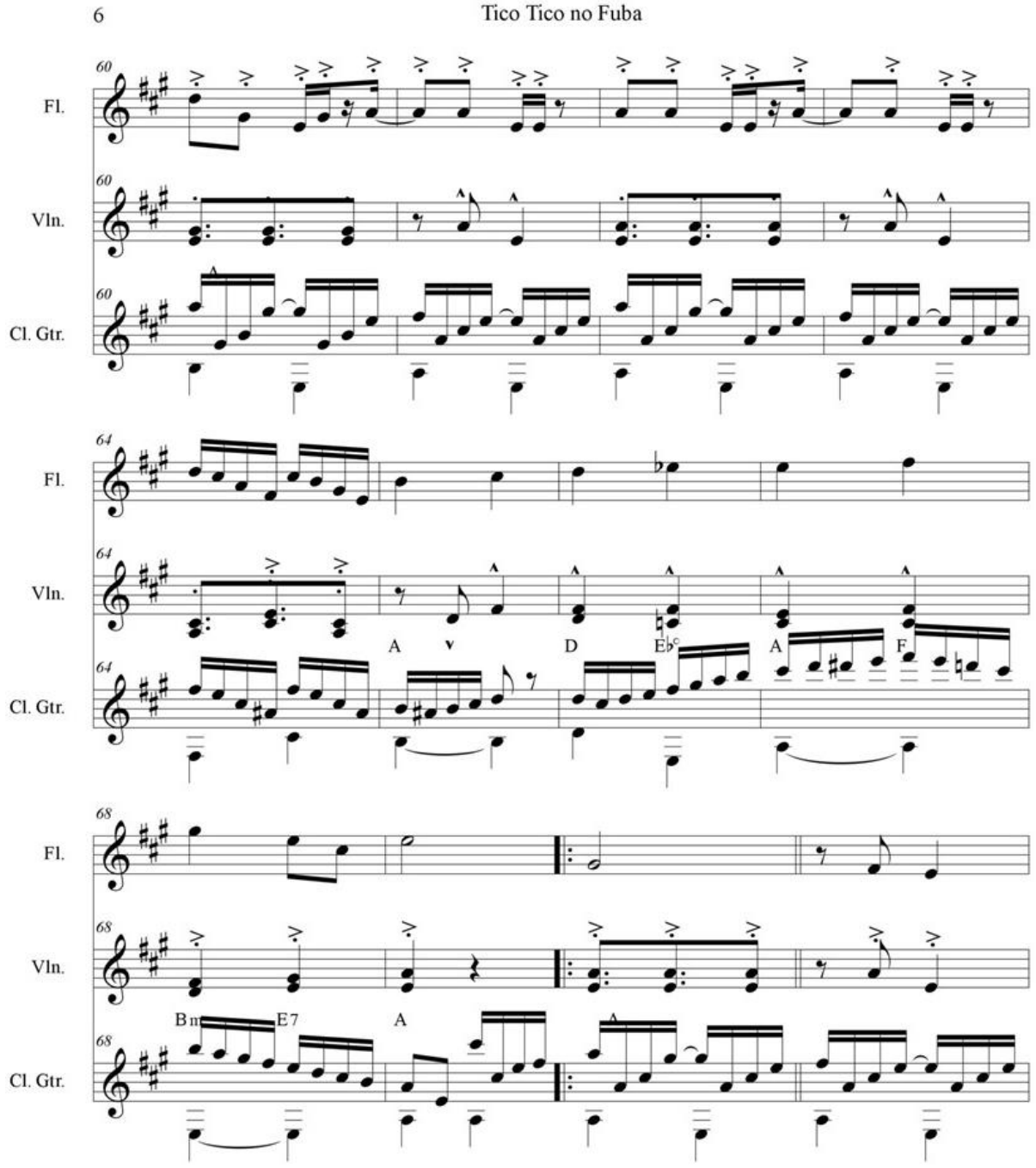


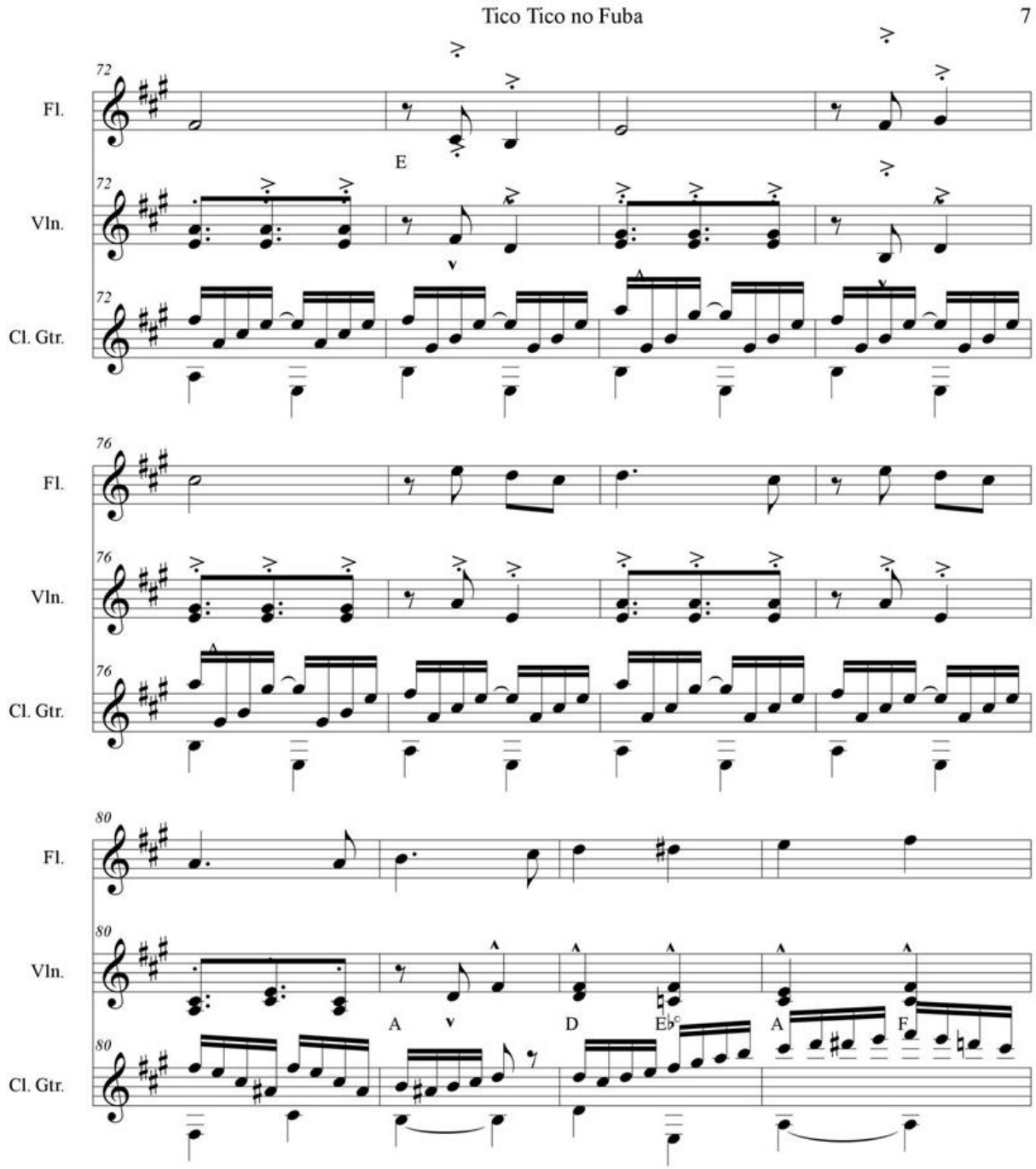

2
Tico Tico no Fuba
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
E7
Am
E7
E7
Am
Dm
C
B7
B
Am
C
Dm
G7

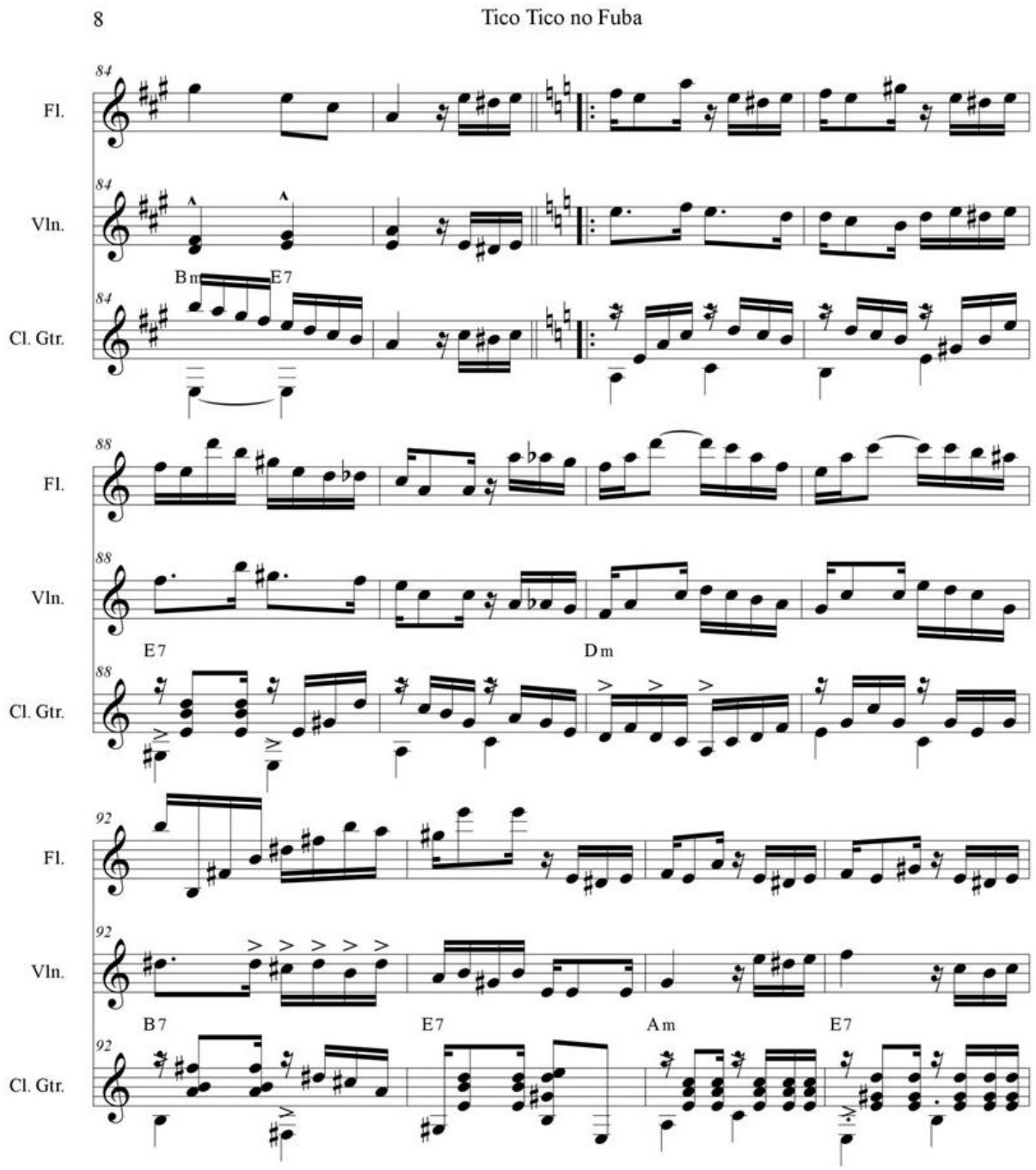

Tico Tico no Fuba
3
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
C
Dm7
G7
F
Fm
C
A7
Dm
G7

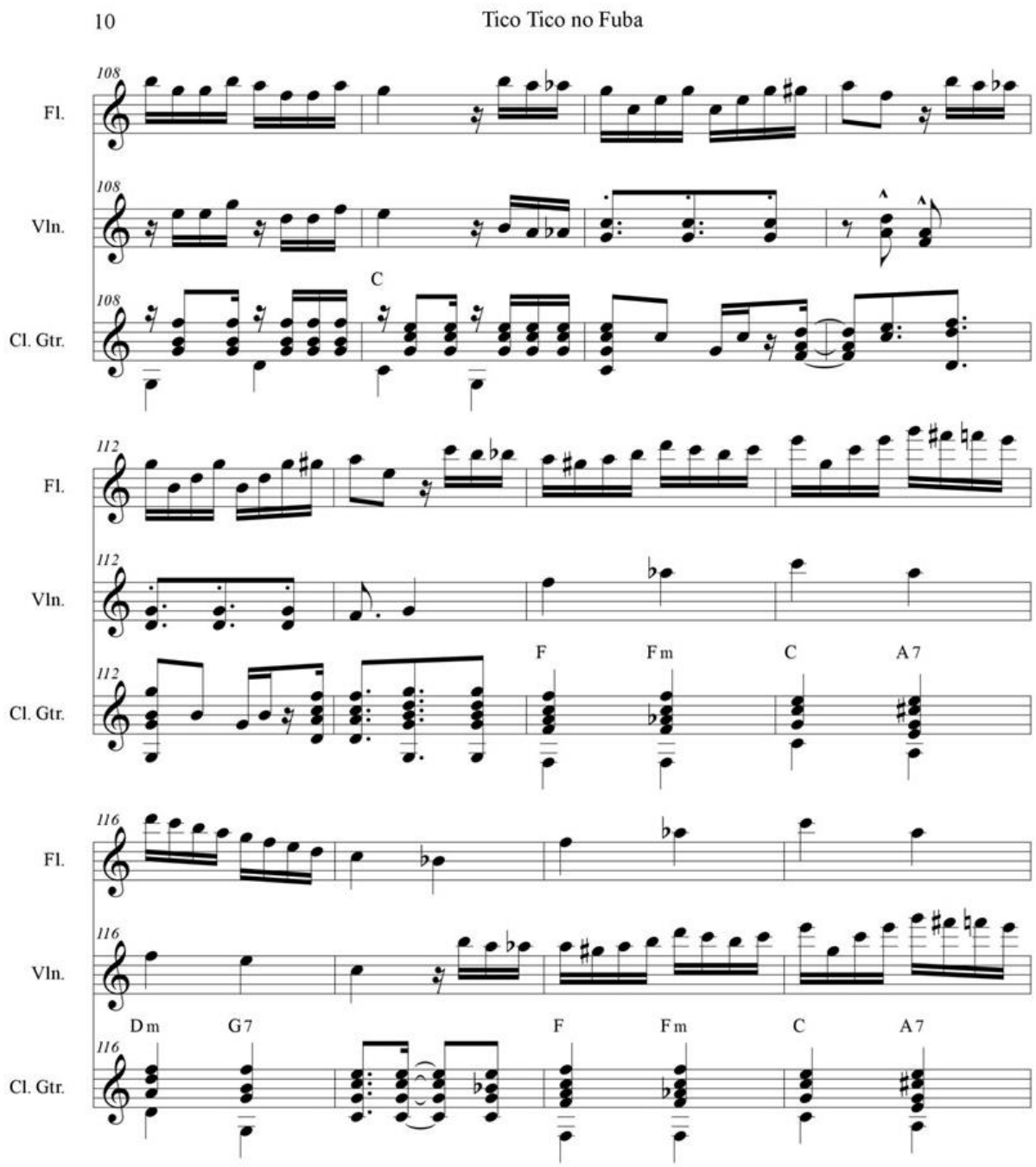

Tico Tico no Fuba
5
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
F
Fm
C
A7
Dm
G7
1
C
E

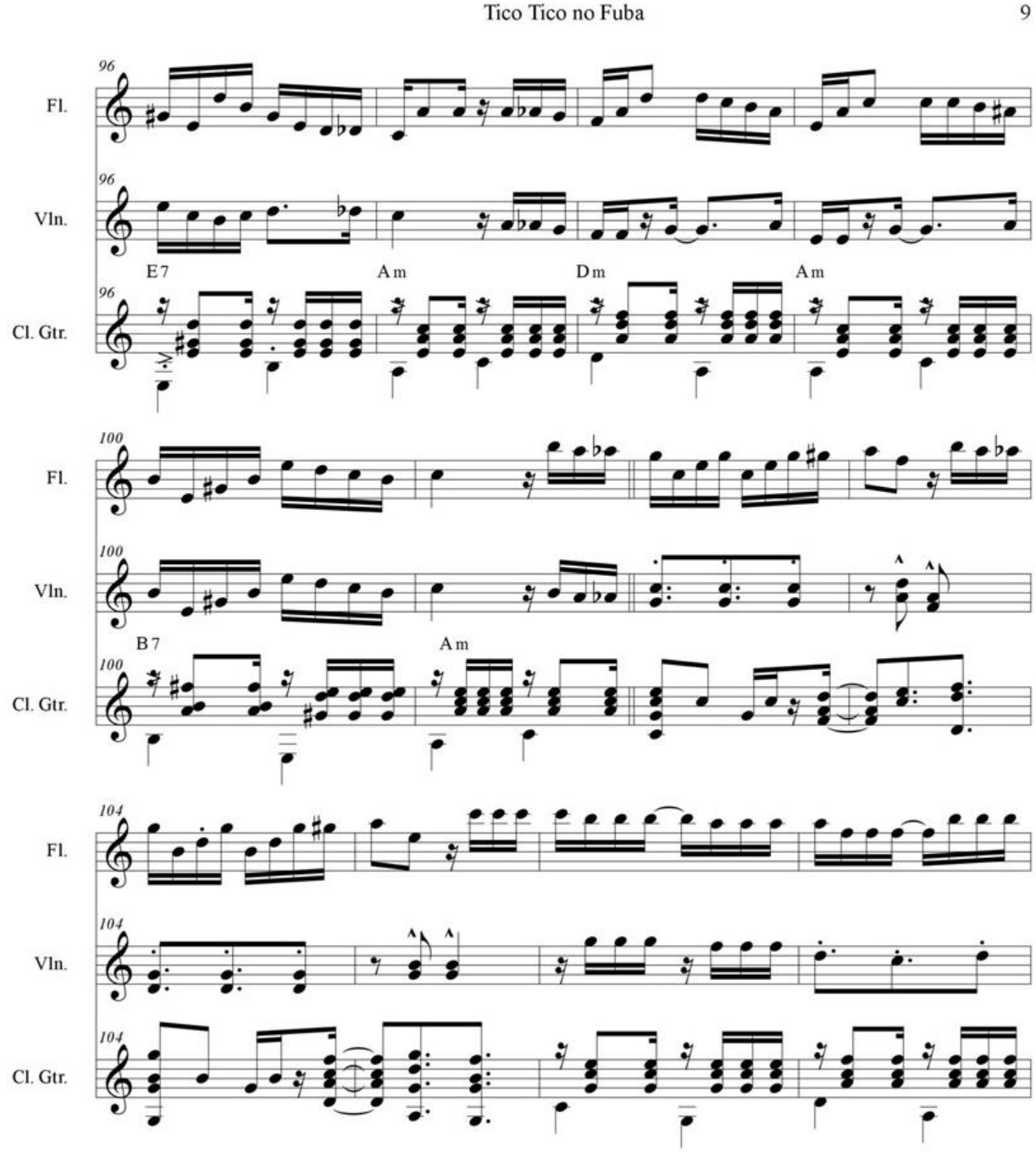

4
Tico Tico no Fuba
36
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
40
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
44
Fl.
Vln.
C
Cl. Gtr.

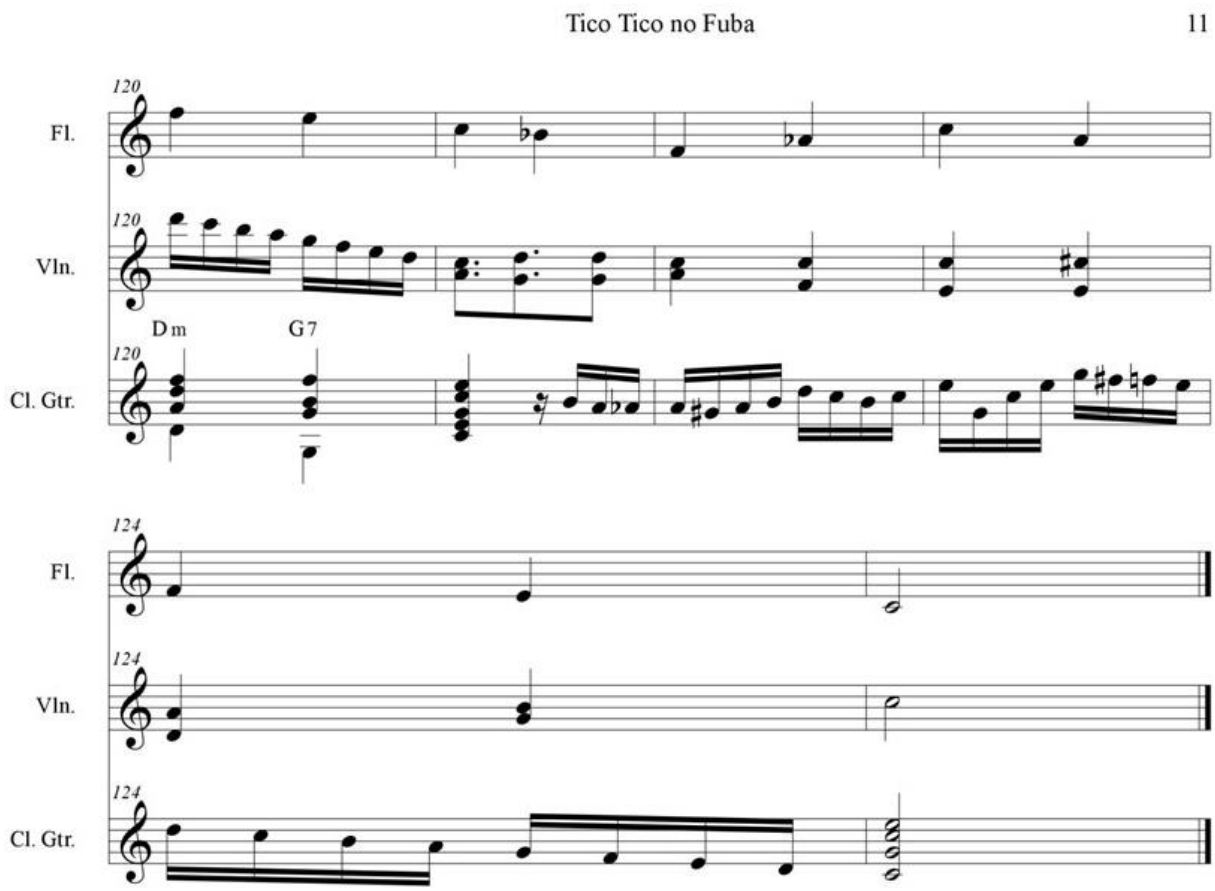

6
Tico Tico no Fuba
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
60
64
68
A
D
E♭°
A
F
Bm
E7
A


Tico Tico no Fuba
7
72
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
E
76
80
A
D
Eb°
A
F

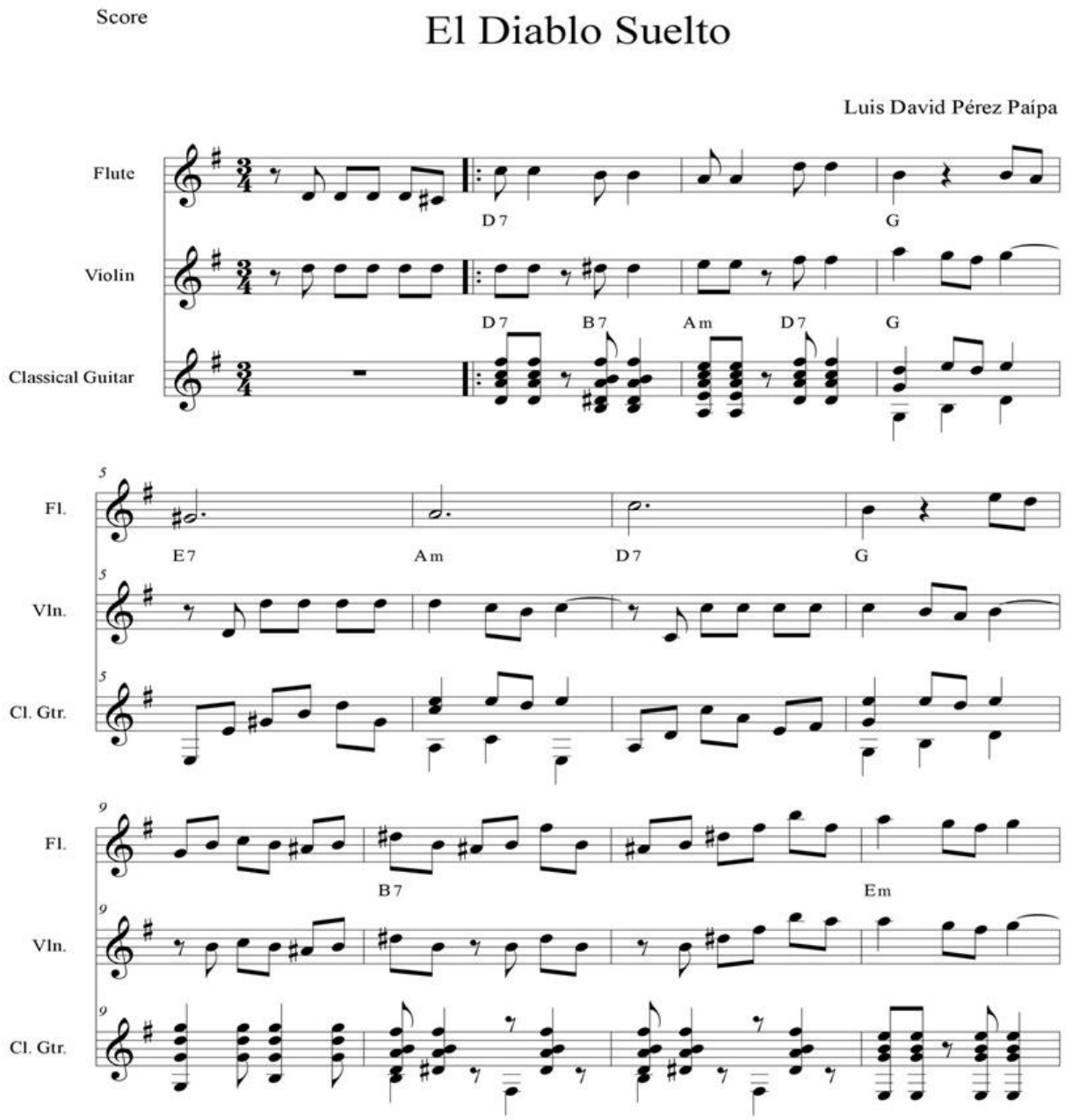

8
Tico Tico no Fuba
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
84
88
92
Bm
E7
Dm
B7
Am

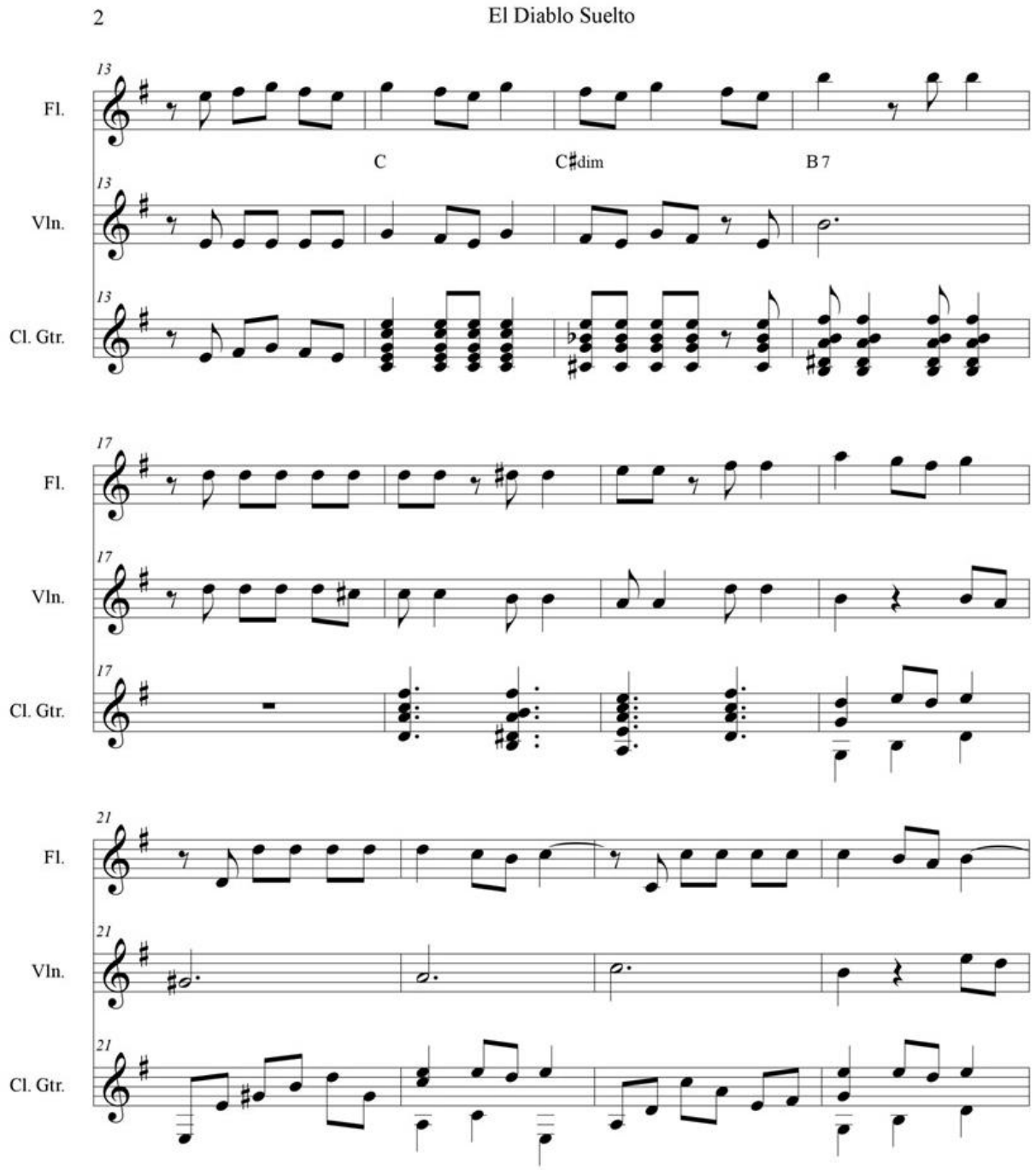

10
Tico Tico no Fuba
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
108
C
112
F
Fm
C
A7
116
Dm
G7
F
Fm
C
A7

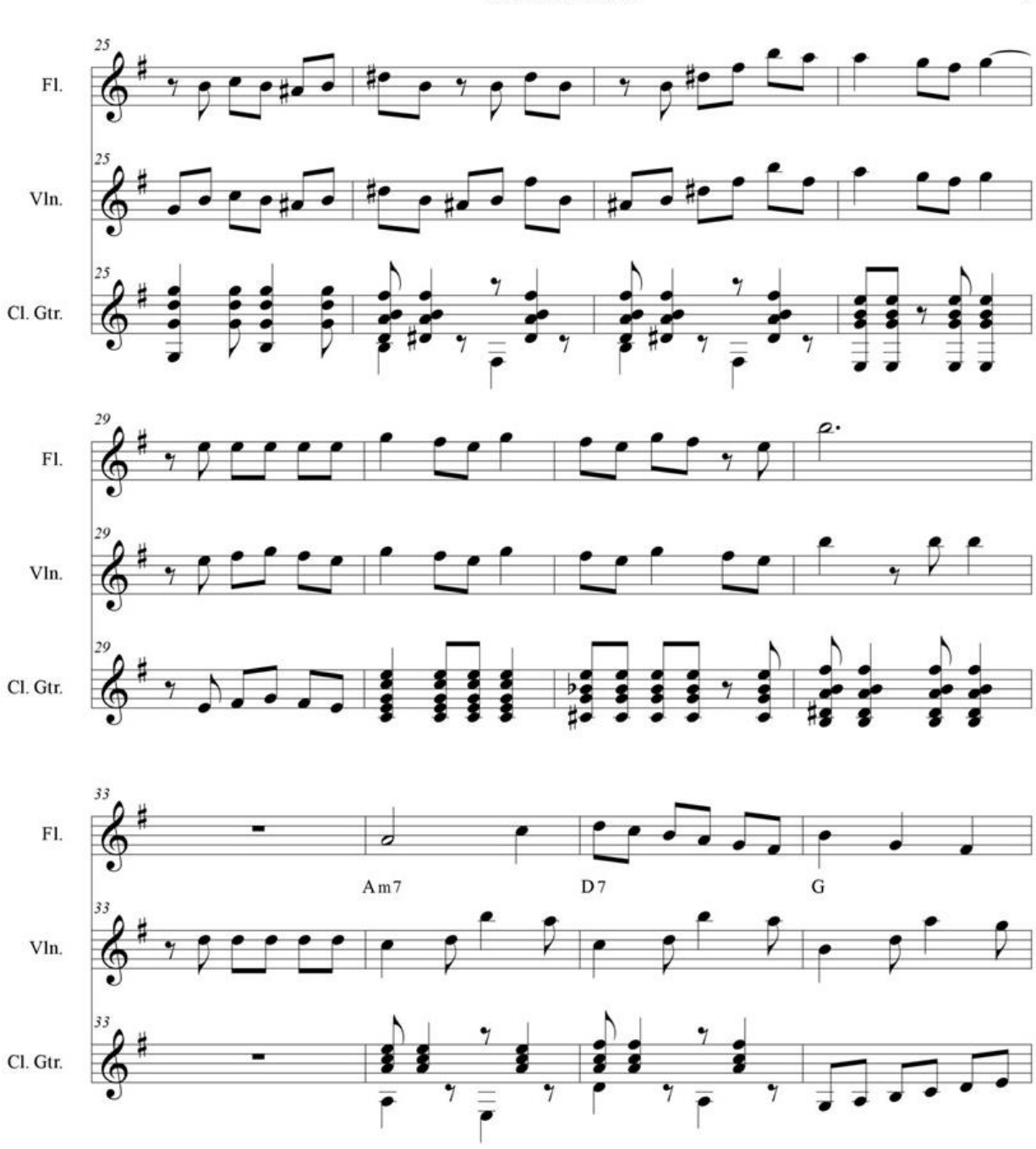

Tico Tico no Fuba
9
96
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
E7
Am
Dm
Am
100
B7
Am
104

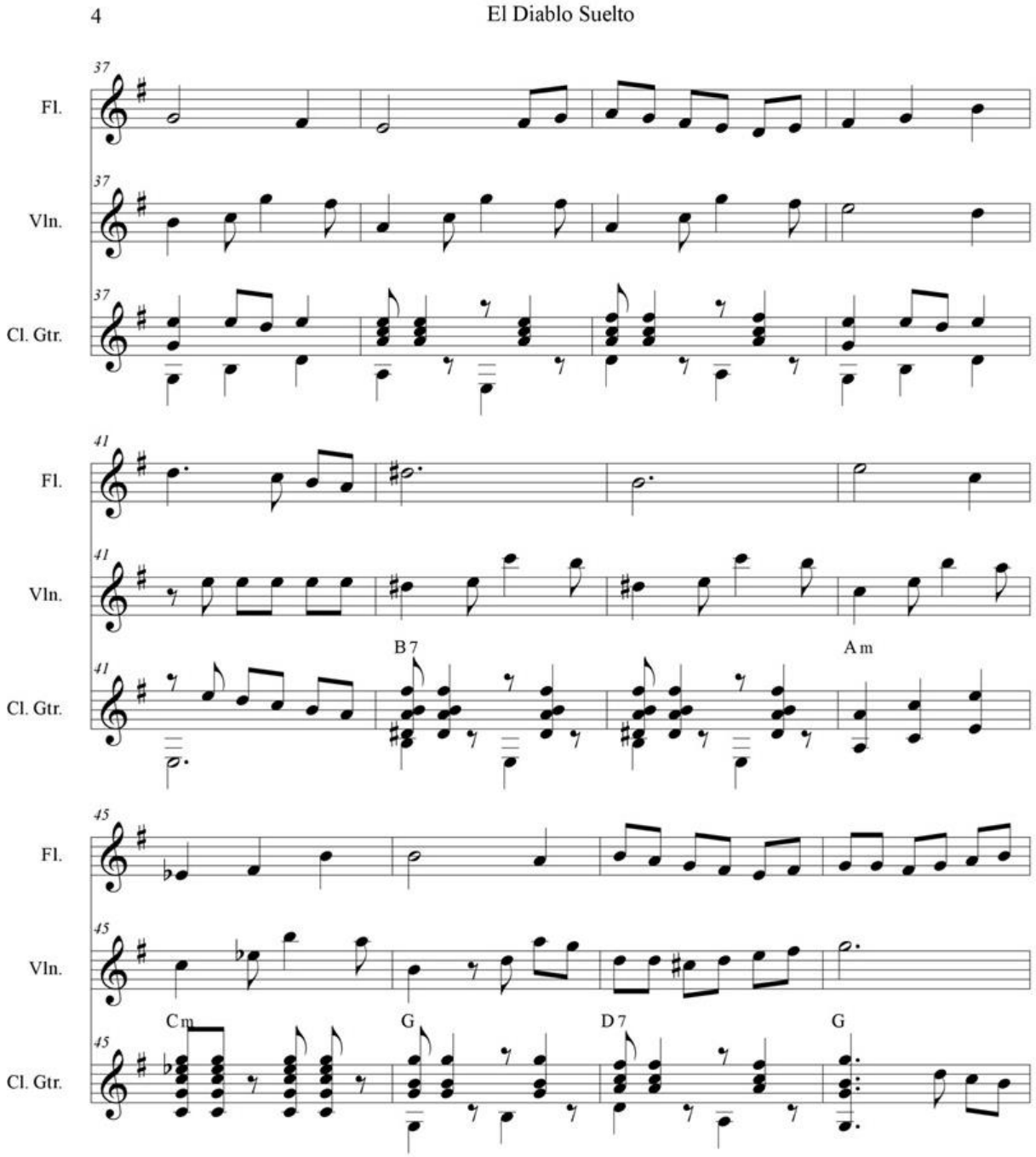

Tico Tico no Fuba
11
120
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
Dm
G7
124
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.

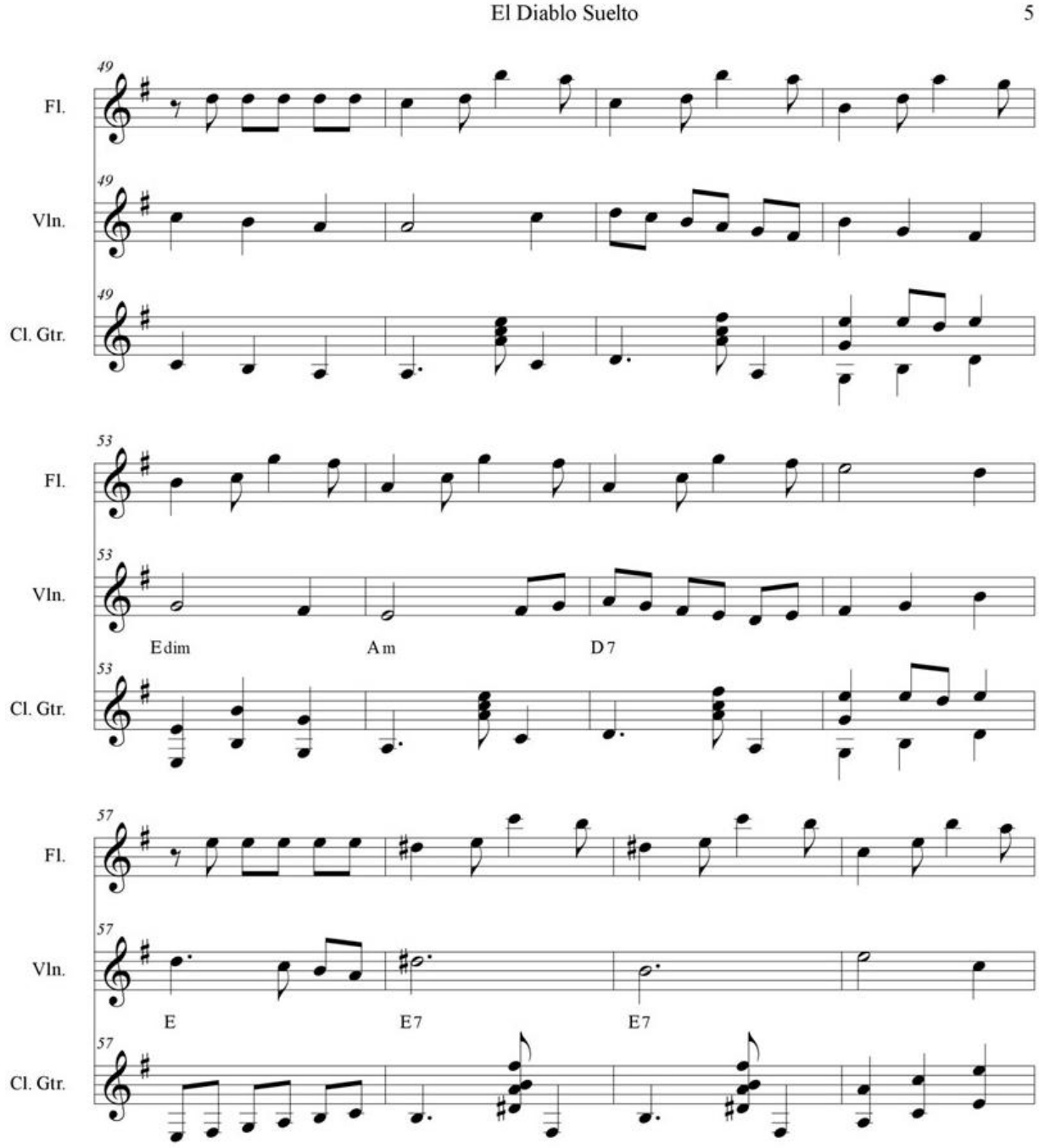
Apéndice D. Score 1. El Diablo Suelto.

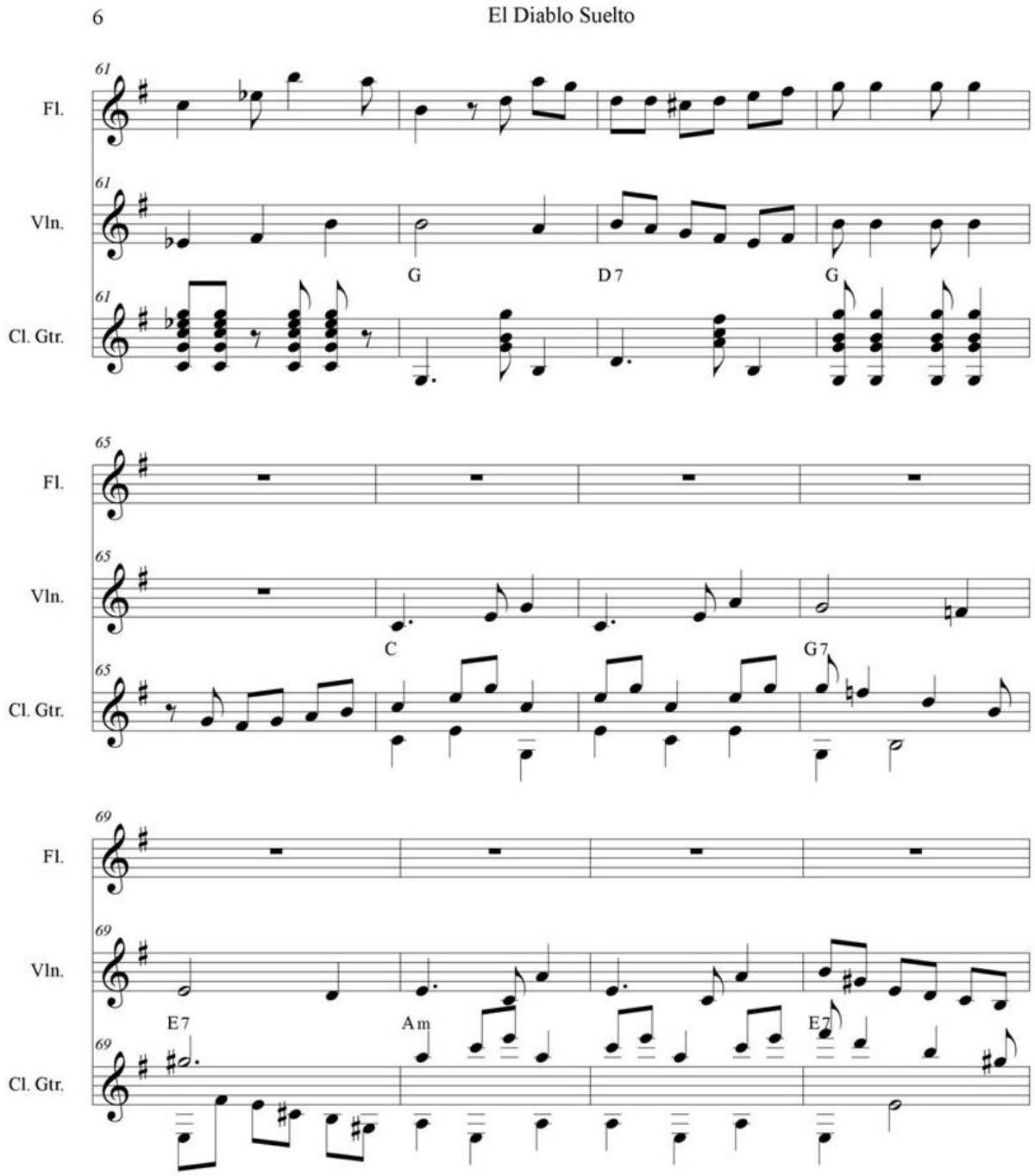


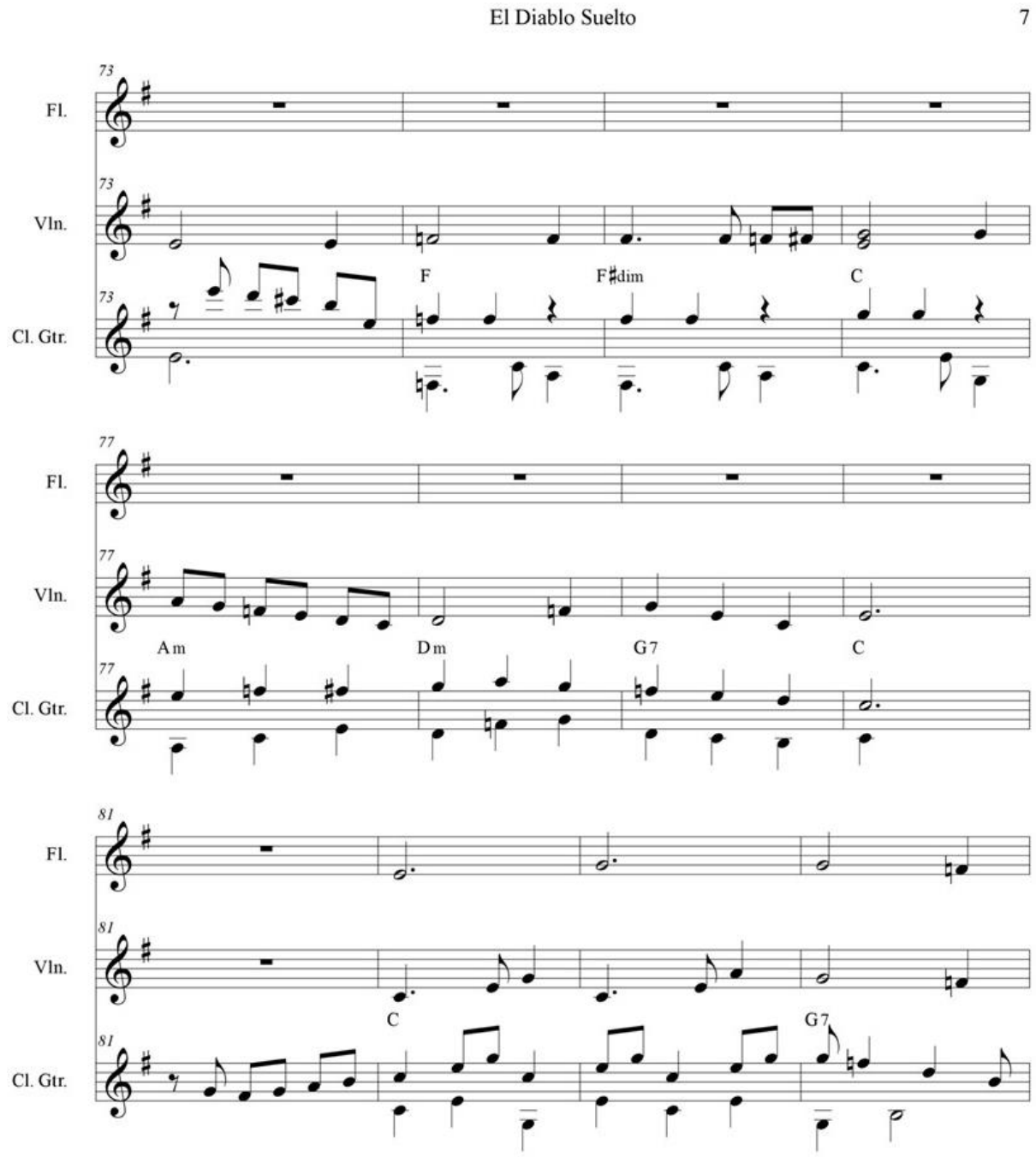

2
El Diablo Suelto
13
Fl.
C
C♯dim
B 7
13
Vln.
13
Cl. Gtr.
17
Fl.
17
Vln.
17
Cl. Gtr.
21
Fl.
21
Vln.
21
Cl. Gtr.

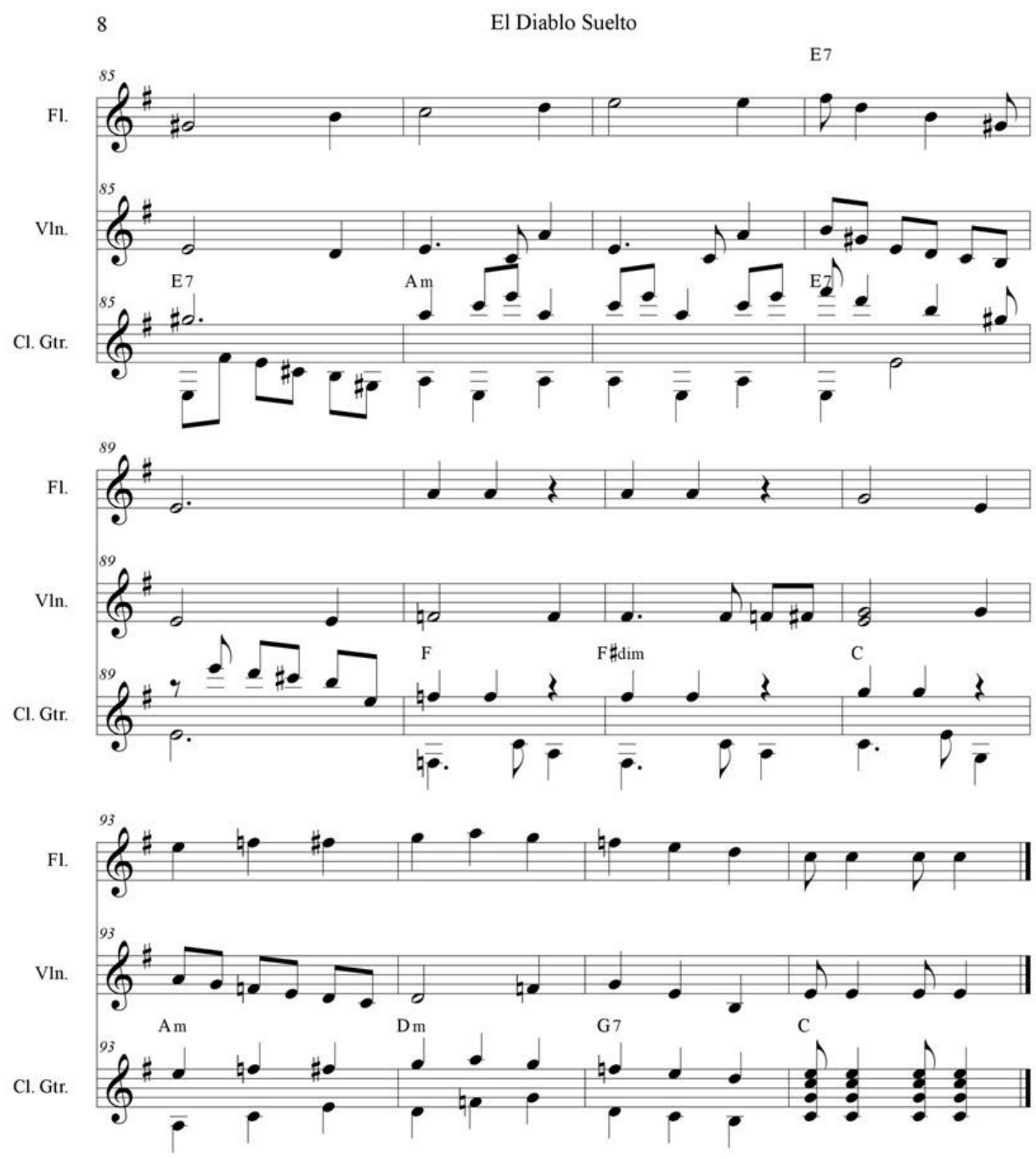

El Diablo Suelto
3
25
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
29
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
33
Fl.
Am7
D7
G
Vln.
Cl. Gtr.


4
El Diablo Suelto
37
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
41
B 7
A m
45
C m
G
D 7
G

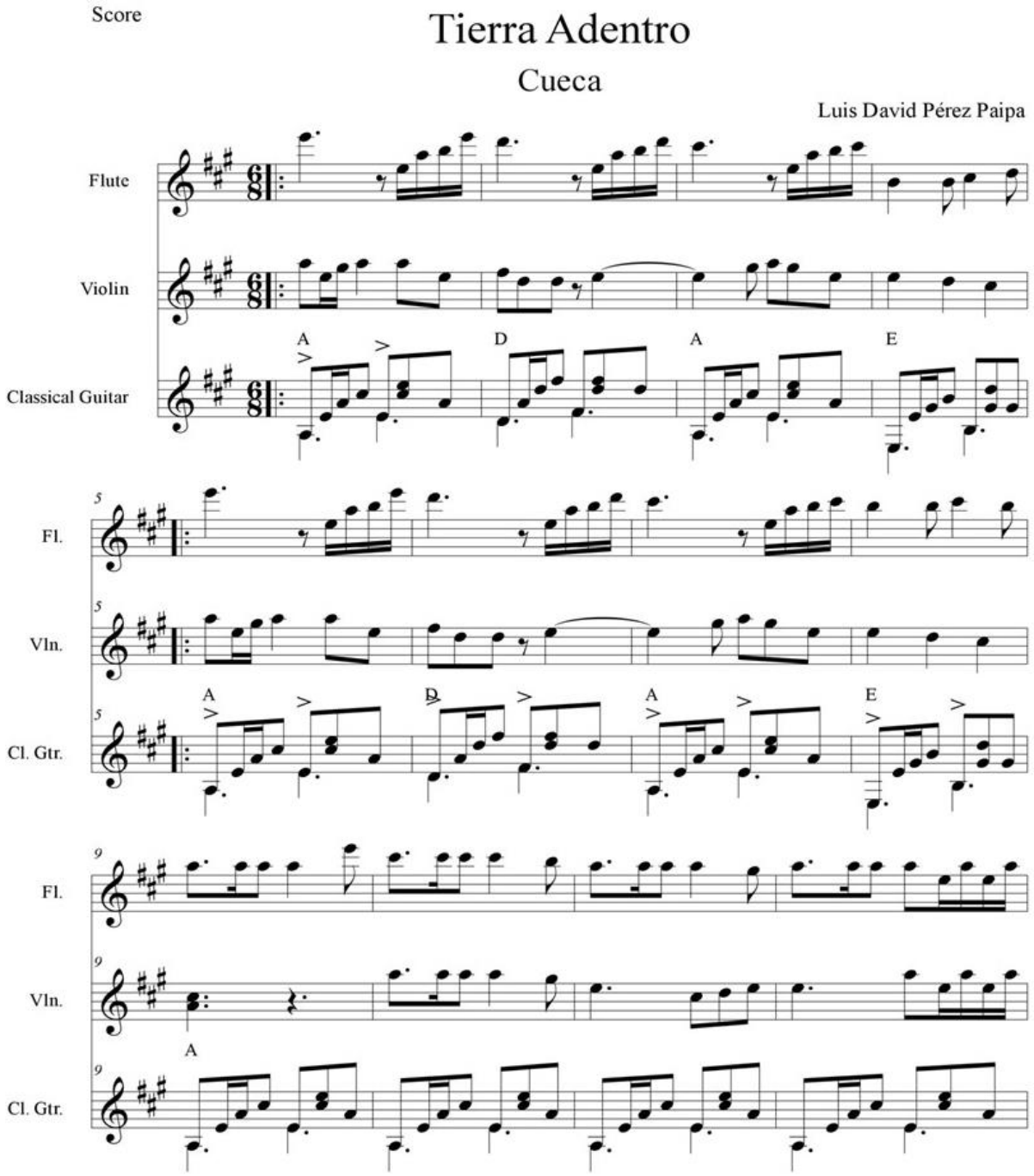

El Diablo Suelto
5
49
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
53
Fl.
Vln.
Edim
Am
D7
Cl. Gtr.
57
Fl.
Vln.
E
E7
E7
Cl. Gtr.

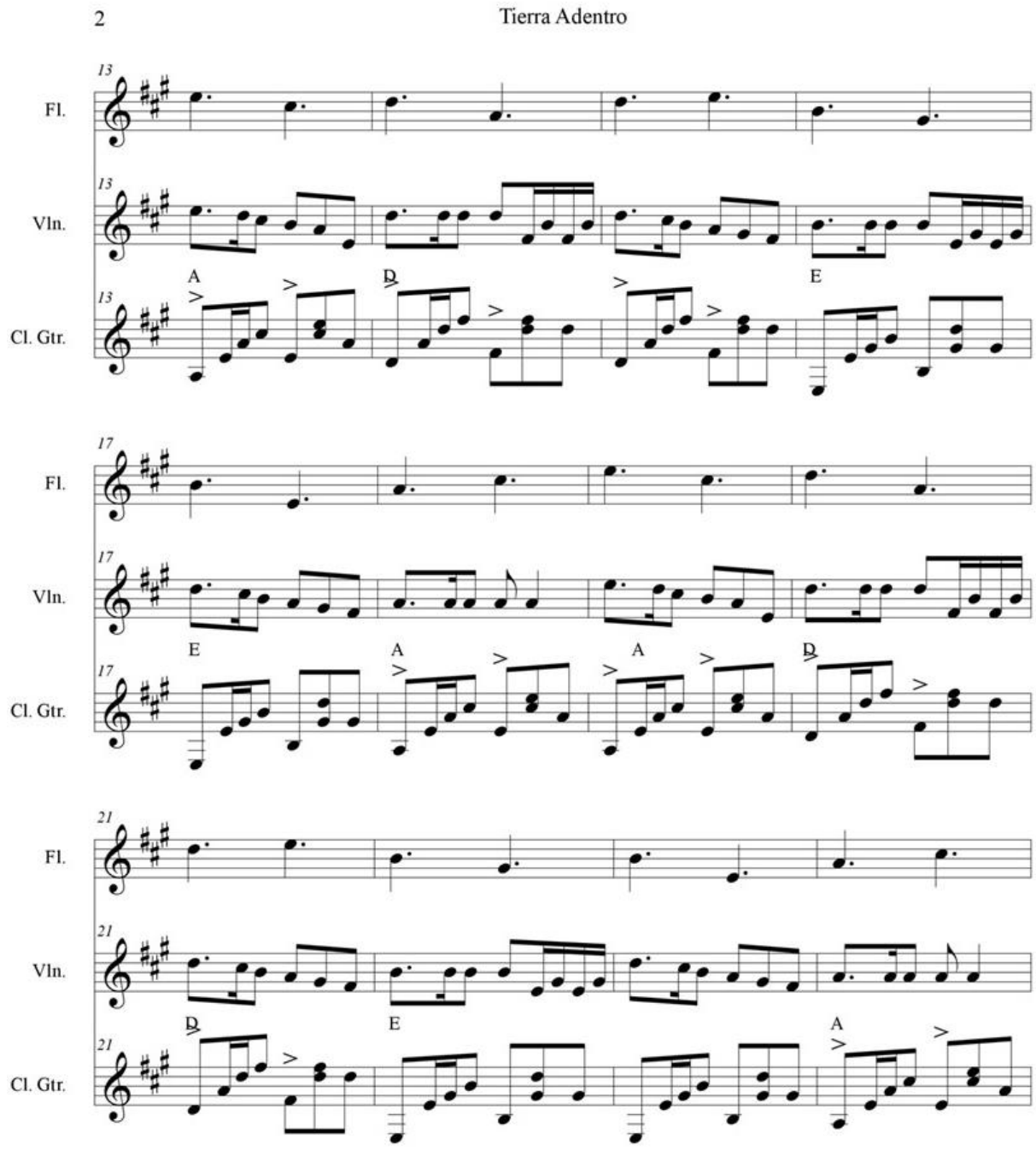

6
El Diablo Suelto
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
61
G
D 7
G
65
C
G7
69
E 7
Am
E7

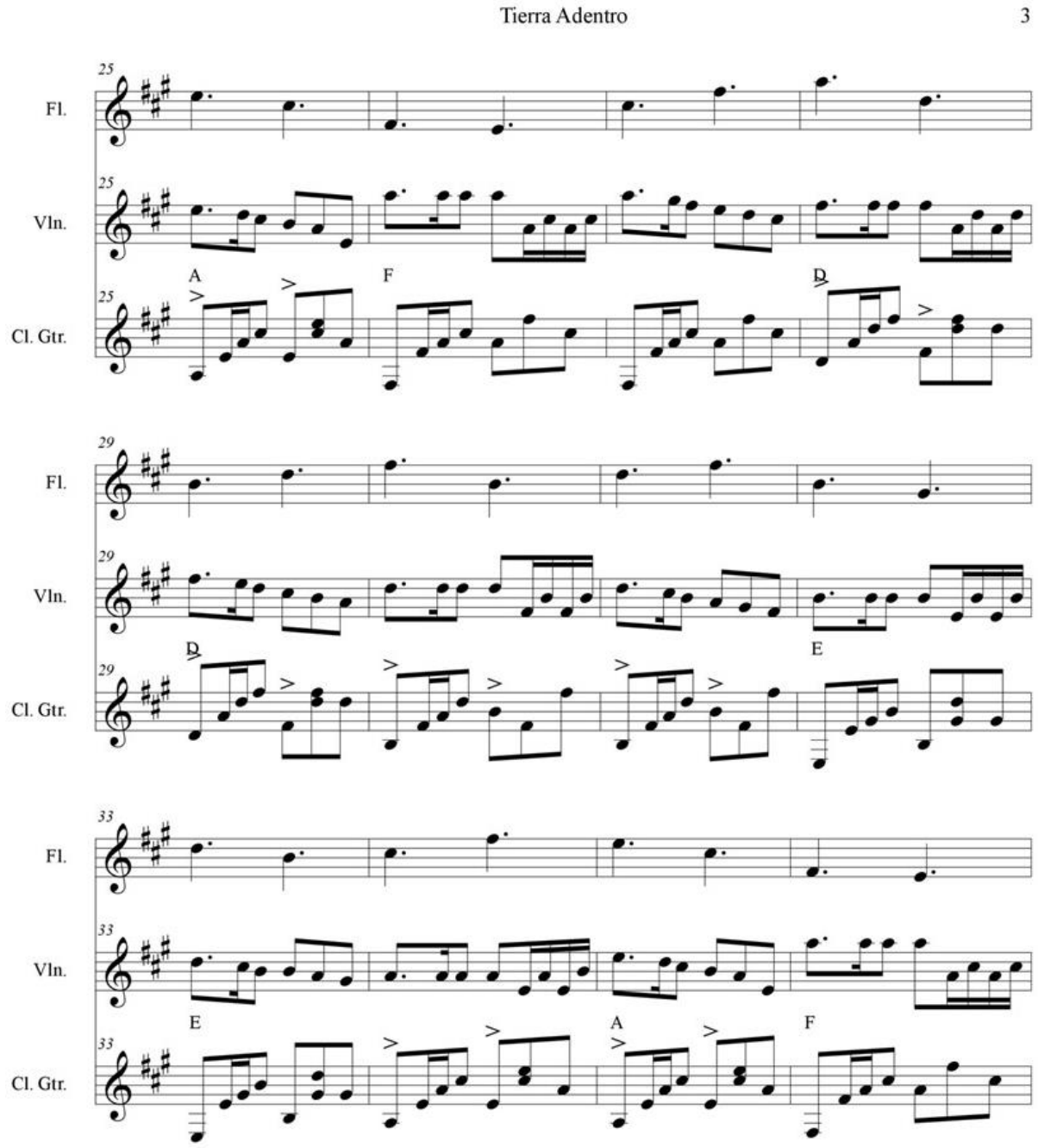

El Diablo Suelto
7
73
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
F
F♯dim
C
77
Am
Dm
G7
C
81
C
G7

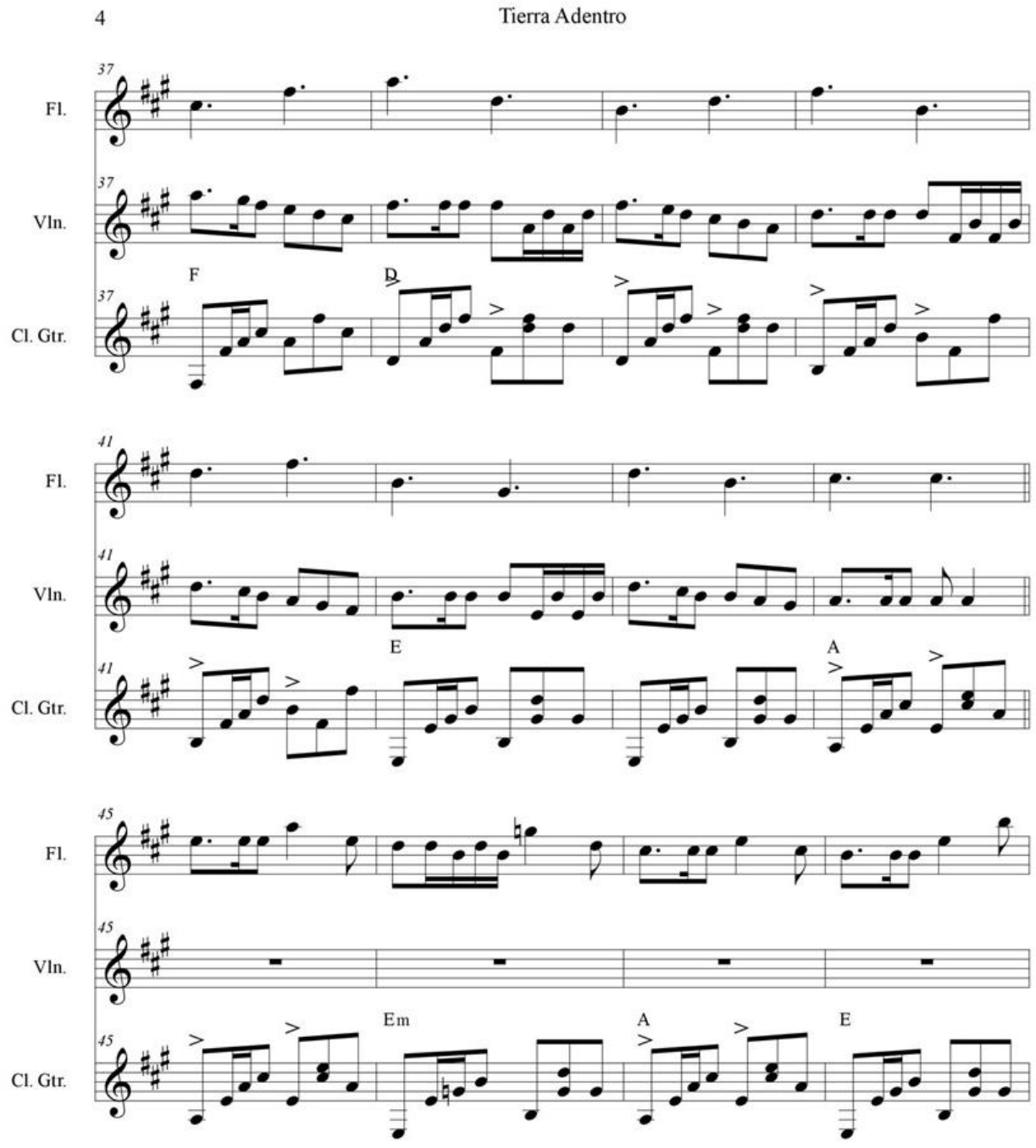

8
El Diablo Suelto
E7
85
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
E7
Am
E7
89
F
F♯dim
C
93
Am
Dm
G7
C

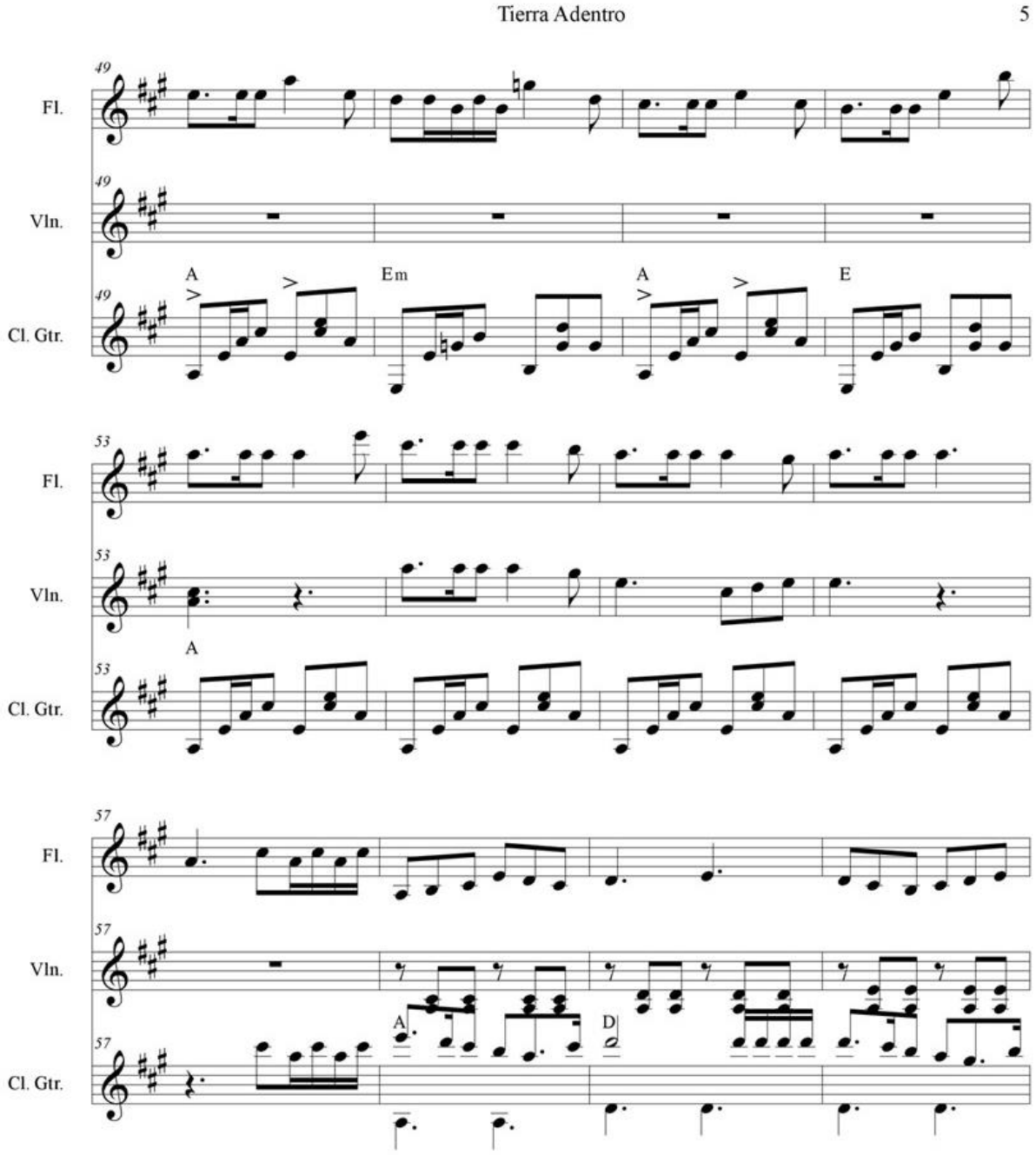
Apéndice E. Score 5. Tierra Adentro

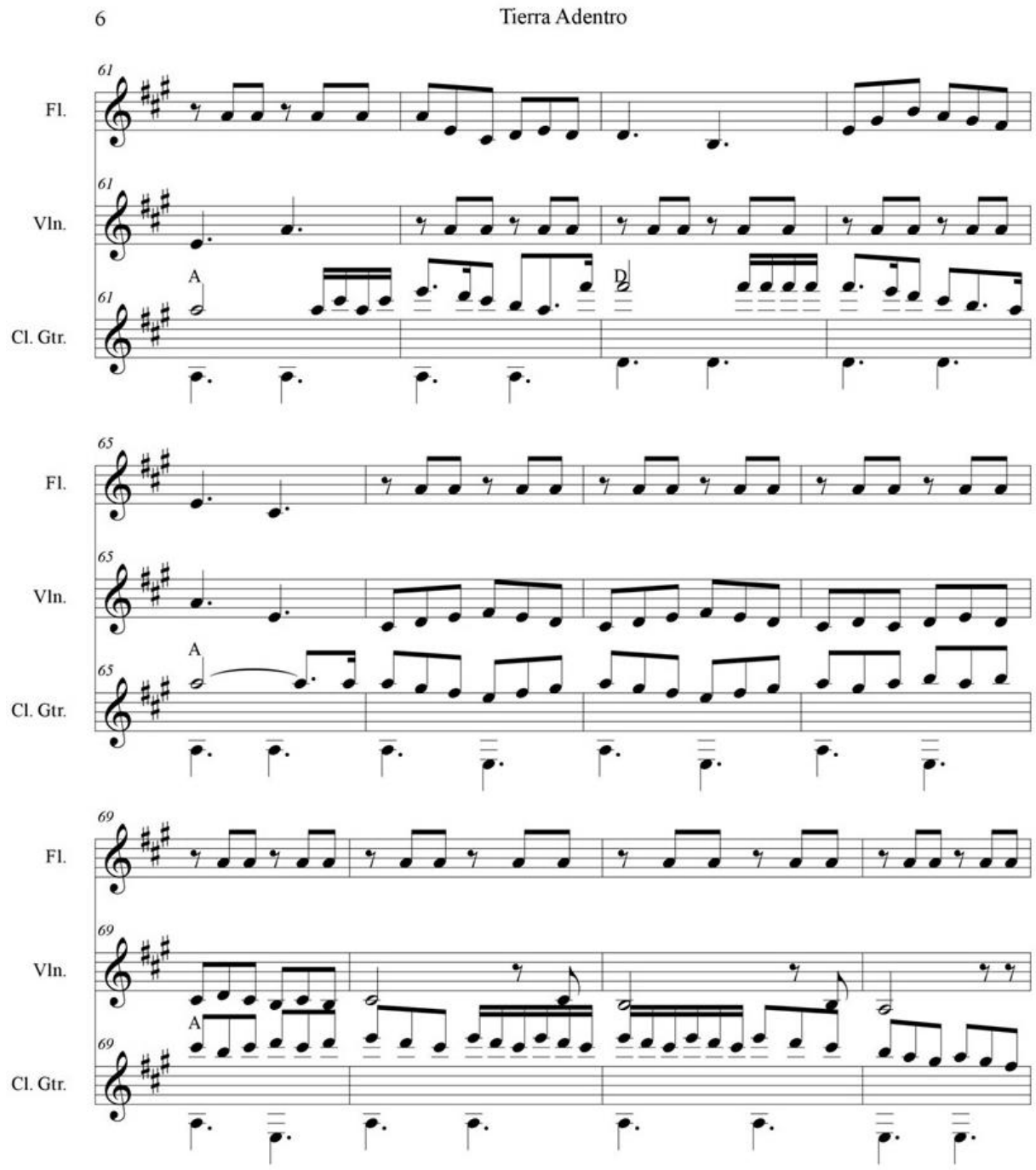


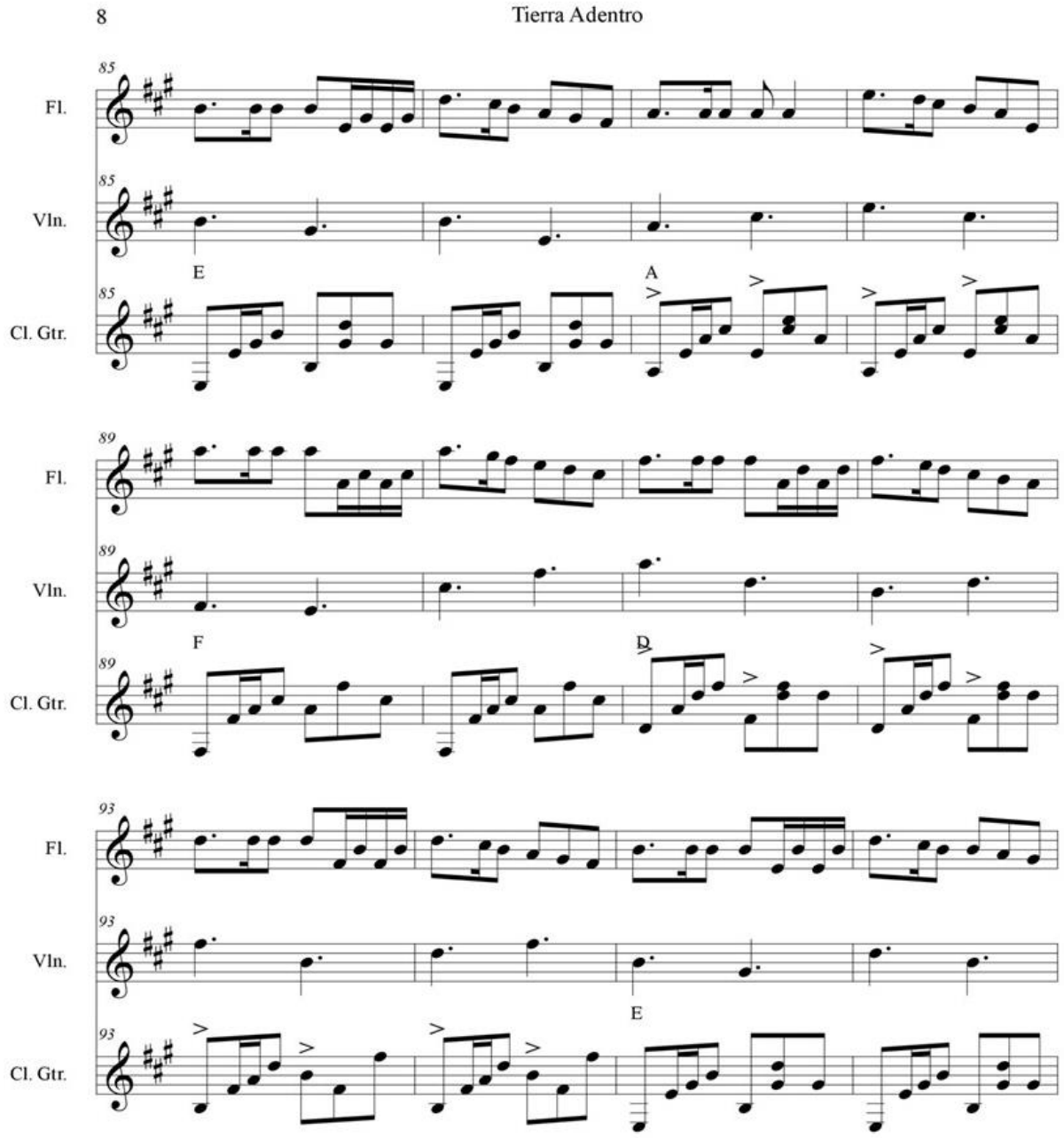

2
Tierra Adentro
13
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
A
D
E
17
E
A
A
D
21
D
E
A

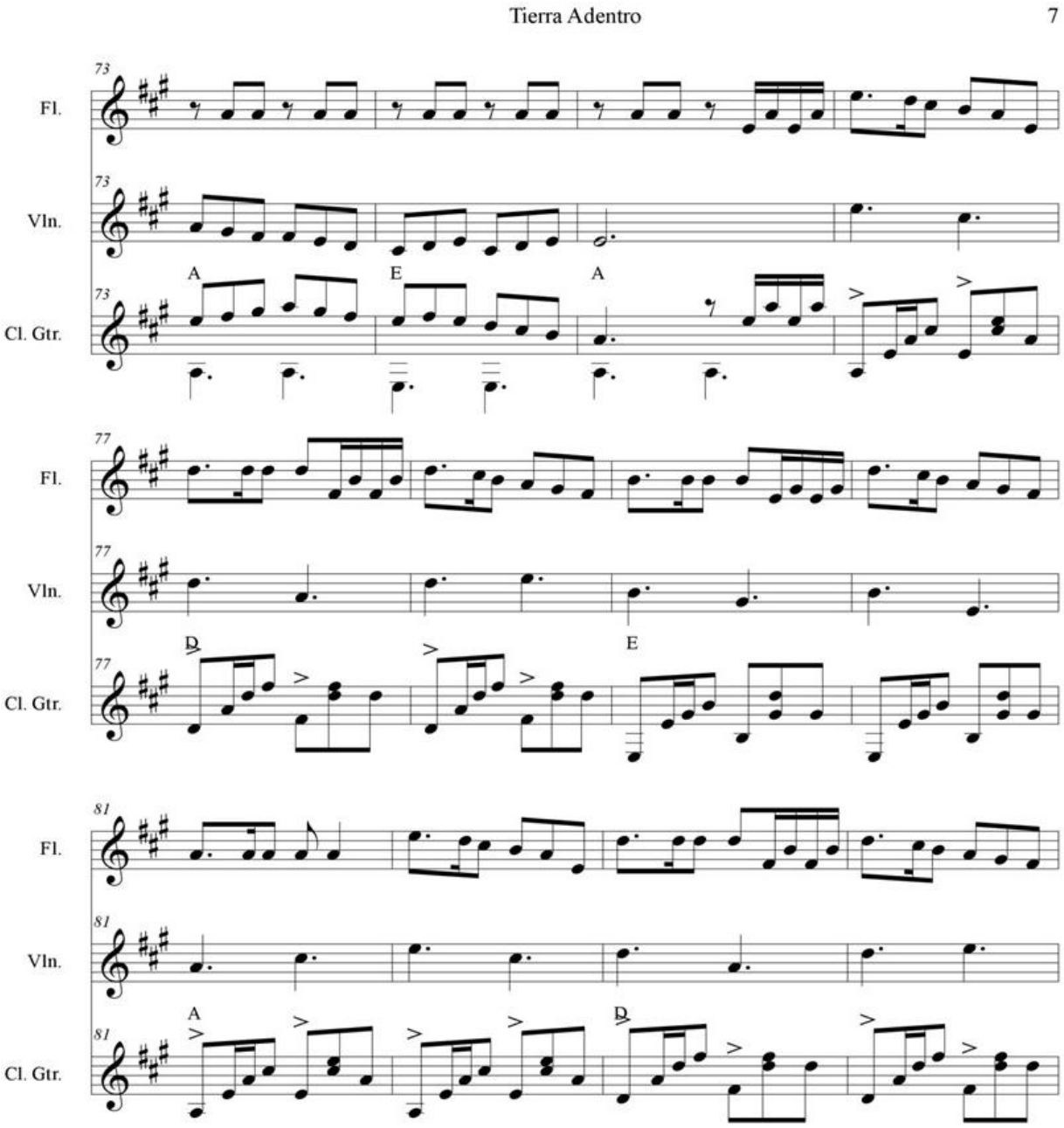

Tierra Adentro
3
25
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
A
F
D
29
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
D
E
33
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
E
A
F

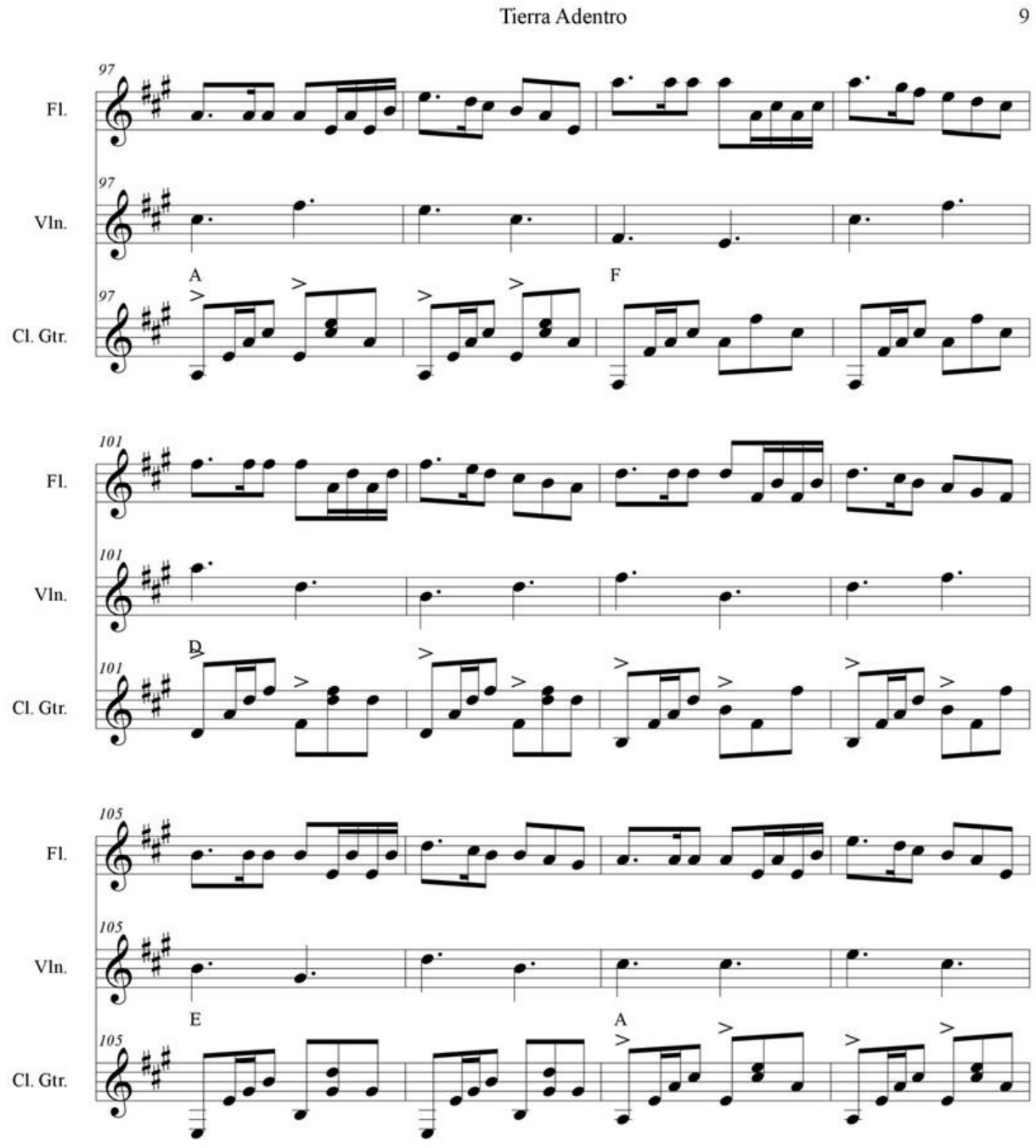

4
Tierra Adentro
37
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
F
D
41
E
A
45
Em
A
E

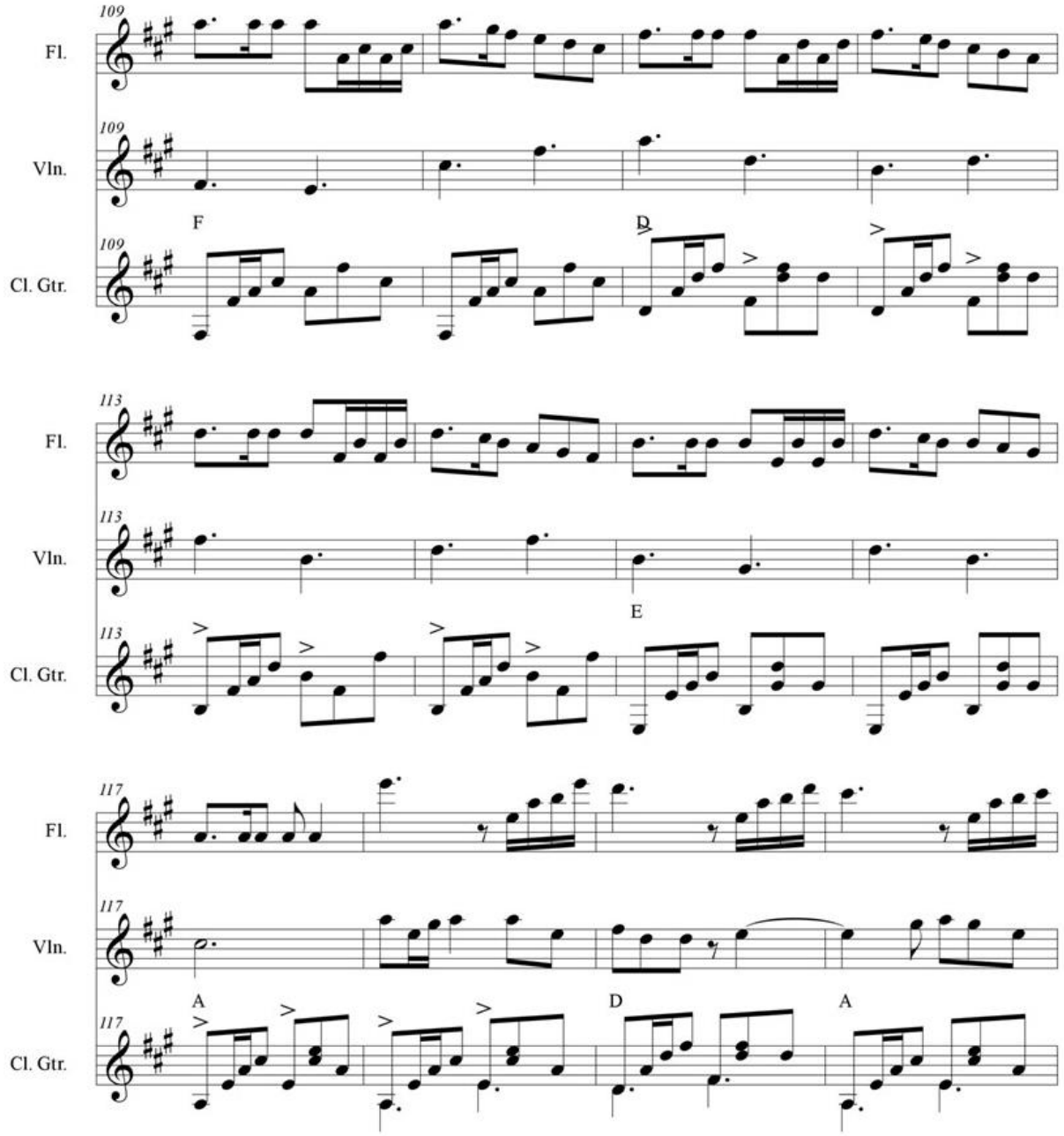

Tierra Adentro
5
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
49
A
Em
A
E
53
A
57
A
D

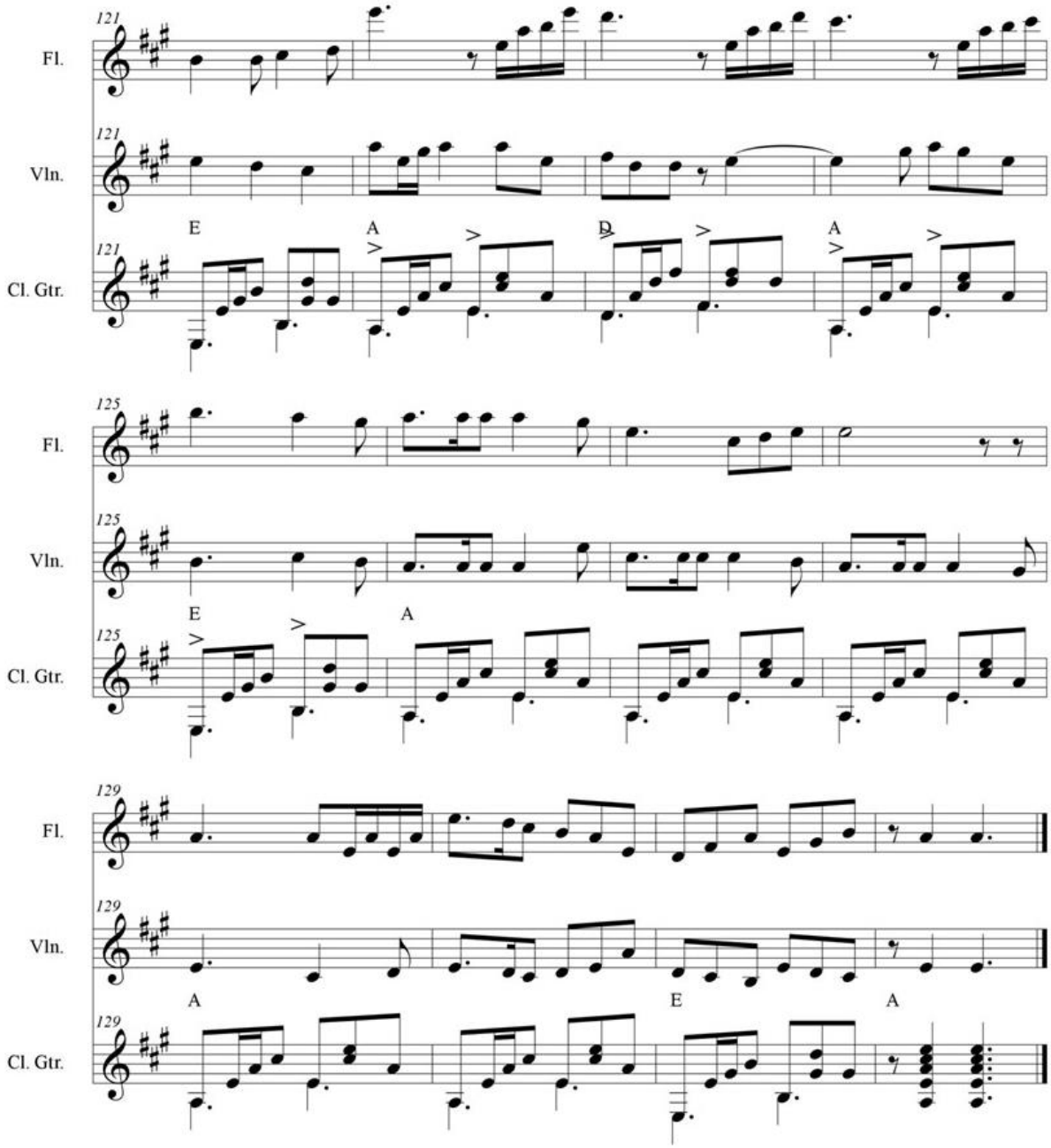

6
Tierra Adentro
61
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
A
D
65
69


8
Tierra Adentro
85
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
E
A
89
F
D
93
E

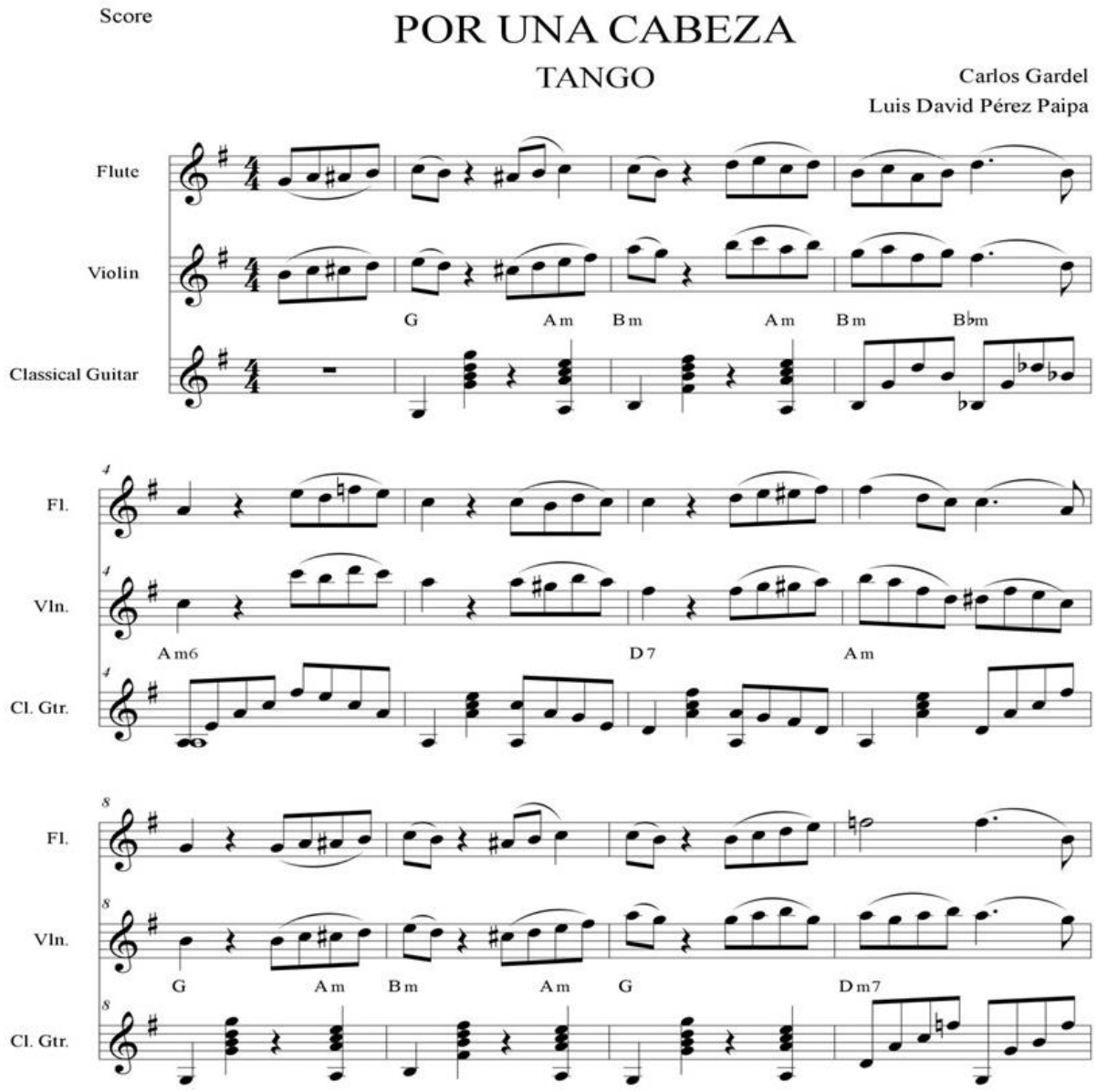

Tierra Adentro
7
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
73
77
81
A
E
A
D
E
A
D

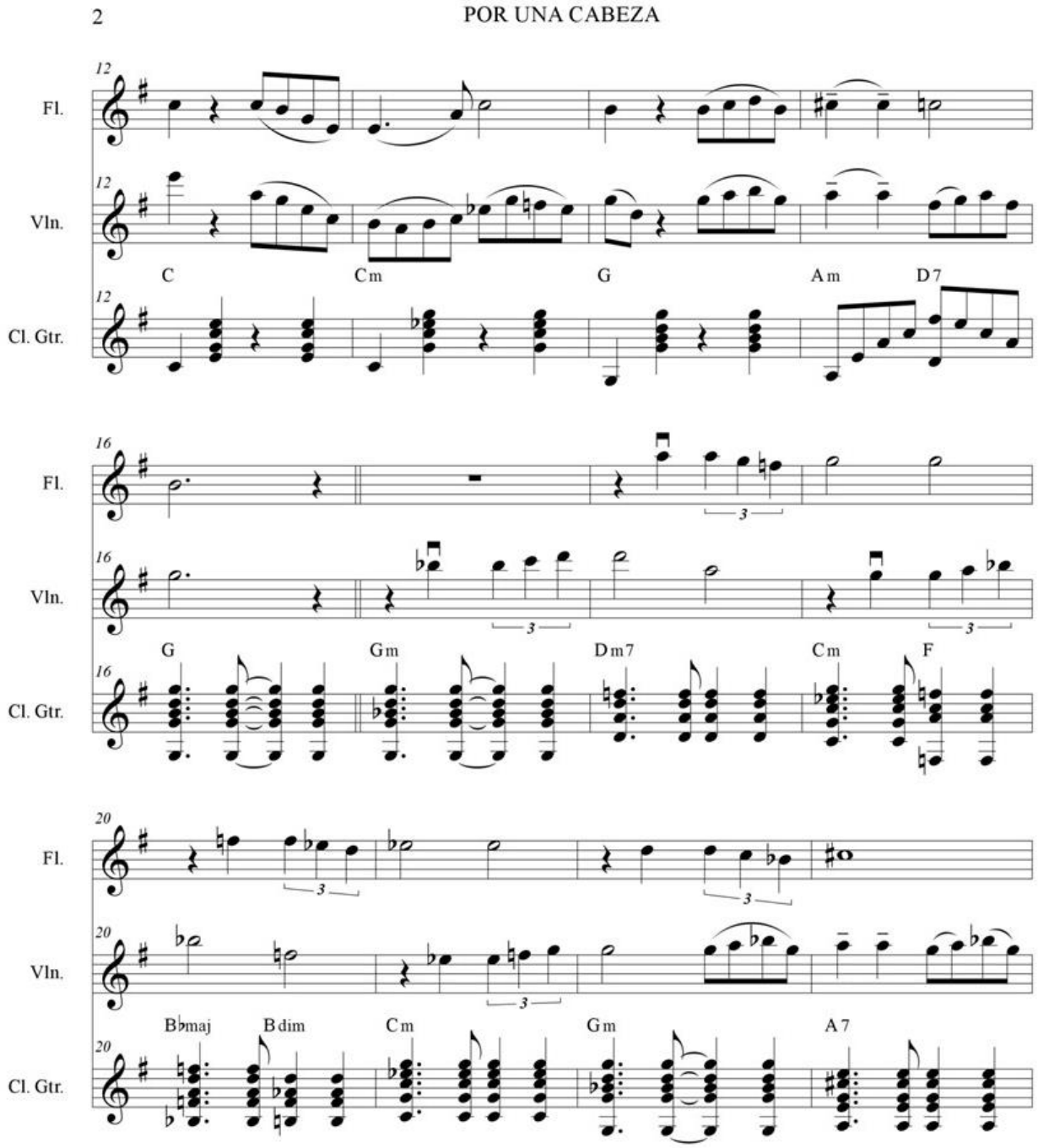

Tierra Adentro
9
97
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
A
F
101
D
105
E
A

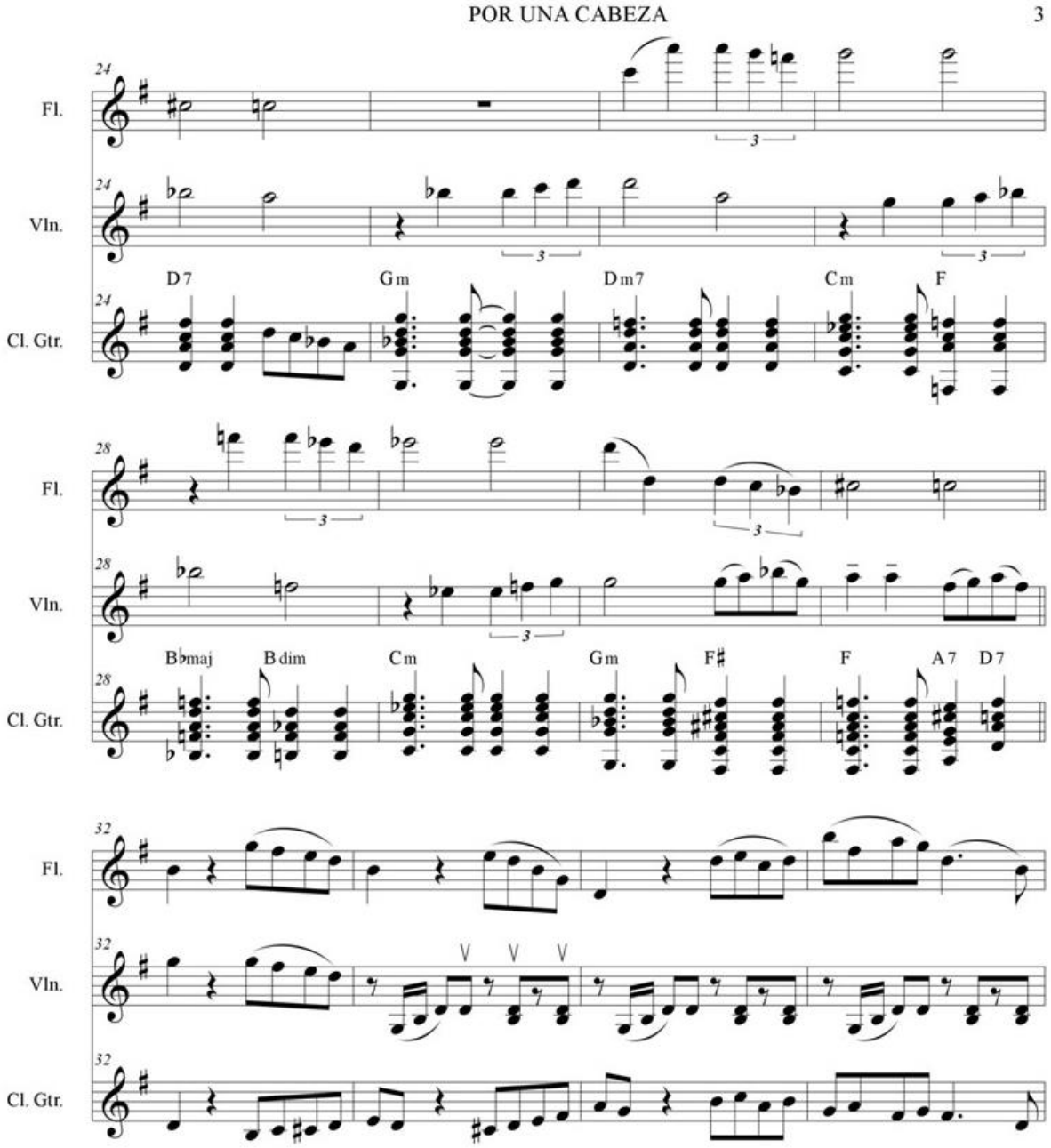

109
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
F
D
113
E
117
A
D
A

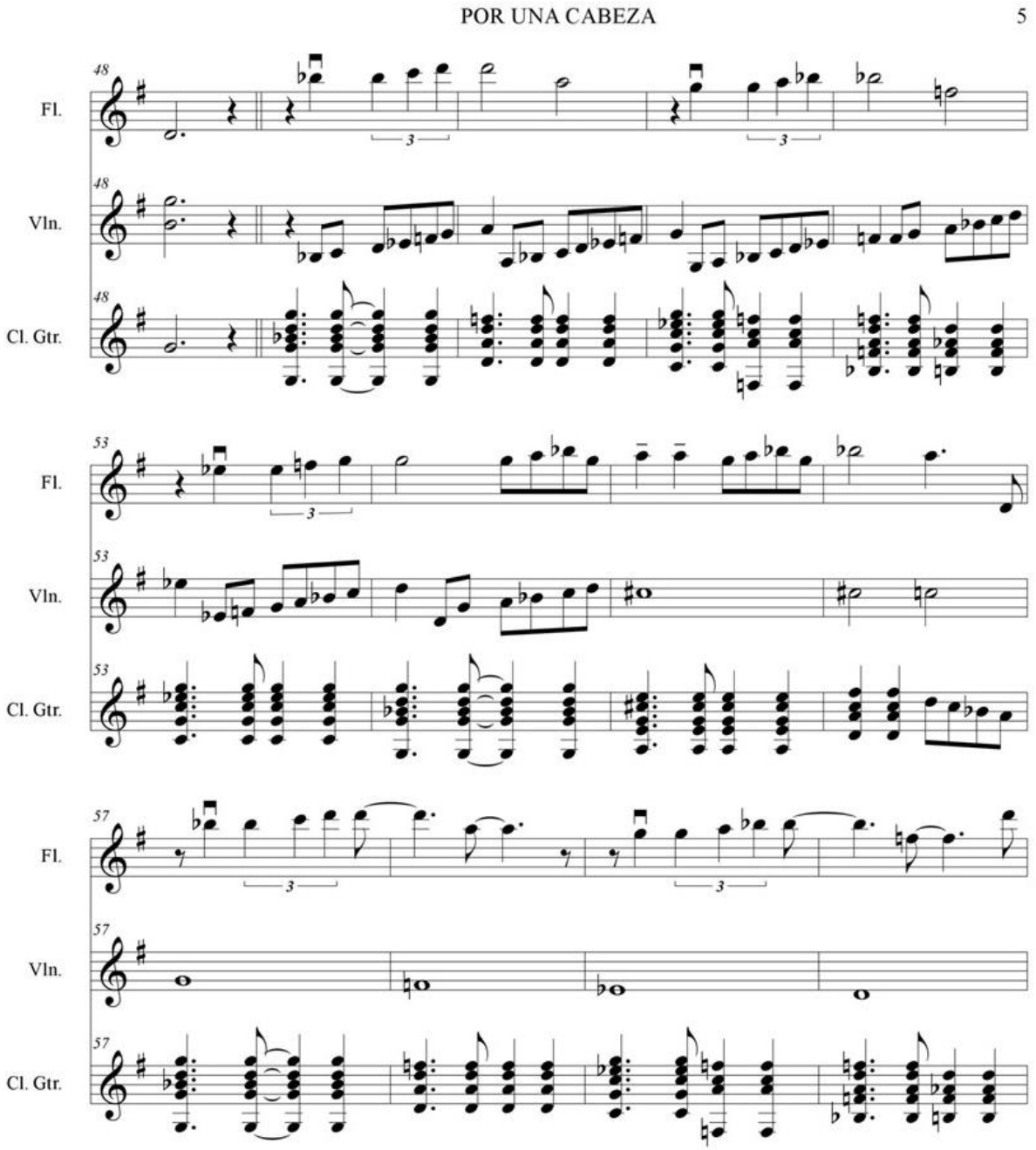

121
Fl.
121
Vln.
E
A
D
A
121
Cl. Gtr.
125
Fl.
125
Vln.
E
A
125
Cl. Gtr.
129
Fl.
129
Vln.
A
E
A
129
Cl. Gtr.

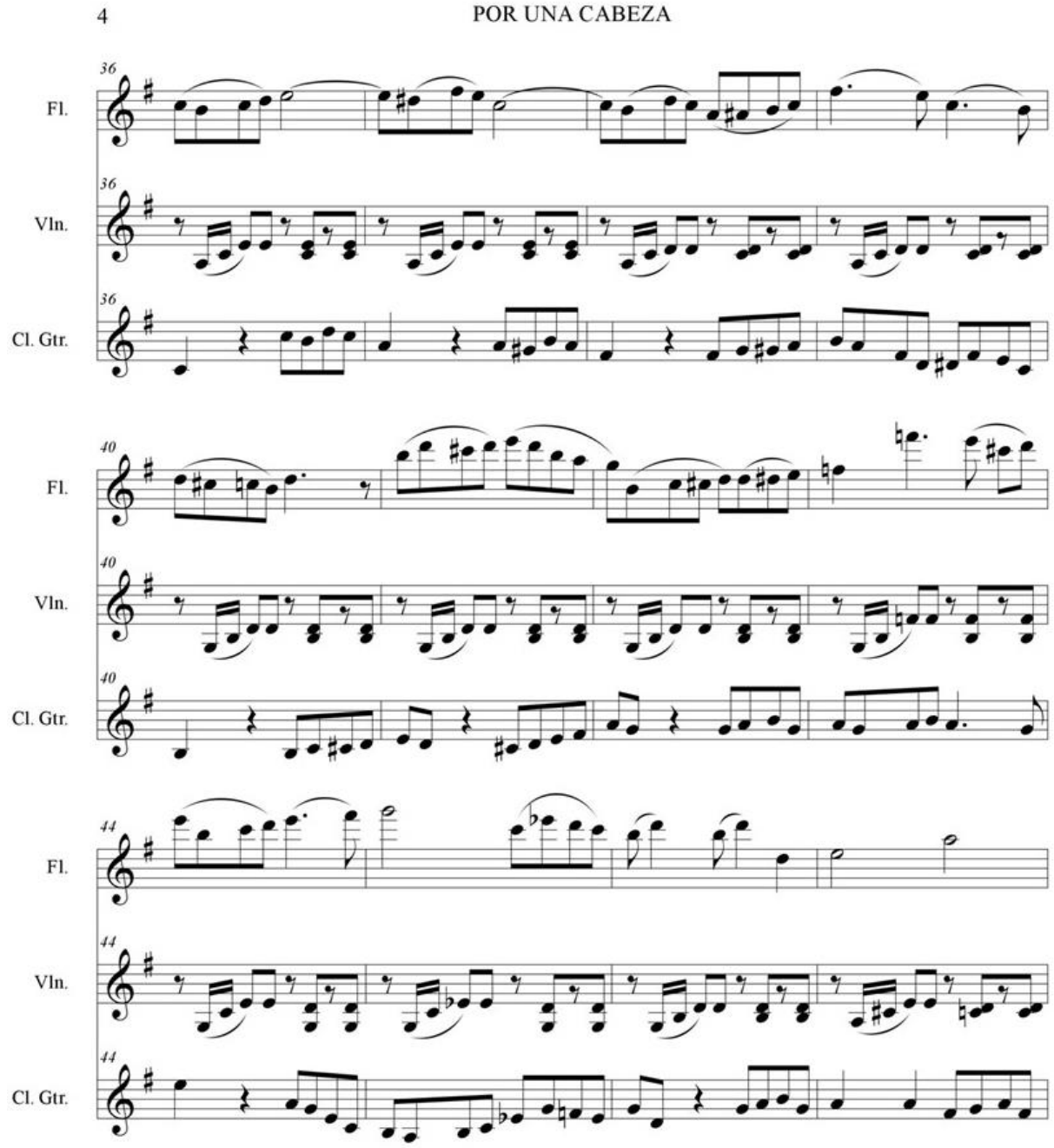
Apéndice F. Score 2. Por Una Cabeza.

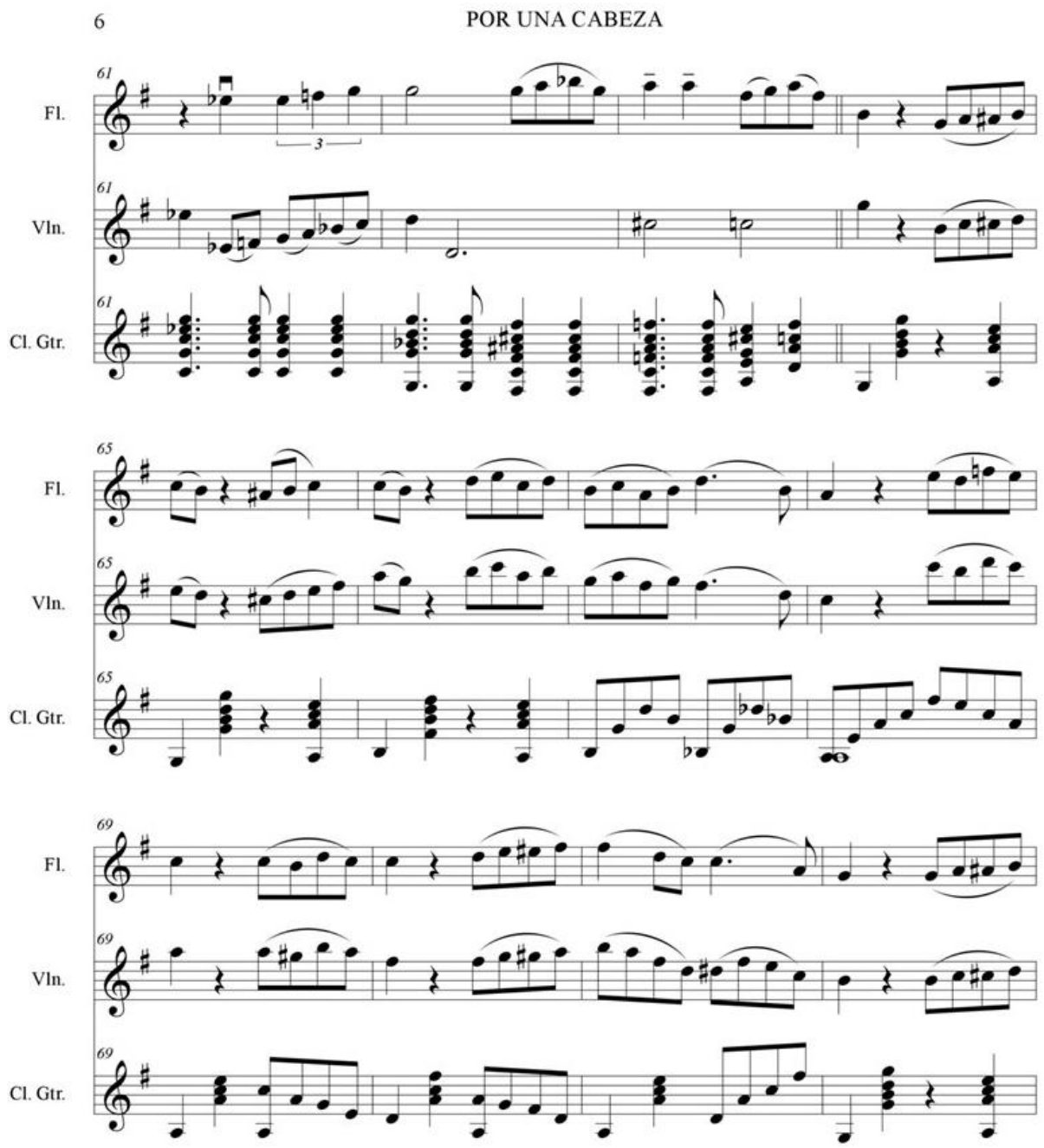


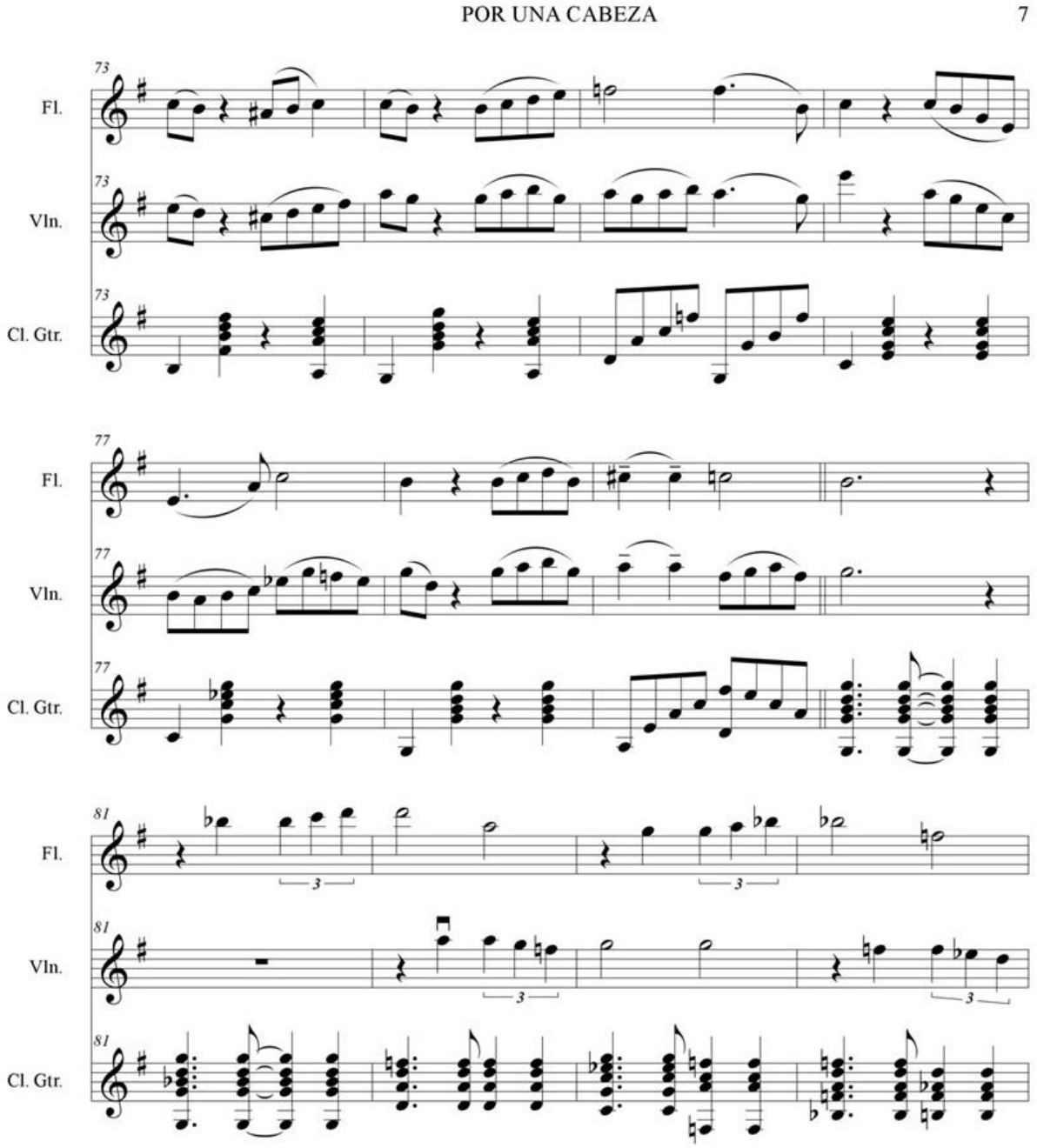

2
POR UNA CABEZA
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
C
Cm
G
Am
D7
G
Gm
Dm7
Cm
F
B♭maj
Bdim
Cm
Gm
A7

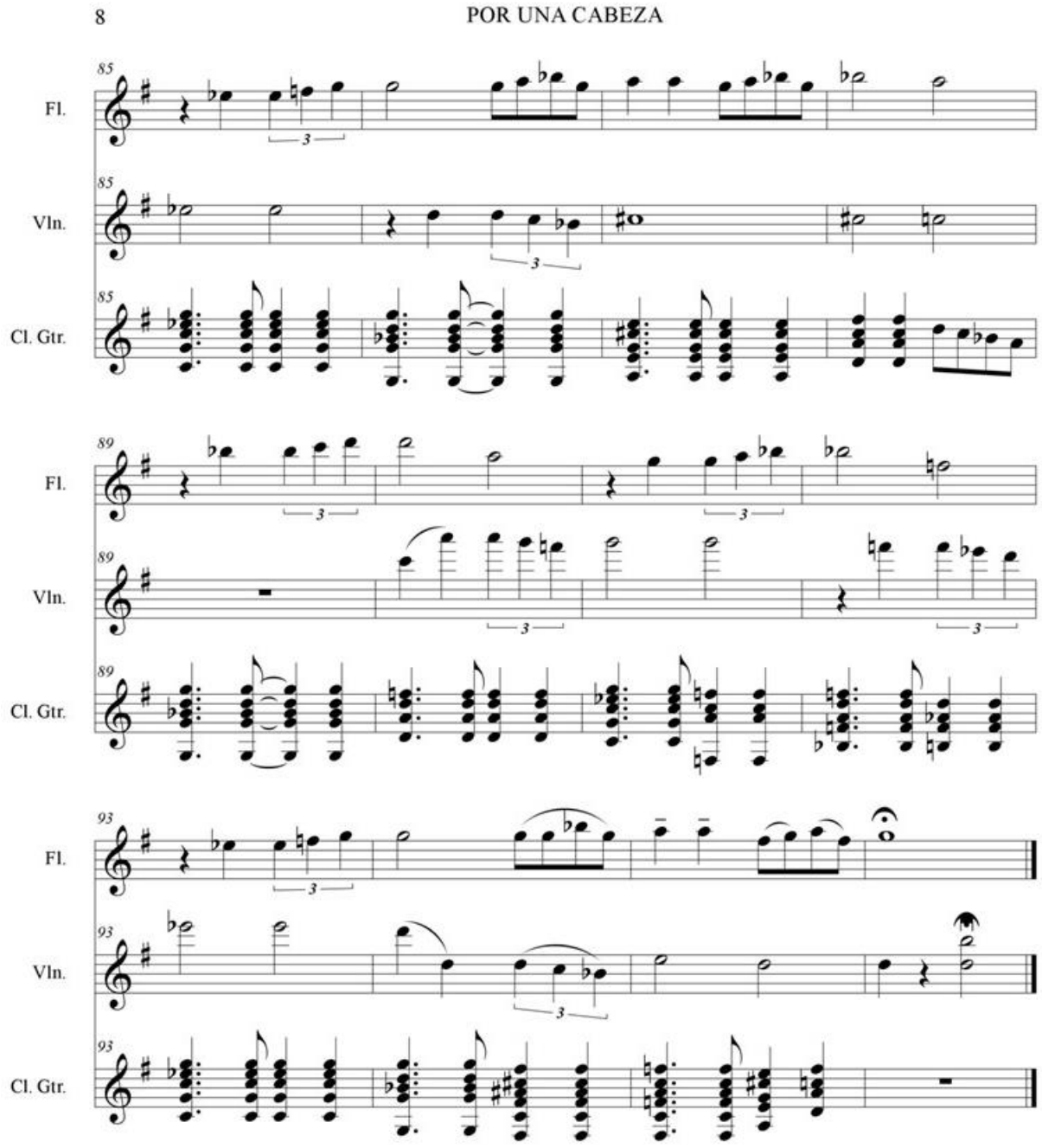

POR UNA CABEZA
3
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
D7
Gm
Dm7
Cm
F
B♭maj
B dim
Cm
Gm
F♯
F
A7
D7


POR UNA CABEZA
5
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
48
53
57


4
POR UNA CABEZA
36
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
40
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
44
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.


6
POR UNA CABEZA
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
61
65
69
3


POR UNA CABEZA
7
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
73
77
81
3


8
POR UNA CABEZA
85
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
89
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.
93
Fl.
Vln.
Cl. Gtr.