Arreglo de 6 Temas Tradicionales de la Región Andina Colombiana para Formato Latin y Latin Jazz

William Andrés Arenas Delgado

Trabajo de Grado para Optar el Título de Licenciado en Música

Director

Carlos Humberto Lozano Arias

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Música

Bucaramanga

2020

Dedicatoria

El presente trabajo está dedicado a William Arenas Yáñez y Libia Susana Delgado, mis padres. A los profesores que estuvieron dispuestos a todo tipo de orientación y colaboración para el desarrollo de este proyecto y crecimiento personal.

A mis amigos, que estuvieron conmigo dando una voz de aliento en cada paso que di en mi carrera.

Agradecimientos

A la Universidad Industrial de Santander, por permitirme culminar esta meta, como miembro de esta excelente institución.

A mi director de trabajo de grado por su acompañamiento y apoyo incondicional en el desarrollo del proyecto, por sus consejos y recomendaciones.

A mis padres por su apoyo incondicional y motivación.

A cada uno de los docentes, por su orientación y formación para poder optar por el título de Licenciado en Música.

Contenido

1

Introducción 13

1 Justificación 14

2 Objetivos 15

2.1 Objetivo General 15
2.2 Objetivos específicos 15
3 Aspectos Metodológicos 16

4 Recursos 17

4.1 Recursos Físicos 17
4.2 Recursos Materiales 17
4.3 Recursos Humanos 18
5 Marco Referencial 18

5.1 Marco De Antecedentes 18
6 Marco Histórico 19

6.1 La Música Latina 20
6.2 La Música Cubana 21
6.3 El Jazz 22
7 Marco Conceptual 24

7.1 El Son 24
7.2 La Salsa 25
7.3 La Clave 26
7.4 El Funk 30
7.5 El Swing 32
8 Obras Del Recital 35

8.1 Jorge Villamil 35
8.1.1 Oropel. 36
8.1.2 Espumas. 40

8.1.3 Los Guaduales. 46
8.1.4 Si Pasas por Sangil 51
8.2 Garzon Y Collazos 56
8.2.1 Huri. 57
8.3 Rafael Godoy 60
8.3.1 Soy Colombiano 61
9 CONCLUSIONES 67
Referencias Bibliográficas 68
Apéndices 72
Score Soy Colombiano 72
Score Espumas 79
Score Los Guaduales 86
Score Huri 93
Score Oropel 96
Score Si Pasas Por Sangil 101

Lista de Tablas

Tabla 1. Oropel 37

Tabla 2. Espumas 40

Tabla 3. Los Guaduales 46

Tabla 4. Si Pasas Por Sangil 52

Tabla 5. Huri 57

Tabla 6. Soy Colombiano 61

Lista de Figuras

Figura 1. El Son 25

Figura 2. La Salsa 26

Figura 3. Clave De Son Y Rumba 26

Figura 4. Cinquillo Y La Clave De Son 27

Figura 5. Cinquillo Con Clave Cruzada 28

Figura 6. Pase De Clave 3-2 A 2-3 29

Figura 7. El Manicero 29

Figura 8. Score Funk 32

Figura 9. Afternook In Paris 33

Figura 10. Jorge Villamil 35

Figura 11. Oropel Introducción Tutti 37

Figura 12. Oropel Compases 23-38 38

Figura 13. Oropel Improvisación Compas 76-95 40

Figura 14. Espumas Pre-Introducción Compas 1-8 41

Figura 15. Espumas Compases 11-12 Y 15-16 42

Figura 16. Espumas Respuesta Brass Clave 3-2 42

Figura 17. Espumas Percusión Y Armonía 43

Figura 18. *Cambio De Patrón Rítmico* 44

Figura 19. *Tutti División De Frase* 45

Figura 20. *Signo, Coda, Frase En Tutti* 45

Figura 21. *Coda* 46

Figura 22. *Introducción* 47

Figura 23. Encadenamiento Por Cuartas, Modo Paralelo 48

Figura 24. *Brass Compas 33-48* 49

Figura 25. *Intermedio* 49

Figura 26. *Final* 50

Figura 27. *Introduccion* 52

Figura 28. *Parte A* 53

Figura 29. *Parte B* 54

Figura 30. *Parte C* 55

Figura 31. *Garzon Y Collazos* 56

Figura 32. *Hurí Tema A* 58

Figura 33. *Tema B* 59

Figura 34. *Improvisaciones* 60

Figura 35. *Coda, Escala Pentatónica* 60

Figura 36. Rafael Godoy 60

Figura 37. Cambio De Tonalidad 62

Figura 38. *Dominantes Consecutivas* 63

Figura 39. *Introducción En F Menor* 63

Figura 40. *Intermedio* 64

Figura 41. *Mambo 1* 65

Figura 42. *Coro/ Pregón* 65

Figura 43 *Mambo 2* 66

Resumen

Título: Arreglo de seis temas tradicionales de la región andina colombiana para formato latin y latin jazz*

Autor: William Andrés Arenas Delgado**

Palabras Claves: arreglos, clave, latino, jazz, popular, ensamble.

Descripción: El presente proyecto se enfatiza en la creación de arreglos de músicas tradicionales del folklore adaptados a ritmos del latin y latin jazz, interpretados por diferentes formatos orquestales entre los cuales se destaca un buen componente asignado a la intervención de solos instrumentales, en los cuales la improvisación instrumental realza la creatividad y destreza de los instrumentistas ejecutantes.

Como parte central del trabajo se seleccionan seis temas del folklore andino de la región central colombiana, con el fin de realizar propuestas orquestales en formato latin y latin jazz con arreglos y adaptaciones elaboradas por el aspirante al título de licenciado en música.

Lograr materializar los conocimientos adquiridos como licenciado en música UIS, son la muestra de la formación integral obtenida por el estudiante. Elaborar arreglos, conformar y dirigir un ensamble; dan a conocer la preparación que tiene un licenciado UIS para llevar la música desde lo creativo a lo material y de lo material a lo interpretativo.

Esta formación académica se alcanza con éxito en diez semestres que conforman el pregrado de Licenciatura en Música y hace que el proyecto sea la muestra de la dedicación y el trabajo personal en busca de la asimilación, manejo y transformación de la información adquirida.

*Trabajo de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director Carlos Humberto Lozano Arias.

Abstract

Title: Setting of six traditional themes of the colombian andean region for latin and latin jazz format*

Author: William andrés arenas delgado**

Keywords: Arrangements, clave, Latin, jazz, popular, assembly.

Description: This project emphasizes the creation of arrangements of traditional folk music adapted to the rhythms of Latin and Latin jazz, performed by different orchestral formats, among which stands out a good component assigned to the intervention of instrumental solos, in which instrumental improvisation enhances the creativity and skill of performing players.

As a central part of the work, six themes from the Andean folklore of the central Colombian region are selected, in order to make orchestral proposals in Latin and Latin jazz format with arrangements and adaptations prepared by the candidate for the title of Bachelor of Music.

Achieving materialize the knowledge acquired as a graduate in UIS music, are the sample of comprehensive training obtained by the student. Prepare arrangements, shape and direct an assembly; they present the preparation that a UIS graduate has to take music from the creative to the material and from the material to the interpretive.

This academic training is successfully achieved in ten semesters that make up the Bachelor of Music undergraduate and makes the project a sign of dedication and personal work in search of the assimilation, management and transformation of acquired information.

*Bachelor Thesis

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director Carlos Humberto Lozano Arias.

Introducción

El licenciado en música UIS busca alcanzar un desarrollo musical completo a lo largo de su carrera, no solo llegar a ser instrumentista o interprete. Para esto es necesario conocer muchos campos de acción que por lo general son ignorados o se conocen de manera muy básica. En este proyecto se muestra el desarrollo de seis piezas musicales del folklore de la región central andina colombiana donde se resaltan ritmos como: el vals, el pasillo canción, el bambuco, ubicados en el contexto de ritmos como el jazz, el funk, la salsa, y el son cubano.

En la ejecución de este proyecto es fundamental la constante aplicación de la creatividad, la cual busca poner en evidencia propuestas rítmicas y sonoras "nuevas" dentro de la música tradicional de la región; buscando su escucha y difusión en diferentes núcleos sociales donde dicha música no tiene una mayor difusión. De igual forma, este trabajo será un canal comunicativo en el cual el autor evidenciará sus conocimientos sobre orquestación, armonización y dirección de ensambles latín y latín jazz.

Es importante resaltar que la música del folklore es rica en rítmicas, armonías y melodías, por este motivo puede resultar "irrespetuoso" cambiar su idiosincrasia (no se puede arreglar algo que por naturaleza está bien realizado) esto podría recibir el nombre de "desarreglos" más que arreglos; por lo que, la finalidad de este proyecto no es cambiar lo anteriormente expuesto, sino lograr que con propuestas no solamente rítmicas y armónicas diferentes, la música llegue a públicos de diferentes edades, regiones y nacionalidades.

Con la realización de este proyecto, más allá de mostrar un trabajo que se centra en la adaptación y arreglo de diferentes obras del folclor andino colombiano, se pretende dar a conocer los logros

que se puede alcanzar a través de la academización musical en la Universidad Industrial de Santander.

1 Justificación

El presente proyecto busca darle a la música tradicional de la región andina central colombiana, un aspecto de sonoridad moderna a través del arreglo y adaptación de seis piezas características de su folclore, las cuales podrán ser ejecutadas en diferentes formatos de latín y latín jazz.

Es importante destacar que de esta forma se quiere incentivar a músicos eruditos y populares al abordaje de las “nuevas” sonoridades aplicadas dentro del tratamiento lingüístico en campos compositivos, armónicos, dentro de las músicas folclóricas e igualmente acercar a todo el público a su escucha.

El proyecto se realizó y será sustentado como requisito para obtener el título de licenciado en música (Escuela de Artes Música) de la Universidad Industrial de Santander.

2 Objetivos

2.1 Objetivo General

- Realizar el arreglo de seis temas tradicionales de la región central andina colombiana y su adaptación para formato latin y latin jazz

2.2 Objetivos específicos

- Difundir ante diferentes tipos de públicos los arreglos y adaptaciones realizadas sobre seis temas propios de la región central andina colombiana.

- Implementar los conocimientos de armonía y contrapunto adquiridos durante el transcurso del proceso educativo en la Universidad Industrial de Santander.

- Incentivar al público presente a conocer y apreciar la música andina colombiana dentro de sus nuevos contextos sonoros.

3 Aspectos Metodológicos

En la primera etapa se seleccionan los ritmos en los cuales se estructuran los temas, como: salsa, son cubano, funk y jazz; entender estructuralmente cada uno de estos géneros es de suma importancia. En el caso de la salsa y el son cubano, el concepto de clave (2-3 o 3-2) y sus variaciones son el fundamento para una correcta interpretación, como también los conceptos de "corchea en swing" para el jazz y el "one the one" para el funk.

En la segunda etapa se escogen los temas que se van a arreglar basándose en los ritmos anteriormente mencionados; para esto, se tiene en cuenta el tipo de compás y tiempo, buscando la similitud entre el ritmo tradicional de la región andina colombiano (pasillo, bambuco, torbellino, pasillo fiestero, etc.) y el ritmo de latin o latin jazz.

En la tercera etapa, se realizan los arreglos teniendo en cuenta la armonía, ritmo y conceptos de cada género.

En la cuarta etapa, se realiza el montaje y dirección de los ensambles. El término "ensamble" se refiere a que para cada género es necesario cambiar el formato de instrumentos que estarán en escena, puesto que, los instrumentos con los cuales se interpreta el funk no son los mismos con los que se interpreta la salsa, el son cubano y jazz, por ende, es necesario realizar el montaje de los temas por separado con metodología diferente.

Para la salsa y el son cubano en cuanto al “brass” es de vital importancia conocer la forma del tema y el estudio de los fraseos correspondientes al arreglo incluyendo la clave y los acentos correctos; de la misma manera, la percusión se aborda desde el estudio de la forma musical del tema y los diferentes patrones rítmicos a usar.

Por el lado del funk y el jazz, se enfatizan los conceptos de “corchea en swing” para el jazz y de “One the one” para el funk, con el fin de preparar a los instrumentistas acompañantes.

Para la dirección y montaje de los diferentes ensambles es necesario tener el conocimiento de cada estilo a ejecutar e igualmente la forma en que se ha realizado cada uno de los arreglos, garantizando una mejor comprensión y fluidez de cada tema por parte de los ejecutantes.

4 Recursos

Para lograr los objetivos de este trabajo de grado es necesario mencionar los siguientes recursos:

4.1 Recursos Físicos

Las herramientas para llevar a cabo este trabajo (instrumentos musicales) y escenario donde se realizarán ensayos se nombran a continuación: Instrumentos de percusión y de vientos, sala de ensayos, atriles, micrófonos, cableado, amplificación y el auditorio donde se ejecutará la sustentación final.

4.2 Recursos Materiales

Este punto está relacionado con el material escrito como partituras, obras, métodos de estudio, tratados de armonía.

4.3 Recursos Humanos

Dentro de los recursos humanos, en primera instancia se encuentran los diez músicos acompañantes, dos personas encargadas de la parte logística y un operario en el manejo del computador y video beam.

5 Marco Referencial

5.1 Marco De Antecedentes

El proyecto de grado está orientado a la exposición de nuestro folklore andino a diferentes tipos de públicos, con la inclusión de ritmos como el 18atín y 18atín jazz. De esta forma, se demuestra el desarrollo íntegro del estudiante, donde pone en práctica sus capacidades creativas y la aplicación de los conocimientos musicales adquiridos en los arreglos a realizar; por este motivo es necesario citar algunos trabajos de grado y material audio visual como aporte a la realización de los arreglos.

“Proceso de composición de arreglos vocales (con o sin acompañamiento instrumental) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana” elaborado por Laura Otero Estrada, muestra como con la implementación de los ritmos de la música popular americana como el funk, jazz y el POP dan un aspecto moderno a la música popular colombiana, logrando que la música trascienda culturalmente.

“Composición, re-armonización y arreglos enfocados a las secciones de vientos acompañadas por sección rítmica” elaborado por Jairo Alfonso Barrera, se implementan ritmos de música colombiana, funk, latín jazz, blues, swing y bebop, usando los conocimientos sobre composición y orquestación en una sección de vientos.

“El jazz, referente interpretativo en las músicas populares” proyecto de grado realizado por el estudiante Jampol Rivera Zumaqué de la Pontificia Universidad Javeriana; demuestra como el jazz está incorporado en la música popular colombiana de artistas nacionales como Lucho Bermúdez y la aplicación de las herramientas que brinda el jazz para la música.

“Fusión del porro género musical del caribe con el jazz y el pop como estrategia para difusión a nuevas generaciones” elaborado por Jerson Rivera Zumaqué de la Pontificia Universidad Javeriana, en este proyecto se incorporan las herramientas del jazz y el pop al porro, género popular colombiano de la región caribe, realizando un aporte importante para la realización del proyecto de grado y brindando herramientas para la elaboración de los arreglos.

6 Marco Histórico

6.1 La Música Latina

El término “música latina” empieza a ser reconocido aproximadamente en los años 50 para diferenciar los ritmos de origen afroamericano de los afro-latinoamericanos, esto hace referencia a la música creada en américa latina como: el merengue, la salsa, el reggaetón, el son cubano, la ranchera, el tango, la cumbia, el bosa nova, entre otros. El elemento en común de la música latinoamericana es el idioma, predominando el español y portugués. La expresión “música latina” se le adjudica por igual a los ritmos andinos que en su mayoría son de origen indígena y a los ritmos caribeños que desde el punto de vista histórico tiene un gran componente africano, tales como la música jamaiquina, la música de trinidad y Tobago (calipso, soca), y la música de creole de Haití, Guadalupe o de la Martinica (Pola, 2013).

La música latino americana tiene un gran componente de influencias Españolas e Italianas, muchos expertos tienen entre sus aportes diferentes posturas por ejemplo, que “la música latina está privada de influencias africanas”; a diferencia de algunos quienes dicen que “es netamente africana y carece influencias indígenas o europeas”, actualmente existen posturas que llegan a un común acuerdo diciendo que los ritmos latinos son sincréticos, es decir, son una fusión de elementos o ritmos diferentes.

La música latina, surge gracias a la llegada de los españoles con sus aportes culturales, religiosos y musicales; el intercambio cultural que produjo la llegada de la esclavitud africana genera una retroalimentación entre indígenas y africanos con la danza y las sonoridades de instrumentos de cada una de estas culturas.

En la actualidad existen estudios y materiales bibliográficos los cuales hacen referencia a la historia de la música latinoamericana y que sustentan la incorrecta asignación del término “latino”

como lo dice Dale Olsen en el compendio Garland Handbook of Latin América Music, «[…] el término colonialista no representa el área de herencia cultural indígena ni africana, América Latina […] refiere a la gente con herencia sur europea […] con ese punto de vista usamos el término América Latina como un término de conveniencia»2 (2008: 2)" (Larrègle, Eckmeyer y Cannova, 2014).

6.2 La Música Cubana

Inicialmente, la música cubana funcionaba como un medio de comunicación religioso, música usada en los "areitos" donde se conmemoraba el pasado de dicha tribu, buscando de esta manera conservar y transmitir sus costumbres.

Con la llegada de los españoles a la isla es producida una fusión de la cultura ibérica con la indígena de la región. En la parte musical, a mediados del siglo XV y XVI predominaba la música eclesiástica junto a músicas populares canarinas, andaluzas y castellanas con el uso de instrumentos como el laúd y la guitarra.

En el momento en el que aniquilan parcialmente las poblaciones indígenas, los españoles traen de diferentes zonas del continente africano esclavitud negra, con esto una nueva fusión de culturas empieza a nacer. Durante cuatro siglos la mujer africana contribuyó a la formación de la población cubana, se incorporaron las fiestas y ceremonias afrocubanas con coreografías y cantos llamados clarines.

La música cubana al igual que la demás música latinoamericana, se vio influenciada por el entorno cultural de españoles y esclavos africanos que trajeron una variedad significativa de ritmos. De esta manera, la música cubana nace y durante varios siglos fue moldeando los ritmos

que hoy se conocen como el son, danzón, la salsa, la rumba, el mambo, la timba, el bolero, el cha cha cha, entre otros.

Estas sonoridades de la música cubana están llenas de patrones contagiosos y mucha energía, por esta razón, llamaron la atención del musico estadounidense Louis Moreau Gottschalk quien incorporó al contexto musical de new Orleans estos ritmos, aportando un crecimiento sonoro al jazz.

En la actualidad existen muchos artistas que usan los ritmos de la música cubana entre sus obras como Tony Sucar, Mark Anthony, Paquito D'rivera, Chick Corea's.

6.3 El Jazz

Se dice que el jazz se originó en el rio Mississippi, en New Orleans, sin embargo, otras versiones afirman que el jazz nació de forma simultánea en distintos lugares de EEUU a través de la música religiosa, la música de folklor antigua, la música de los mistrel shows (músicos con cara teñida de negro en vaudevilles), música y danza de los esclavos africanos, el ragtime, bandas ambulantes, estas últimas dos son la fuente más primitiva del jazz.

Los africanos hicieron grandes aportes a la forma de hacer música libre y con swing, esa forma con la que transmitían emociones a través de su música con el tiempo fue transformándose en jazz; este estilo afroamericano fue tomando conceptos armónicos y escalas europeas que fueron interpretados con estilo blues. Esta música era concebida de forma distinta a la occidental, puesto que, no se escribía y por ende no se leía, esta música brotaba y se producía en el momento.

Tras la emancipación de los grupos étnicos africanos muchos se asentaron en New Orleans y empezaron a crear música sin ningún tipo de formación musical, las bandas tuvieron su auge, por

lo que empezaron a establecer competencias entre ellas, como resultado, muchos de los músicos que a futuro interpretarían el jazz para la época tocaron en estas bandas.

Pero ¿Cómo y cuándo surgió el jazz? Gunter Shuller en su libro *el jazz sus raíces y su desarrollo,* dice que "no hay una fecha exacta que dé comienzo al jazz como música definida y autónoma", aun así, se dice que entre 1895 y 1917 el término jazz se generalizó. Para estos años existió una banda llamada "Original Dizieland jazz band" la cual realizó sus primeras grabaciones; algunos músicos como el guitarrista Danny Barjer y clarinetista Alphonse Picou afirman que para los años 1917 y 1918 la música que se escuchaba a principios de siglo no era "ragtime" sino las bandas de vientos bronce, resaltando que para esos años todavía no se hacía improvisación; otros afirman que "el cambio al jazz tuvo lugar alrededor de 1912 a 1915 con la incorporación de banjo de cuatro cuerdas y el saxofón".

El jazz era una especie de música marginal llamada música negra, para 1923 se empezó a grabar blues, año en el que Bessie Smith grabó después de que Mamie Smith desatara esta moda en 1921, de esta manera, comenzó a unificarse el jazz pasando a ser música comercial. Músicos como Jelly Roll Morton**,** King Oliver o Louis Armstrong quien se convirtió en un pionero al anteponer al solista por encima de la improvisación grupal, y quien dotó al jazz del sentimiento del blues. El jazz empezó a ser música apetecida en zonas de entretenimiento de los Ángeles, Chicago, Kansas, New Orleans, tiempos en que los discos de "Originals Dixieland Jazz Band" comenzaron a ser difundidos.

De esta manera el jazz pasó de ser música marginal, a un estilo tan solicitado como admirado; es así como surgieron numerosas orquestas y solistas de renombre como la orquesta de Paul Whiteman y Duke Ellington compositor de canciones emblemáticas del jazz. Este género pasó a

ser universal, ya no se trataba de algo racial, demostrado por intérpretes como Benny Goodman y Glen Miller.[1]

7 Marco Conceptual

Para llegar a interpretar los arreglos realizados de jazz y latin jazz se hace necesario conocer los siguientes conceptos:

7.1 El Son

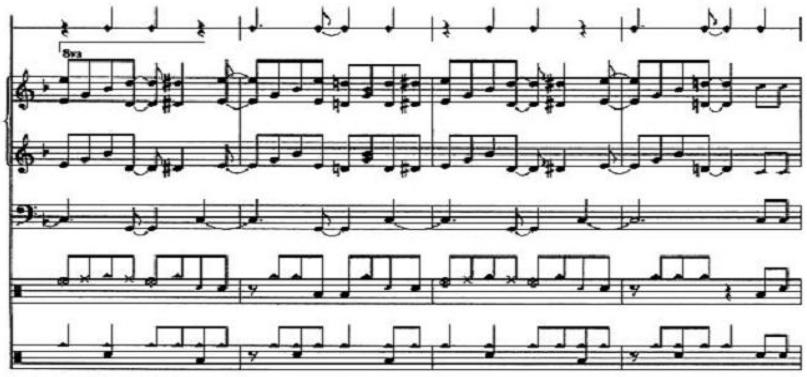
Este ritmo se origina en las siguientes regiones de la parte oriental de cuba, tales como: Santiago, Guantánamo y la cordillera montañosa de la Sierra Maestra. En 1982 empieza a ser popular gracias a Nené Manfugás, famoso ejecutante de los tres cubanos siendo el máximo exponente y símbolo del son. Su estructura está basada en cuatro compases de estribillo y uno de coro, conocido como el montuno, en donde el solista realiza improvisaciones que en el género son llamados pregones.

La instrumentación del Son está conformada por el tres cubano como instrumento melódico, la guitarra como instrumento armónico, influencias de la cultura hispánica, las claves, bongo y maracas como instrumentos de percusión menor que, por lo general, son tocados por el cantante y el contrabajo que reemplazo la marimbula.

El Son, se puede decir que ha sido la influencia más grande y es la base fundamental para lo que hoy se conoce como el ritmo “salsa”, el género con más auge en la actualidad de los ritmos cubanos junto a la “timba”.

En la siguiente figura se encuentra la representación escrita del acorde donde se observa el patrón rítmico y armónico del son en clave 2-3.

Figura 1. El Son



7.2 La Salsa

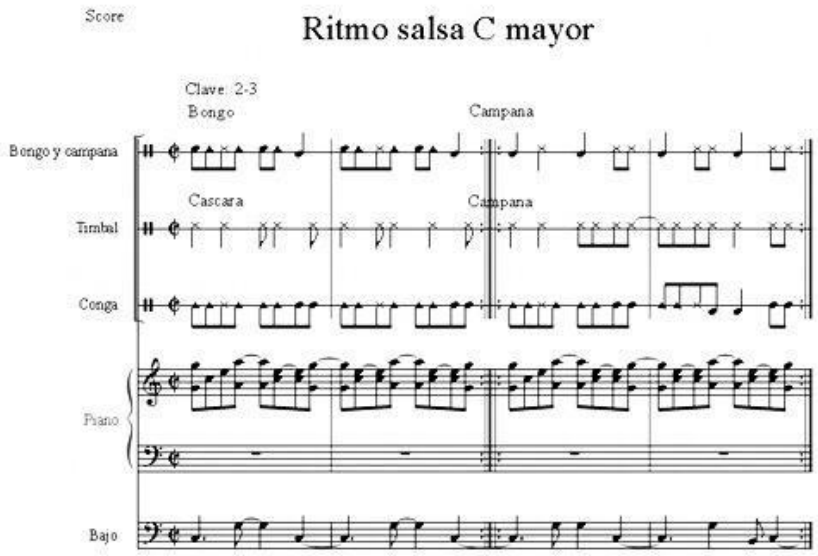
Este ritmo fue creado en los años 60 en el Bronx de New York con el fin de comercializar los aires de la música cubana; su estructura rítmica es una mezcla entre el son, el son montuno, la guaracha, el guaguancó y el mambo; muchos de sus patrones rítmicos tienen similitudes como andantes y marchas con sus respectivas variaciones. Es importante no dejar a un lado ritmos como el danzón con sus variantes y la rumba que junto al son formaron la estructura base de la salsa combinando elementos del caribe como la cumbia, la plena y la bomba.

En los instrumentos del ensamble, se encuentran los vientos bronces como el trombón y la trompeta, que fueron importantes en los diferentes ritmos de la música cubana, la percusión como

los timbales latinos, el bongo, campana de mano, conga y tumba, y los instrumentos armónicos como el piano y bajo (González Torres, 2009).

En la siguiente figura se observa el patrón rítmico de la salsa en clave 2-3

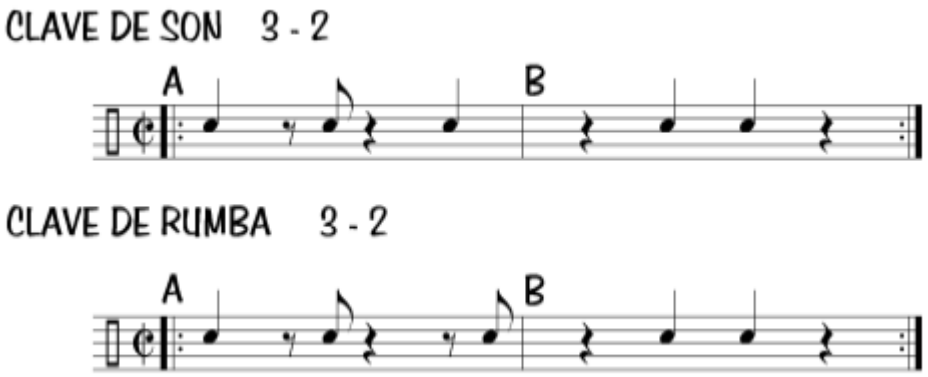
Figura 2. La Salsa



7.3 La Clave

Este patrón rítmico está conformado por dos compases uno de 3 golpes y otro de 2 golpes, conocido como clave 3-2 y su modo invertido 2-3. Existen dos tipos de clave, la clave de son y la clave de rumba (Washburne, 1995). Representadas en la figura 3.

Figura 3. Clave De Son Y Rumba

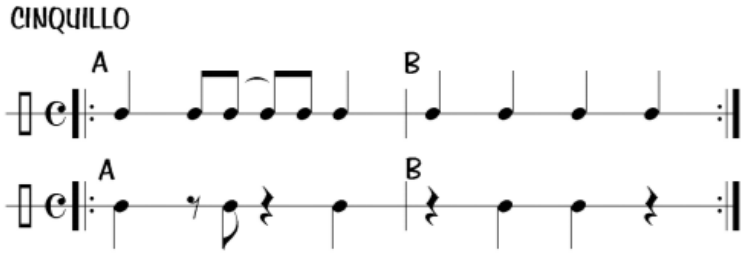


La Clave es un concepto rítmico usado en gran parte de la música latinoamericana basado en la función de los patrones de la campana africana evidenciando los orígenes teóricos de la clave y la conexión entre la música africana y la salsa.

Para reforzar este concepto también se puede observar la clave de son en paralelo con cinquillo, una figura musical que está estructurada por dos corcheas y tres negras de las cuales una está en síncopa. Los estudiosos de la música afrocubana dicen: “El cinquillo genera el ritmo del danzón, debe acentuarse bien sus dos primeras notas y la última, cosa que no hacen quienes no sienten el ritmo cubano”.

En la figura 4 se puede observar el cinquillo en paralelo con la clave de son 3-2.

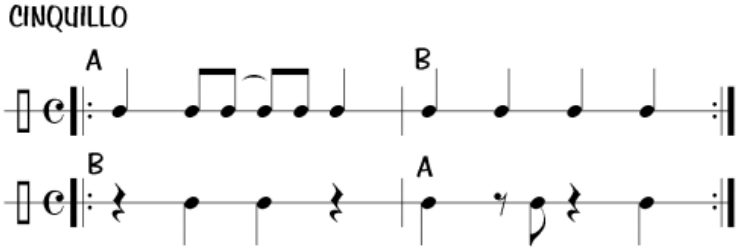
Figura 4. Cinquillo Y La Clave De Son



Tener claro el concepto de clave es importante, ya que se puede caer en el error al interpretar la música latina de no tocar en clave, que en términos coloquiales es llamado “estar cruzado, “estar montado” o “estar atravesado”.

Se está atravesado cuando no se conoce dónde y cuándo se efectúan los acentos en los tiempos fuertes y débiles del compás, por ejemplo: el acento en la síncopa cuando clave se encuentra en el compás de 3 golpes. En la figura cinco se puede observar el cinquillo cruzado con la clave de son.

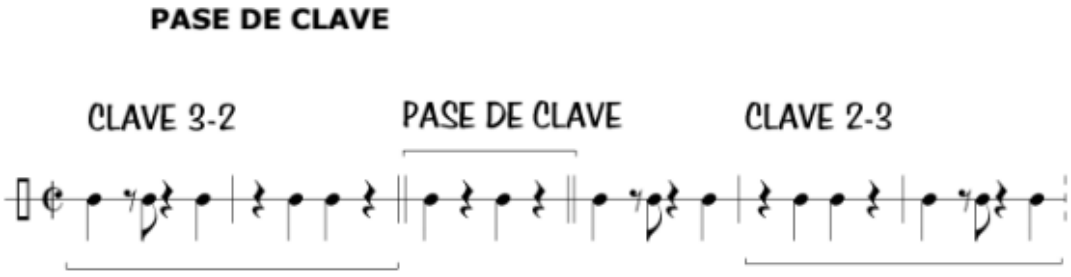
Figura 5. Cinquillo Con Clave Cruzada



Cuando se interpreta la salsa se debe estar sujeto a lo denominado “PASE DE CLAVE” que es el cambio de una clave a otra, por ejemplo, cuando la melodía en cierto fragmento por su

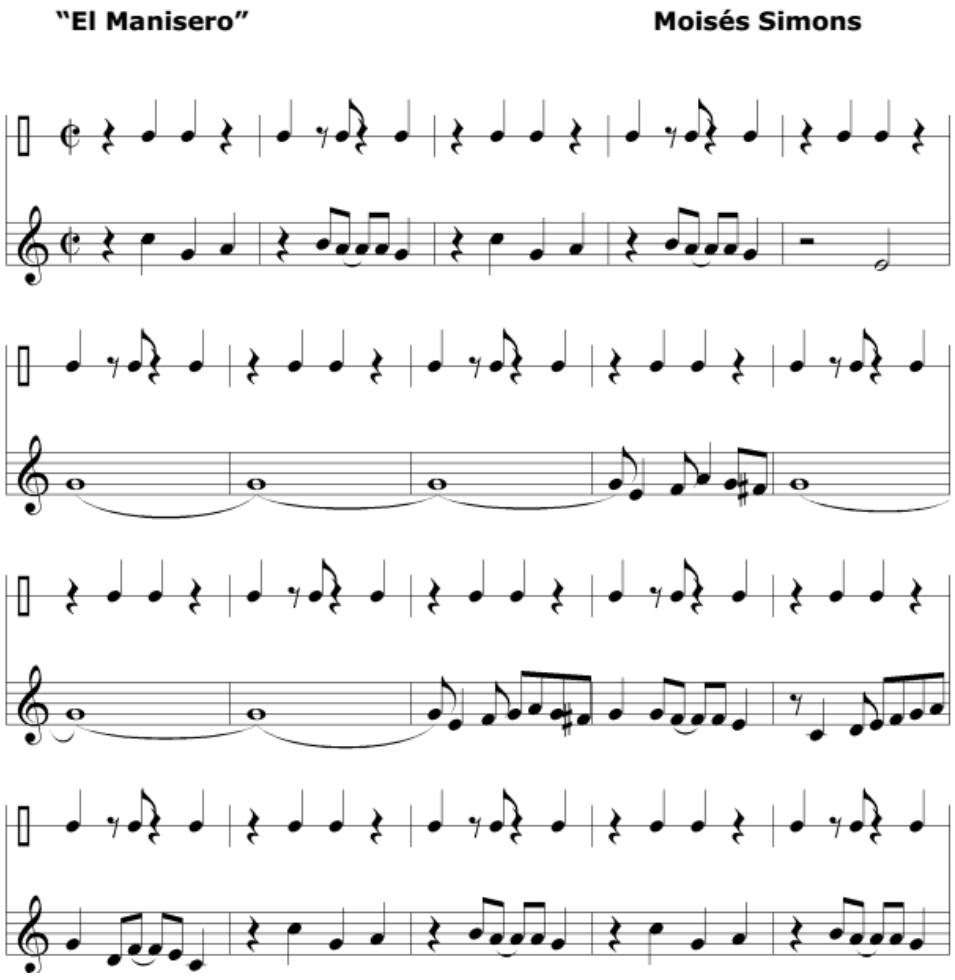
composición rítmica y acentos obliga a usar el pase de clave para evitar “cruzarse”. El pase de clave se realiza de la siguiente manera: cuando los dos compases de la clave terminan ya sea 2-3 o 3-2 en el siguiente compás se ejecutan dos negras, una en primer tiempo y otra en el tercer tiempo como se ve en la siguiente figura:

Figura 6. Pase De Clave 3-2 A 2-3



En la figura siete se ejecuta la clave en función del motivo melódico, tomando como ejemplo la melodía de la canción “El Manisero” del compositor Moisés Simons.

Figura 7. El Manicero



7.4 El Funk

El funk surge entre los años 60s y 70s en ambientes nocturnos frecuentados por afroamericanos, es una fusión entre elementos del soul y jazz, es un género de tipo bailable escrito principalmente en un compás de 4/4 con uso constante de la figura corchea entre sus líneas rítmicas, armónicas y melódicas, con estructura libre, es decir, que su forma musical puede variar dependiendo del cantante y los bailarines, pues en su naturaleza se encuentra la improvisación. En los inicios del funk la melodía y la armonía tenían poca importancia y se hacía música donde la rítmica era la base del funk, acentuando líneas de bajo y guitarras rítmicas.

Existen dos tipos de funk: los instrumentales y vocales; en los cuales se puede identificar una forma musical, aunque puede variar dependiendo de muchos factores a la hora de interpretarlos.

En los formatos netamente instrumentales se encuentra la Introducción rítmica seguido de improvisaciones hasta terminar el tema con una frase que todos los instrumentos de viento tocan a la vez (tutti) que va muriendo poco a poco.

En el formato con voz se encuentra una introducción rítmica armónica con un tutti de los vientos, seguido de un estribillo acompañado de una pequeña frase en tutti de los vientos, para luego llegar al intermedio realizado por la percusión, armonía y vientos, de esta manera, se repite Da capo y empiezan las improvisaciones de los instrumentos y cantante.

El máximo exponente de la música funk es Jame Brown quien dio un giro importante al género por su forma de sentir el "beat". Desarrolló su "Groove" cambiando del back beat típico de la música afroamericana al Down beat, que consistía en hacer énfasis en el primer tiempo al cual le llamaba "one the one" (en el primero) acompañado de una guitarra rítmica sincopada con un swing repetitivo.

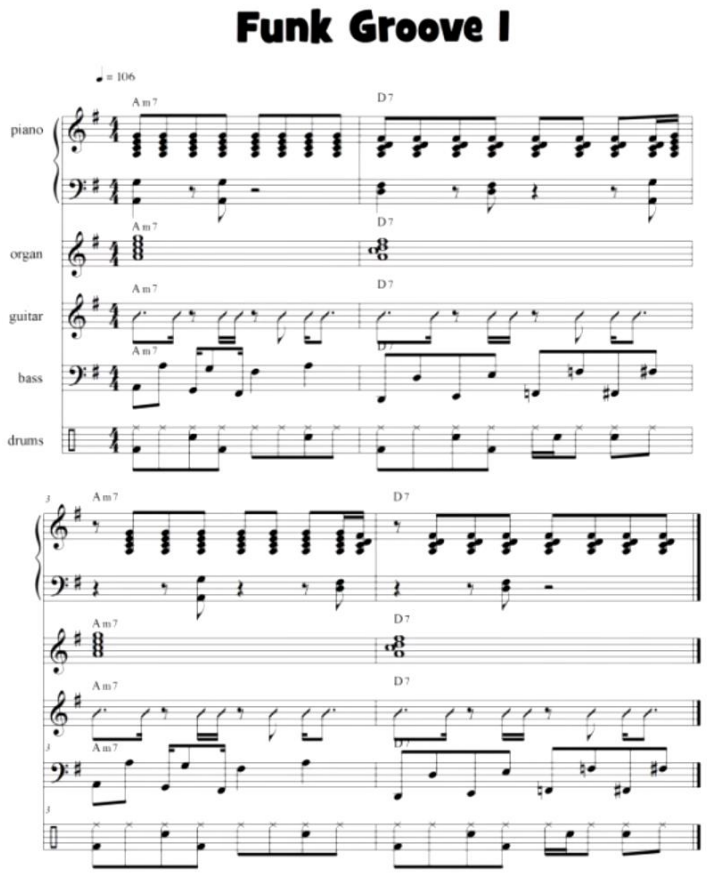
A partir de James Brown dio un giro importante al funk tanto así que el género empezó a tener subgéneros como: P-funk, Deep funk, Nu funk, Jazz funk, Funk rock, Funky groove, Funk metal, G-funk, Acid jazz, Funky house, Uk funk, Funktronica, Neofunk, entre otros.

Entre los instrumentos utilizados para su interpretación se encuentran: la batería, la guitarra, el bajo, saxofón, trompeta, trombón, piano Rhodes y voz.

En cuanto a las progresiones armónicas en el funk tradicional no son tan importantes, aun así, los acordes que se utilizan hacen uso de todo tipo de extensiones como en el jazz; La diferencia radica en que los acordes son estáticos y sobre ellos se ejecuta un ritmo. En la improvisación melódica

es usada la escala pentatónica y los modos griegos como el dórico y mixolidio. A continuación, se evidenciará en un score de funk los dicho anteriormente.

Figura 8. Score Funk



7.5 El Swing

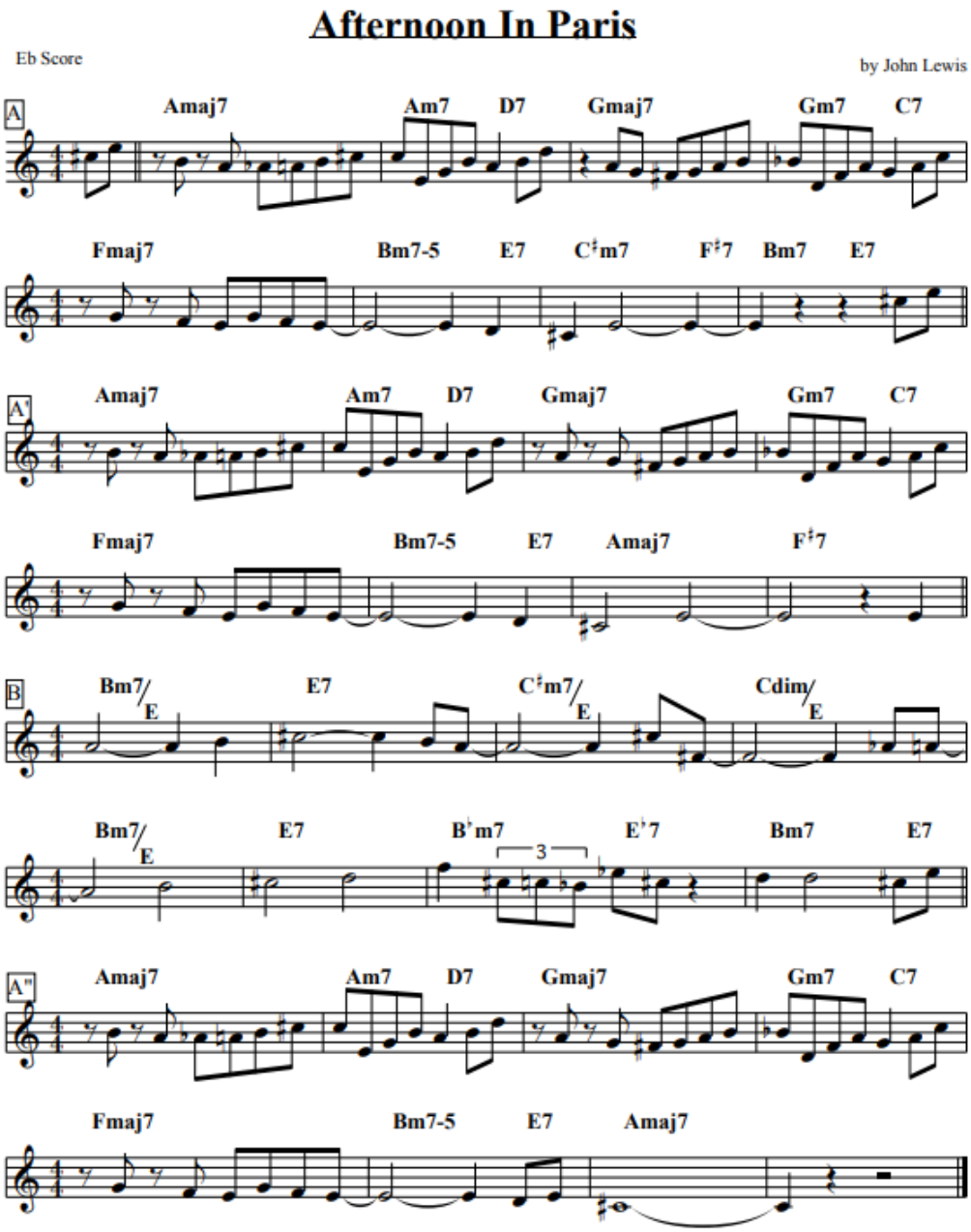
El swing es un estilo del jazz que nació en los años 20s y popularizado en los años 30s, entre sus características se encuentra el incremento del número de instrumentos de las bandas de hot (denominación para clasificar los estilos del jazz que se desarrollaron antes de los 30s) como las

big bands, el baterista como único instrumentista rítmico, da importancia al registro alto de los instrumentos con preferencia sobre el registro bajo y medio, utiliza elementos del blues produciendo una mayor exigencia en la técnica del instrumentista, sustituye el concepto polifónico vertical por la armonización vertical y la utilización del concepto denominado corchea en swing el cual no es más que el "atrecillamiento" de las dos corcheas que comprenden un tiempo de negra donde el tiempo de la primera corchea, toma un tiempo de negra dentro de un trencillo de corchea.

Su estructura en cuanto a la forma es de la siguiente manera: Introducción, Tema A, Improvisaciones, repetición del tema A y coda con lo que se concluye la pieza. Cabe resaltar que no todos cumplen con esta forma musical, pero en la mayor parte de las composiciones sí. Las improvisaciones se desarrollan sobre una base realizada entre el baterista, pianista y contrabajista donde sobre la progresión armónica del tema cada instrumentista realiza sus solos.

A continuación, un score de la composición Afternoon In Paris, Jhon Lewis.

Figura 9. Afternoon In Paris

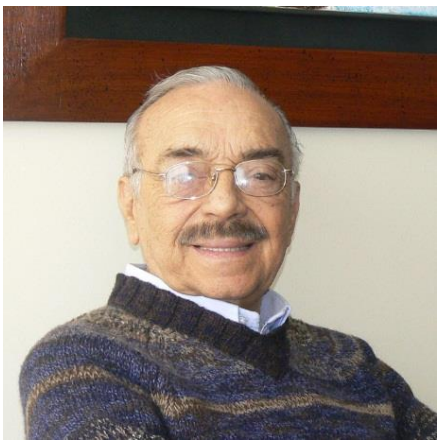


Autor: Musescore.com

8 Obras Del Recital

8.1 Jorge Villamil

Figura 10. Jorge Villamil



Jorge Villamil Cordovez (Neiva 6 de junio de 1929 - Bogotá, 28 de febrero de 2010), fue un compositor y médico traumatólogo colombiano.

Jorge Villamil Estudió en la población de Garzón, donde pasó a la escuela elemental y en Bogotá en el Colegio Antonio Nariño de los Hermanos Corazonistas donde concluyó el bachillerato, Se graduó como médico ortopedista y traumatólogo en la Pontificia Universidad Javeriana en 1958, Inició su carrera de compositor, mientras trabajó para el Instituto Colombiano

de Seguros Sociales hasta 1976, tiempo durante el cual escribió más de 200 canciones, que en su mayoría fueron resultado de su devoción y gratitud hacia el departamento del Huila, así como a los paisajes naturales y románticos.

Su música se dio a conocer siendo grabada por Garzón y Collazos, destacándose principalmente canciones como: Los guaduales, Espumas, Los Remansos, Llorando Por Amor, Me Llevarás En Ti, El Barcino, Luna Roja, Oropel, entre otros; canciones que fueron interpretadas por diferentes cantantes nacionales e internacionales así como por agrupaciones de mariachis, grupos de cuerda y orquestas sinfónicas como la de Tokio.

8.1.1 Oropel. Compuesta en ritmo de vals (3/4) en tonalidad de E menor, con una introducción sobre el primer, cuarto y quinto grado, desarrolla su parte A sobre un encadenamiento armónico por cuartas a partir del primer grado mi menor y en su parte B se encuentra el desarrollo en modo paralelo (E mayor).

En el presente arreglo dado al estilo de música Funk se realizó un cambio rítmico de compas ternario a cuaternario, con una introducción sobre la progresión II-V-I de Em para luego entrar a la parte A del tema, posteriormente a su parte B en su modo paralelo E mayor y seguir con una serie de improvisaciones realizadas sobre la progresión IIm-V-I de E menor, el arreglo concluye volviendo a la introducción pasando por su parte A terminando en el compás treinta y ocho donde se realiza el cambio de tonalidad y se encuentra marcado respectivamente su fin.

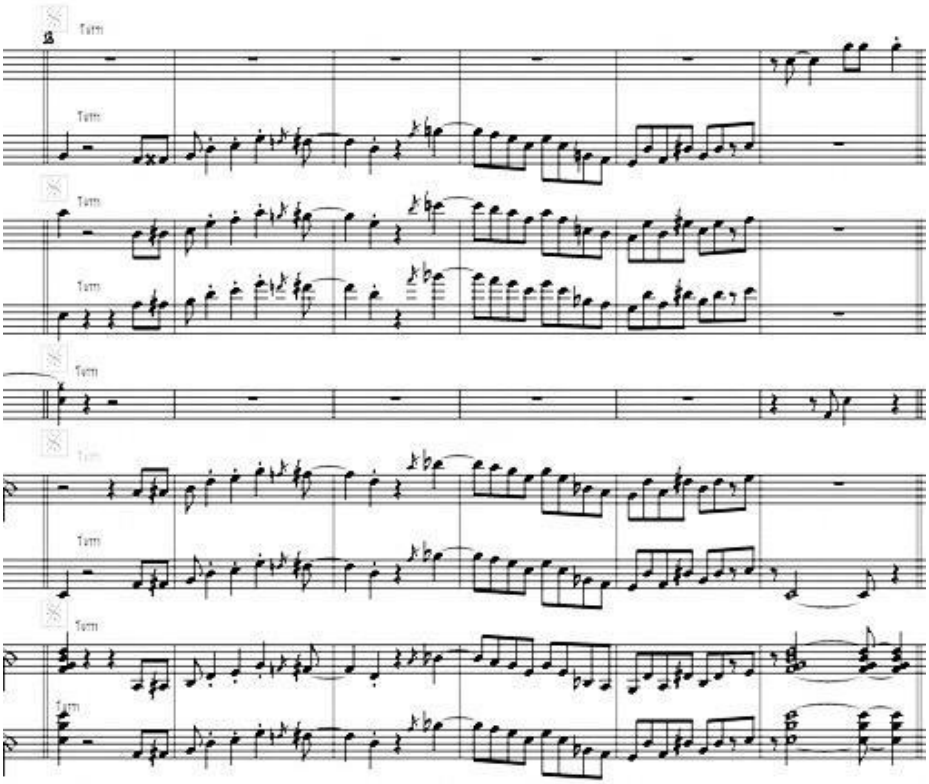
Tabla 1. Oropel

Introducción	**Tutti Introducción**	**Parte A**	**Parte B**	**Tutti intermedio**
1-23	18-22	23-38	39-74	75-76
Em	Em	Em	E	E
Improvisación	**D.S y fin**			
76-95	18-39			
Em	Em			

8.1.1.1Características armónicas.

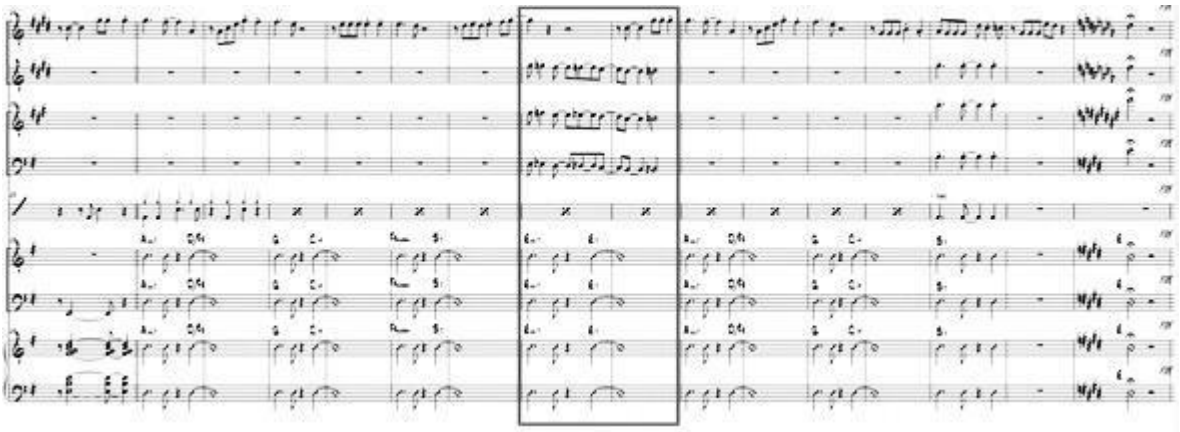
8.1.1.1.1 Introducción y tutti. el desarrollo armónico de la introducción esta realizada sobre la progresión IIm-V-I de E menor, realizando un tutti en los campases en los compases 18 al 22 como conector entre la introducción y la parte A como se muestra en la figura 11.

Figura 11. Oropel Introducción Tutti



8.1.1.1.2 Parte A. El desarrollo armónico de la parte A esta sustentado en un encadenamiento por cuartas partiendo de E menor hasta llegar a su modo paralelo E mayor, en los compases 30 y 31 el brass desciende cromáticamente con el fin de conectar los acordes E7 y Am7 como se muestra en la figura 12.

Figura 12. Oropel Compases 23-38

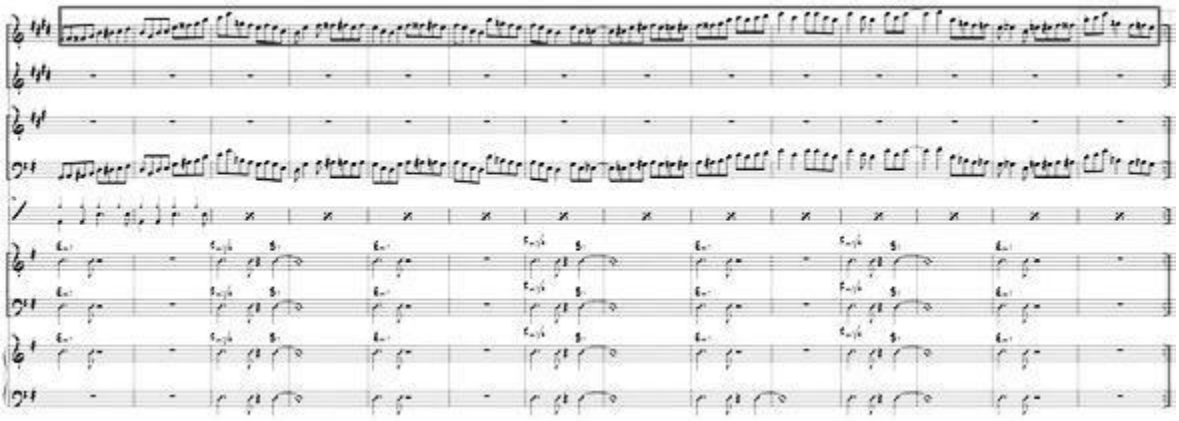


8.1.1.1.3 Parte B. En este segmento se encuentra contenido el modo paralelo E mayor entre los compases 39 y 74 usando los acordes de primer, cuarto y quinto grado.

8.1.1.1.4 Tutti intermedio. Este tutti está sustentado en el acorde de E mayor en el compás 75 con notas de paso cromáticas con influencias blues y con un feel de batería en el compás 76 para dar paso a las improvisaciones.

8.1.1.1.5 Improvisaciones. Este segmento usa una progresión armónica II-V-I de E menor donde melódicamente la corchea es la figura base para las improvisaciones como se puede observar en la siguiente figura.

Figura 13. Oropel Improvisación Compas 76-95



8.1.2 Espumas. Compuesta originalmente en ritmo de pasillo en compas de (3/4) en tonalidad A mayor, ha sido transformado, en este arreglo, a un compás de 4/4 y transportado a la tonalidad de G mayor.

Contiene en su estructura una pre-introducción en donde se expone el género SON con un montuno de ocho compases, seguido por una introducción de 15 compases que dan paso al tema A, este segmento se fundamenta en la utilización de los grados IIm-IV-V-I de G mayor. En su parte B utiliza la misma armonía, pero a diferencia de la parte A esta usa frases más expresivas.

Tabla 2. Espumas

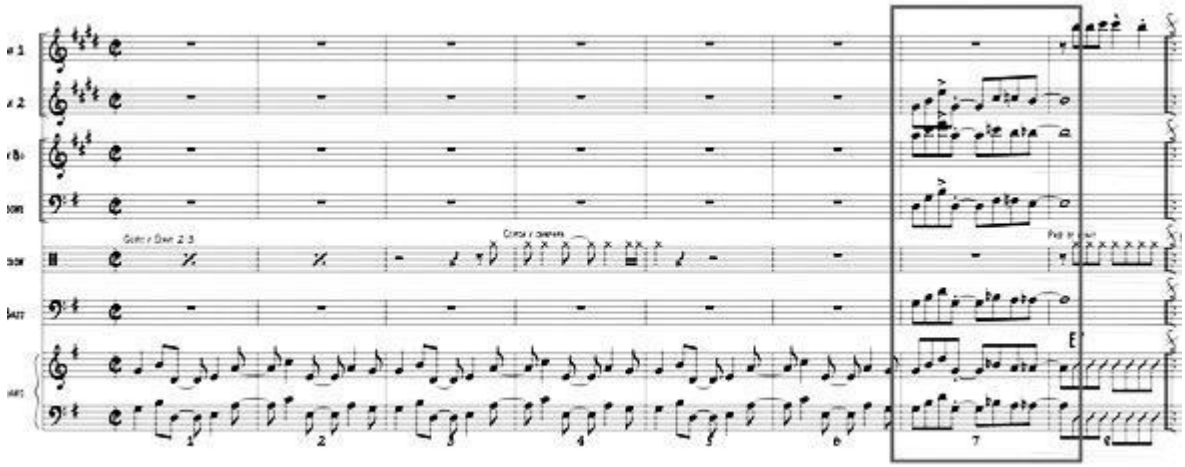
Pre-Introducción	Tutti	Parte A	Parte B	Coda

Son montuno	Introducción (signo)			
1-8	9-23	24-39	40-56	57-64
G	G	G	E	E

8.1.2.1 Características armónicas.

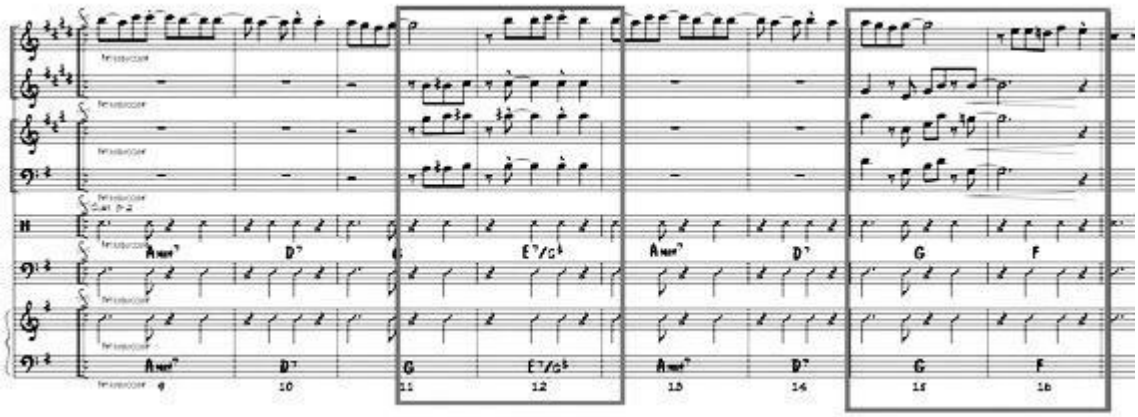
8.1.2.1.1 Pre-introducción. Este segmento es un patrón de son montuno el cual expone el género del arreglo. El montuno está creado sobre una progresión armónica I, IV y V, acompañado de la clave y pequeños acompañamientos rítmicos de la conga, en el compás 7 un tutti prepara la introducción sobre los grados primero y sexto mayor con séptima como dominante secundaria para resolver al segundo grado, (ver la figura).

Figura 14. Espumas Pre-Introducción Compas 1-8



8.1.2.1.2 Introducción. En esta sesión se resalta el uso de acordes con séptima y el uso del sexto grado mayor con séptima en disposición de primera inversión para dar una aproximación cromática hacia el segundo grado, a su vez el brass da respuesta a las terminaciones de frase en los compases 11-12 y 15-16

Figura 15. Espumas Compases 11-12 Y 15-16



8.1.2.1.3 Tema A. En este segmento se evidencian tres cosas: la importancia de la clave en las frases rítmico-melódicas del brass en respuesta a la melodía principal llevada por el saxofón 1, el uso de las dominantes secundarias y la acentuación de la clave por parte de la percusión al entrar y salir del tema.

Figura 16. Espumas Respuesta Brass Clave 3-2

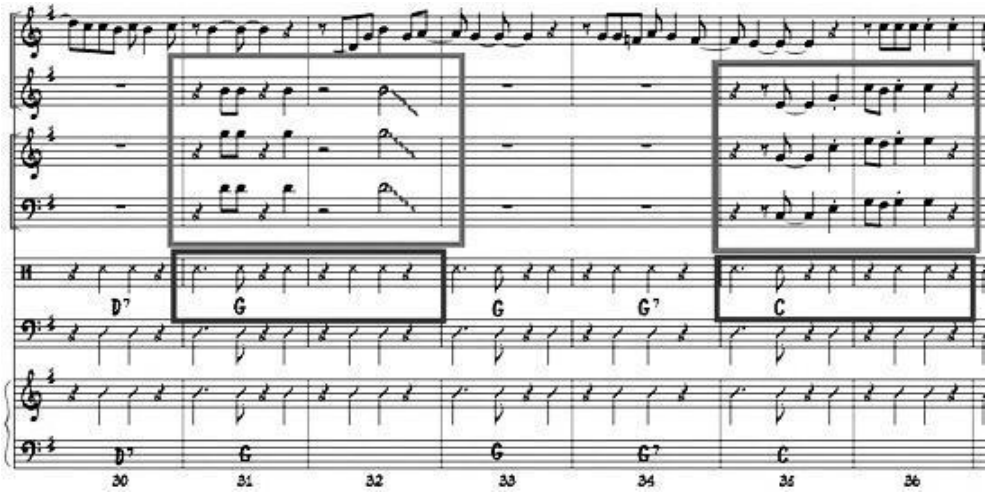
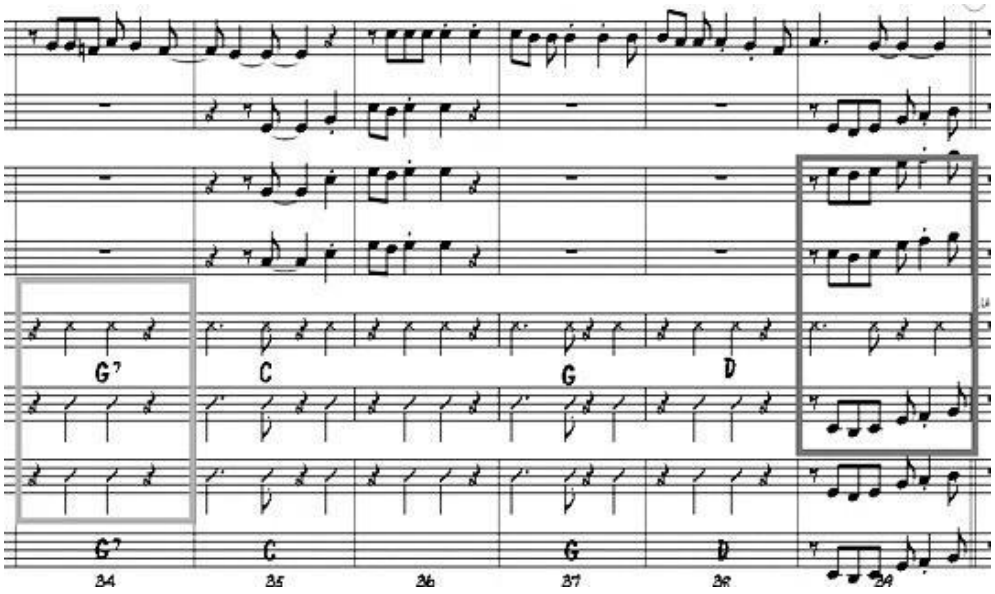


Figura 17. Espumas Percusión Y Armonía



8.1.2.1.4 Tema B. en este segmento la percusión cambia su disposición y se "abre" cambiando el patrón rítmico y usando las campañas, de esta forma se diferencia el tema A del B.

El clímax del tema se encuentra en este segmento por ende se utilizan "cortes" en tutti donde los instrumentos de percusión y armonía juegan un papel importante diferenciando una frase de la otra.

Al final de la parte B, se encuentra un signo que nos lleva a la introducción para así repetir el tema A y B y llegar a la coda.

Figura 18. Cambio De Patrón Rítmico

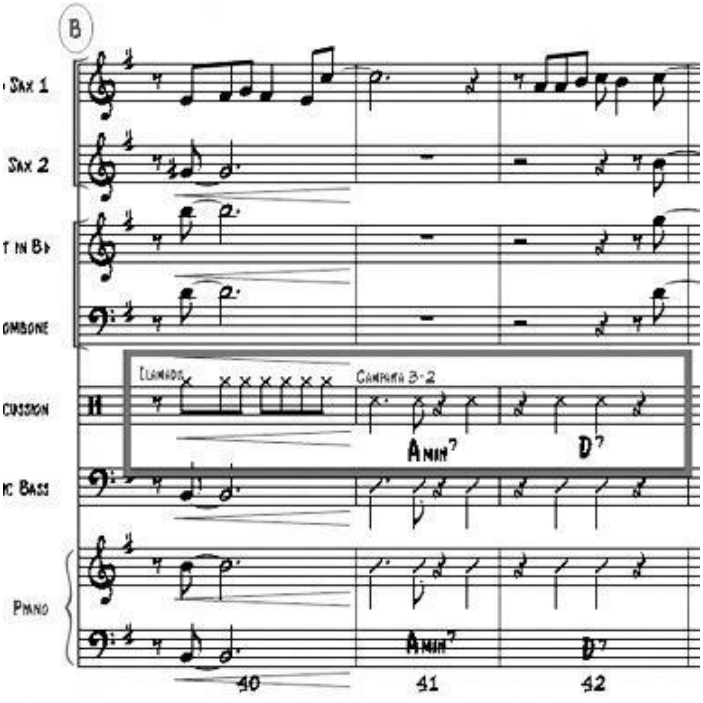


Figura 19. Tutti División De Frase

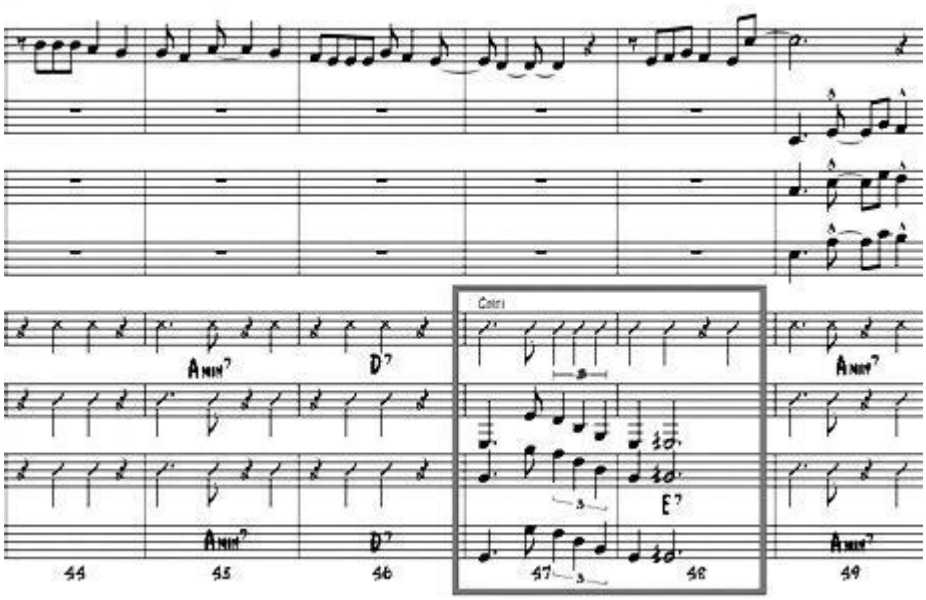
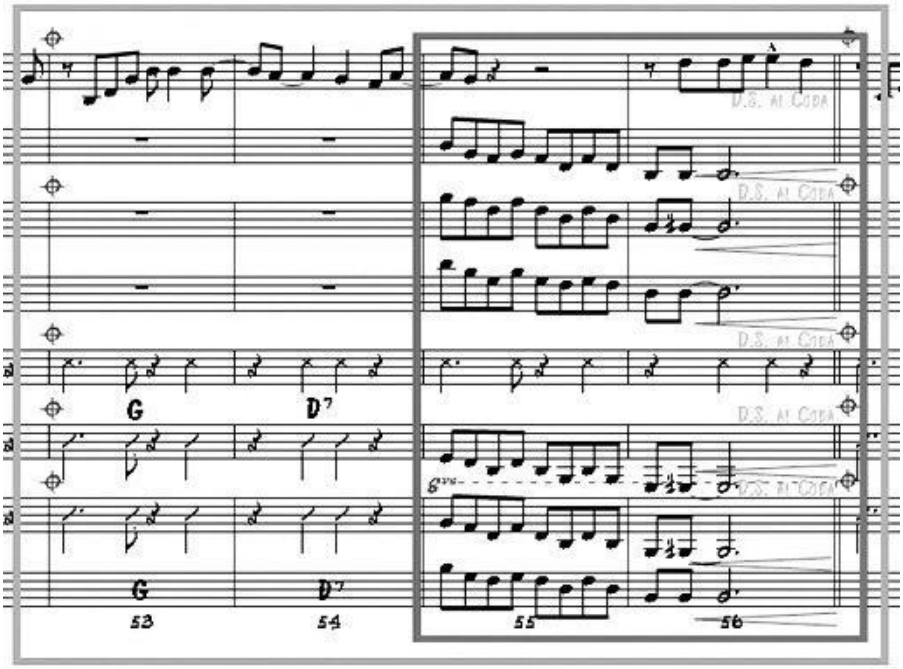
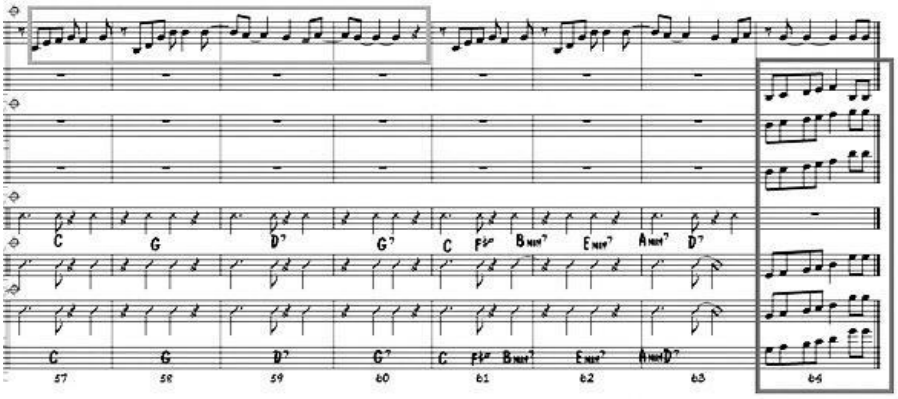


Figura 20. Signo, Coda, Frase En Tutti



8.1.2.1.5 Coda: en este segmento se evidencia el final donde se repite una frase para culminar con una escala diatónica sobre el primer grado.

Figura 21. *Coda*



8.1.3 Los Guaduales. Este vals, dado a conocer originalmente por el dueto Garzón y Collazos, se encuentra en tonalidad menor y es un tema muy reconocido en el ámbito de la música andina colombiana.

Fue necesario en este arreglo hacer un cambio de compas ternario a cuaternario, para así de esta forma poder ejecutar el ritmo swing, párelo a esto se hace evidente el uso de la escala pentatónica y blues en el acompañamiento del brass.

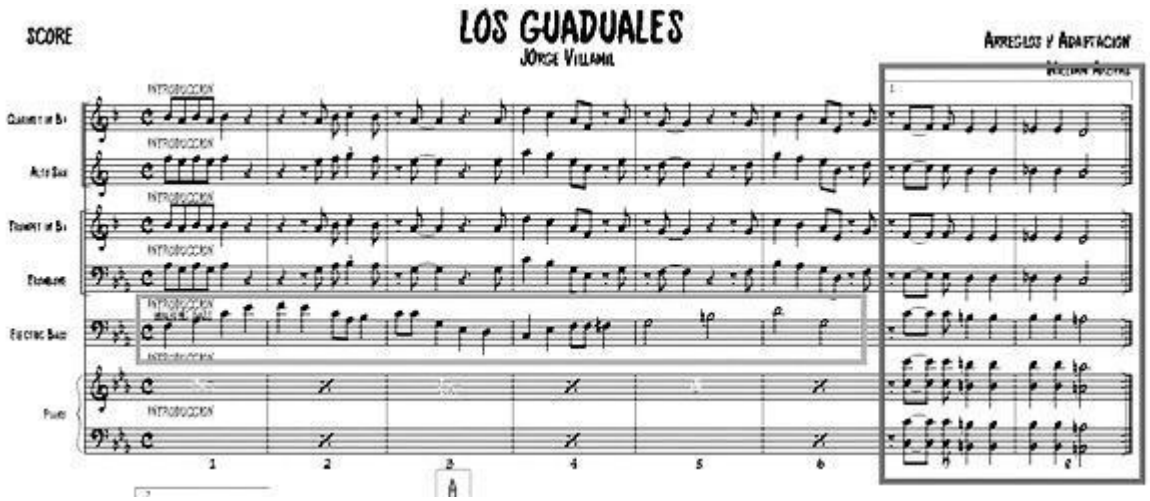
Tabla 3. Los Guaduales

Introducción	Parte A	Coda 1	Parte B	Intermedio	Coda 2	Parte C
1-10	11-28	29-30	31-50	51-55	56-58	59-74
Cm	Cm	C	C	C	C	C

8.1.3.1 Características armónicas.

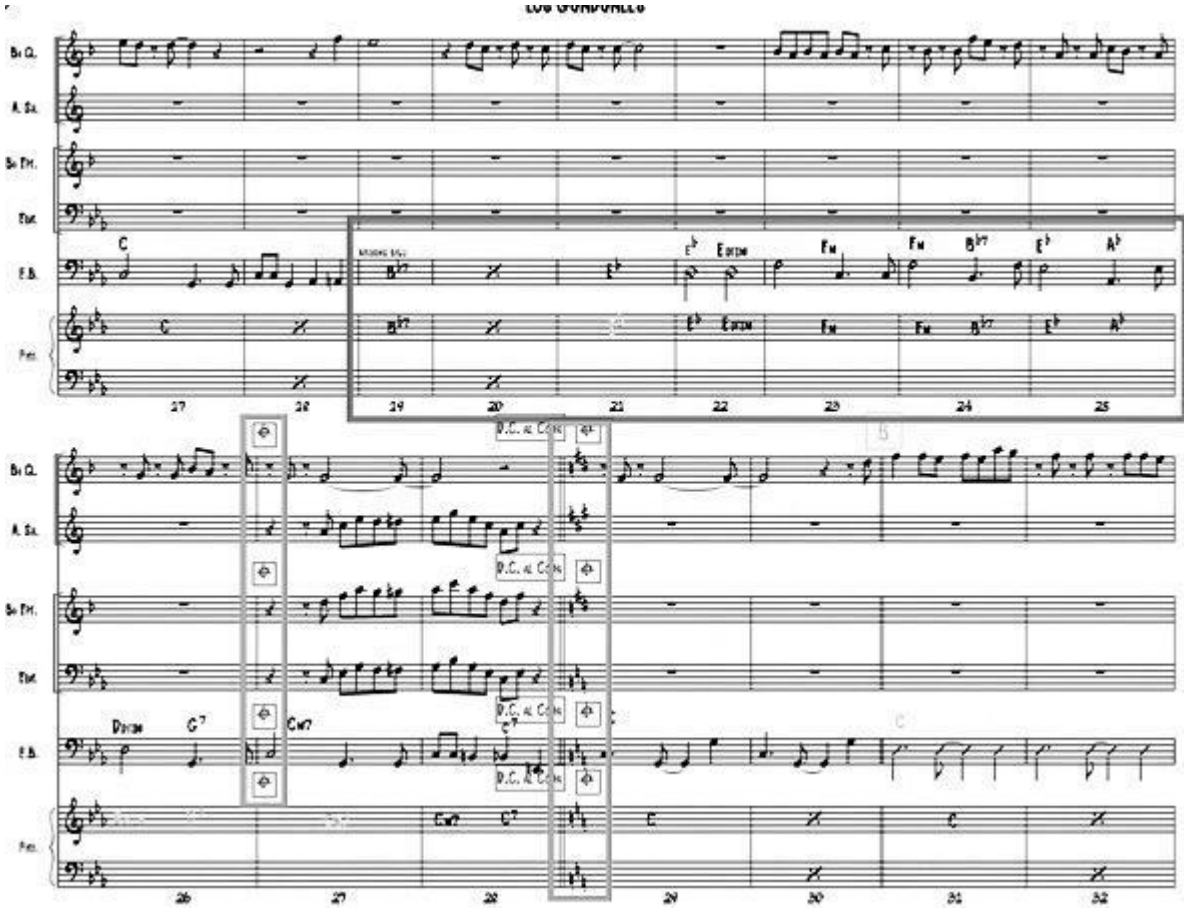
8.1.3.1.1 Introducción. En este segmento se evidencia el uso del bajo caminante o "walking bass", en los compases 7 y 8 el uso de un cromatismo descendente en tutti de Do hasta LA para llegar al Fa Menor la primera inversión.

Figura 22. Introducción



8.1.3.1.2 Parte A. En este segmento del compás 11 al 18 el walking desaparece para dar relevancia a la melodía y reaparece en los compases 19 al 21 para dar paso a un encadenamiento por cuartas a partir de Fm en el compás 22, de esta forma vuelve a D.C y realizar el salto de la coda del compás 27 al 29 donde se realiza el cambio de tonalidad al modo paralelo.

Figura 23. Encadenamiento Por Cuartas, Modo Paralelo



8.1.3.1.3 Parte B: este segmento es la parte contrastante de la obra, aquí es donde se realiza el modo paralelo y aparecen elementos como la pregunta y respuesta del instrumento melódico principal con el brass, seguido por un intermedio con el cual se vuelve a la reexposición del tema B para luego realizar un salto de coda a coda.

Figura 24. Brass Compas 33-48

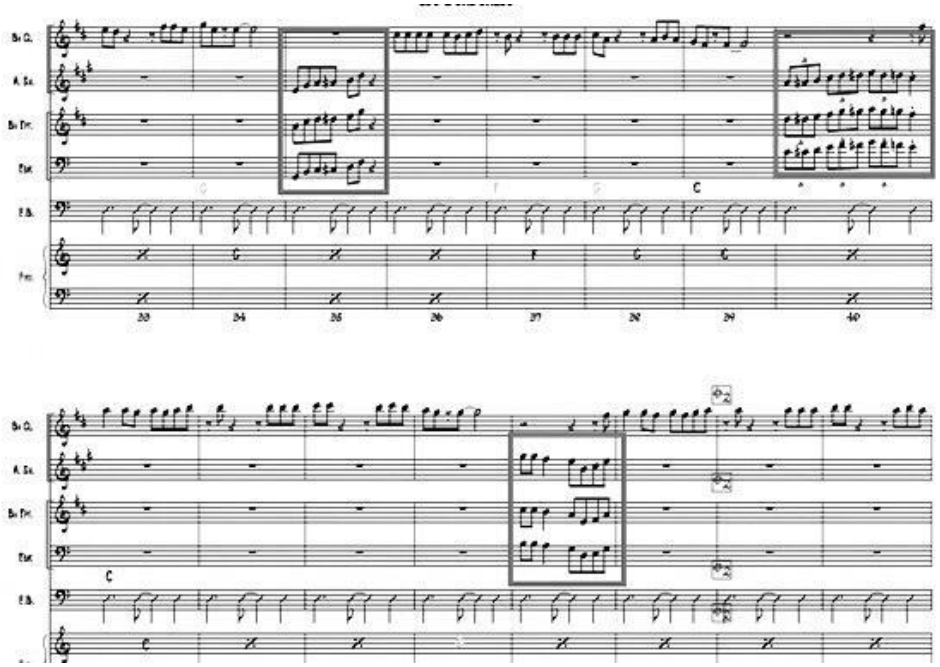
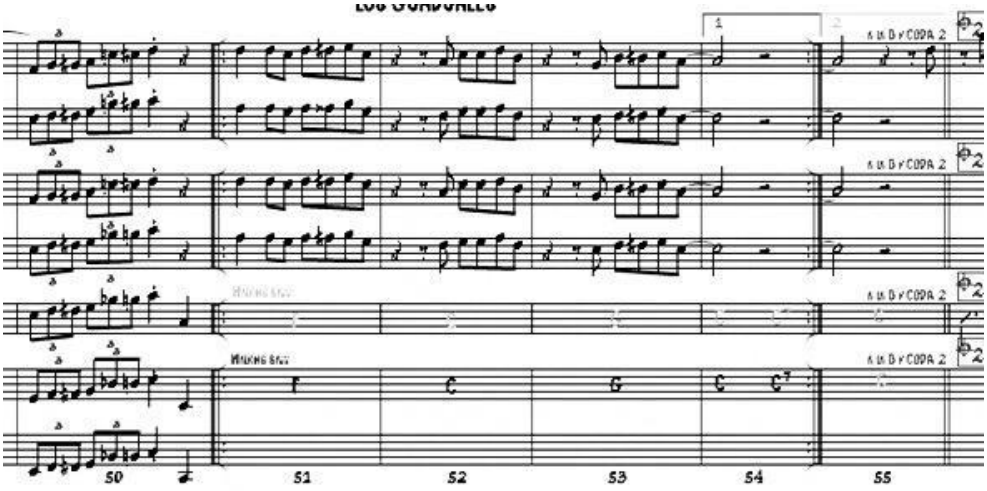
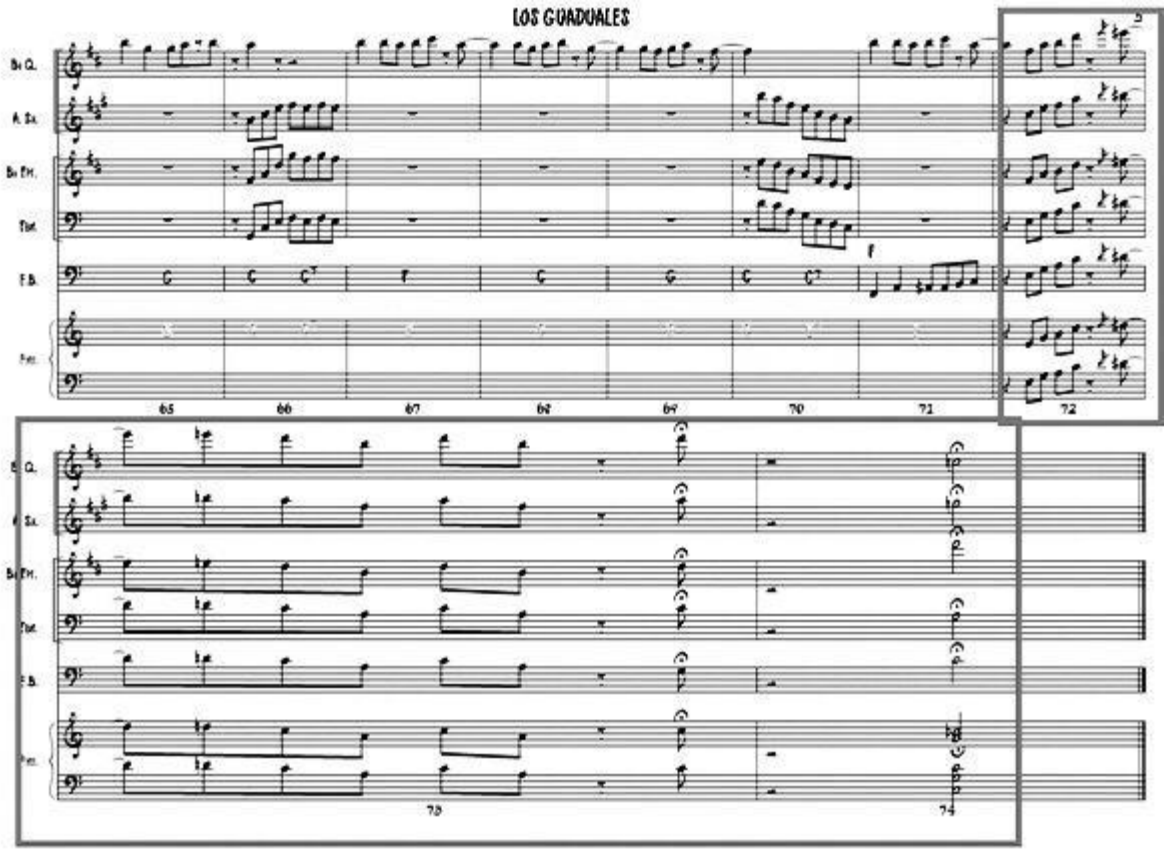


Figura 25. Intermedio



8.1.3.1.3 Parte C: Contiene elementos parecidos anteriormente vistos en la parte B, la diferencia está en que en este segmento el bajo walking está presente y en el compás 72 y 73 culmina con una escala blues con relación I-V-I para terminar en un calderón sobre el acorde C7.

Figura 26. Final



8.1.4 Si Pasas por Sangil Este vals compuesto en compas 3/4, ha sido transformado a ritmo de salsa en el que se maneja un tiempo de 4/4, su característica inicial, haciendo referencia con esto a la composición original, maneja armonías que conservan la tradición del folklore colombiano, es decir, un uso continuo de primeros grados subdominantes, dominantes y segundos grados, siendo esta transformada a través de un reemplazo armónico de sus armónicas bases en el cual se distingue un continuo préstamo modal. Cabe destacar la toma de frases acompañantes realizadas por el trombón y el saxofón tenor, las cuales son retomadas para el desarrollo y la anticipación de la coda final en la cual se emplea lo que popularmente se conoce como mambo, sobre el cual se desarrollan las improvisaciones de los instrumentistas; de la misma manera se presenta la utilización de una frase de uno de los iconos de la salsa a nivel mundial interpretada por el gran

combo de Puerto Rico, como lo es “ Un verano en Nueva York”. También es importante destacar el manejo que se le da a la trompeta como instrumento solista queriendo con el fin de conservar la tradición de una sola voz cantante dentro de las músicas populares de la región andina colombiana.

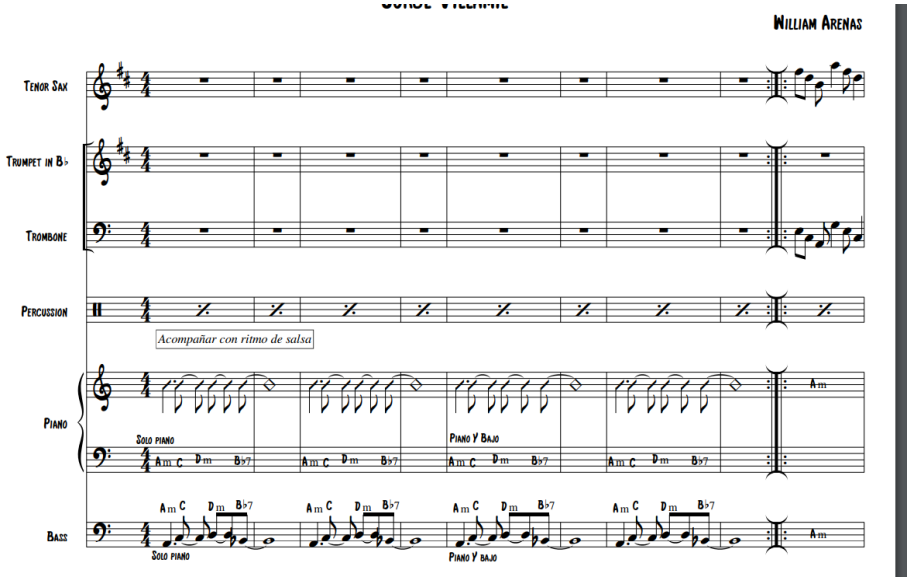
Tabla 4. Si Pasas Por Sangil

Introducción	**Parte A**	**Parte B**	**Parte C**
1-31	32-84	85-100	86-141
Am	Am	A	A

8.1.4.1 Características armónicas.

8.1.4.1.1 Introducción: se realiza a través de una presentación de las armonías a desarrollar por parte del piano siendo luego acompañado por el bajo quienes entregan una segunda sección de la misma al ingreso de los vientos acompañantes para dirigirse a la exposición de la introducción, escrita por Jorge Villamil, llegando a la parte A. donde se hace la exposición del tema principal de la canción desarrollado básicamente en armonías pertenecientes a la tonalidad de A menor, la cual llega a ser suspendida

Figura 27. Introducción

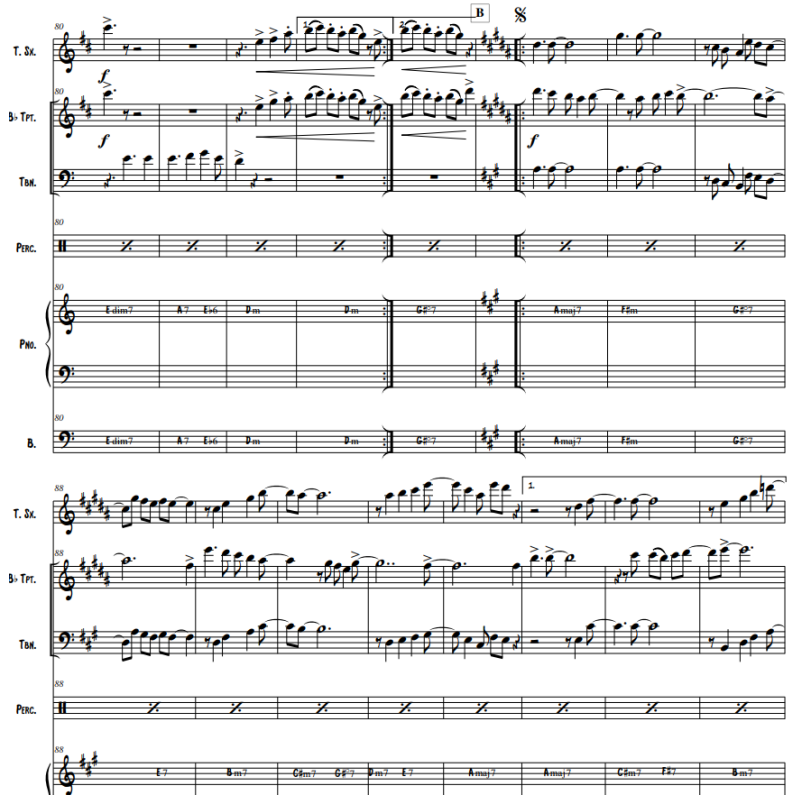


8.1.4.1.2 Parte A: En este segmento se hace la exposición del tema principal de la canción desarrollado básicamente en armonías pertenecientes a la tonalidad de A menor, la cual llega a ser suspendida por una sección que desarrolla sus armonías en la tonalidad de D menor y evoca el tema “Un Verano En Nueva York”

Figura 28. Parte A

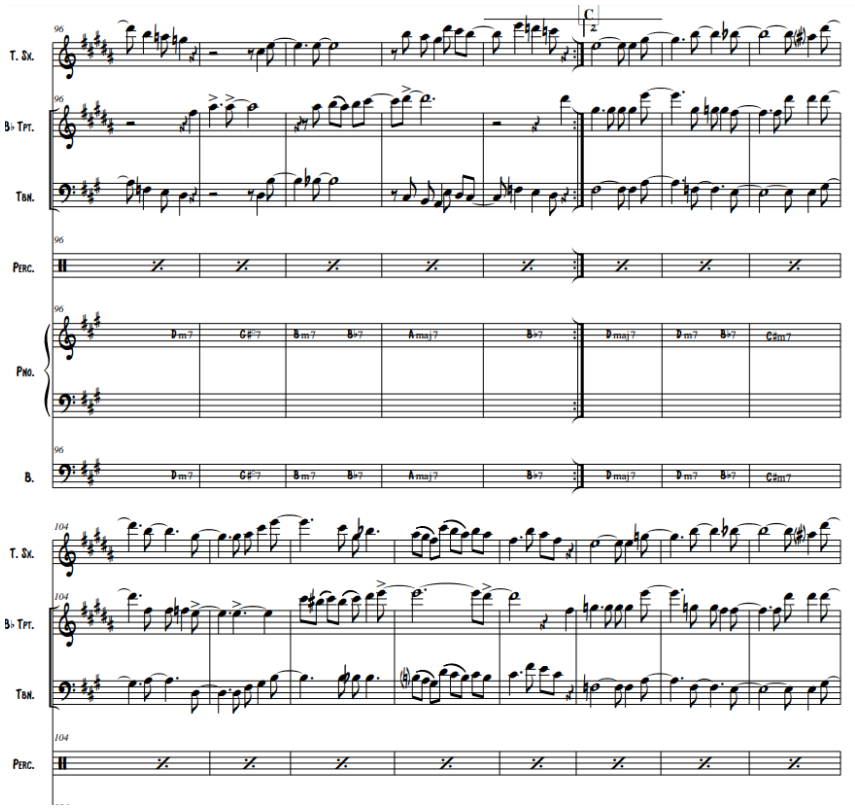
8.1.4.1.3 Parte B: siguiendo la partitura original, en esta sección se realiza una modulación a A mayor (LA mayor) y se continua a aplicar armonías que denotan reemplazos armónicos de la versión original y una combinación de diferentes armonías pertenecientes a los modos mayores

Figura 29. Parte B



8.1.4.1.4 Parte C: esta es la única sección en la cual la melodía original viene transformada para hacer uso de modos armónicos dentro de una escala o armonía mayor **y** luego desembocar en lo más tradicional de los manejos de las músicas latinoamericanas influenciadas por el jazz como es una sección denominada "mambo" en la cual se hace un despliegue de los recursos del manejo de la improvisación instrumental por parte de los ejecutantes.

Figura 30. Parte C



8.2 Garzon Y Collazos

Figura 31. Garzon Y Collazos

Dueto de música folclórica colombiana que cuenta con mucha popularidad entre el público amante de la música andina tradicional colombiana, intérpretes de hermosas letras, llenas de autenticidad y romanticismo bucólico. Su producción artística se desarrolló entre los años 38 y 77, con gran acogida hasta hoy, aún después de 25 y 34 años del fallecimiento de cada uno de sus integrantes: Darío Garzón y Eduardo Collazos, respectivamente.[2] Una de sus canciones más destacadas ha sido Hurí la cual es resultado de los recorridos de Darío Garzón por los pueblos y veredas del Tolima.

8.2.1 Huri. Es un pasillo a ritmo 3/4, en tonalidad de G mayor icono de la música andina colombiana, interpretado por duetos como Silva y Villalba, Garzón y Collazos, entre otros.

Para este arreglo a ritmo swing jazz, se ha cambiado el compás ternario a uno cuaternario, incorporando elementos del jazz y el blues como las improvisaciones sobre un circulo armónico definido, el uso de la escala pentatónica y blues, como también los acordes en cuatriada y progresiones IIm-V7 -IM.

Tabla 5. Hurí

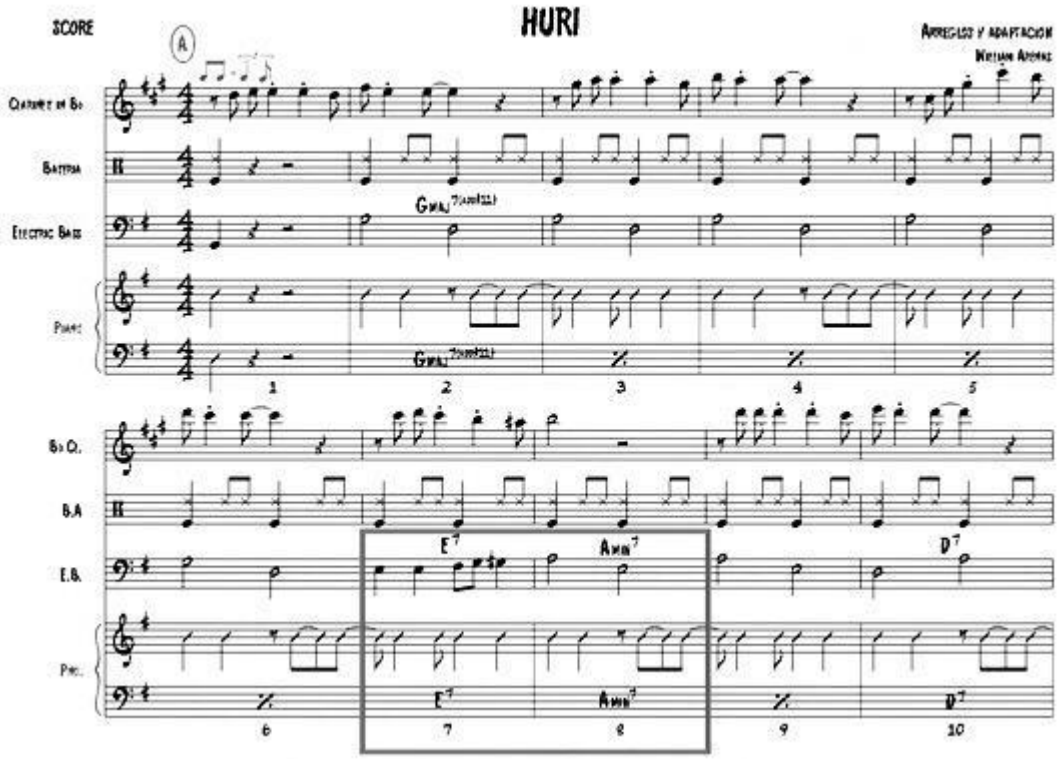
Parte A	**Parte B**	**Improvisación**	**Coda**
1-16	17-33	34-42	43-45
G	G	G	G

[2] https://www.last.fm/es/music/Garz%C3%B3n+y+Collazos/+wiki

8.2.1.1 Características armónicas.

8.2.1.1.1 Parte A. Este primer segmento presenta como eje principal el aspecto melódico, acompañado de acordes cuatriadicos y utiliza el sexto grado mayor como dominante secundaria para llegar al segundo grado menor.

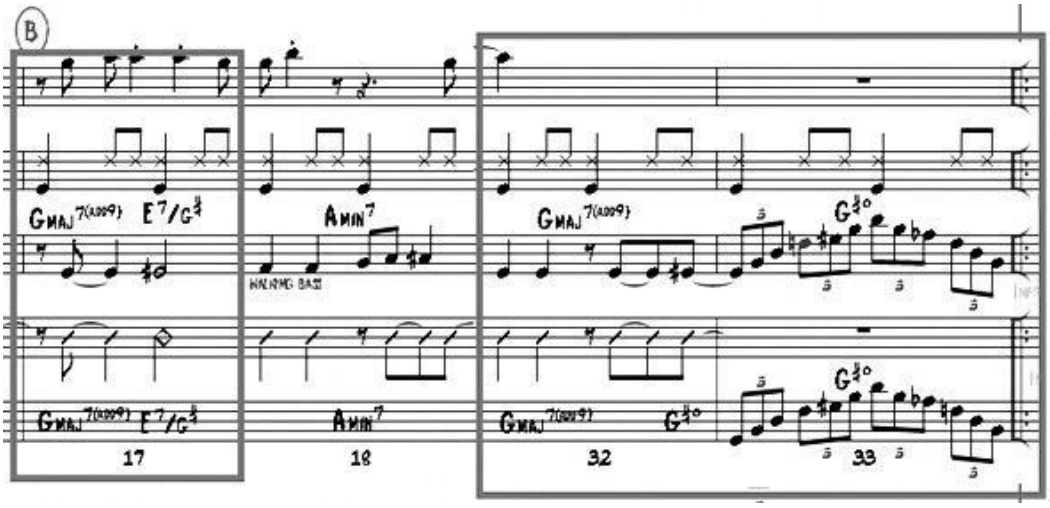
FIGURA 32 *HURÍ TEMA A*



8.2.1.1.2 Parte B. En este segmento empieza en el compás 18 con un corte rítmico armónico entre el bajo y el piano, de esta manera empieza el bajo "walking" aportando ese elemento contrastante con la parte A. En cuanto a la armonía, se utiliza la progresión IIm7-IIb7(b5)-I, como sustitución de II-V-I; se utiliza el sexto grado dominante en primera inversión como aproximación cromática del primer grado al segundo.

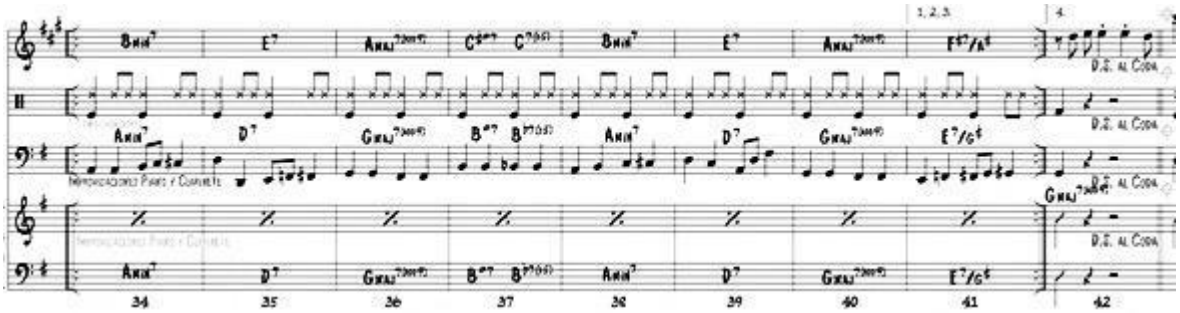
Como puente para llegar a las improvisaciones en el compás treinta y tres se usa una escala por terceras menores del acorde G# disminuido como sustituto tritonal de E7 y de esta forma resolver en A menor.

FIGURA 33 *TEMA B*



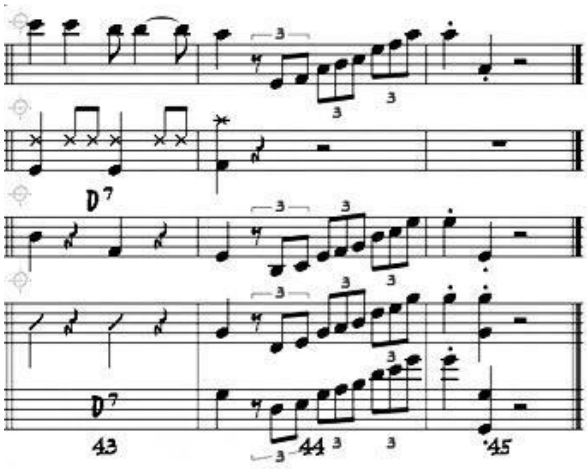
8.2.1.1.3 Improvisaciones. En este segmento se da paso a las improvisaciones que serán realizadas por el instrumentista solista y pianista, sobre una base armónica establecida, de esta forma al concluir las improvisaciones se vuelve al signo, se repiten los dos temas y luego el salto a la coda.

FIGURA 34 *IMPROVISACIONES*



8.2.1.1.4 Coda en este segmento se finaliza la obra en los campases 44-45 con escala pentatónica de G mayor partiendo del quinto grado.

FIGURA 35 *CODA, ESCALA PENTATÓNICA*



8.3 Rafael Godoy

Figura 36. **Rafael Godoy**

Rafael Godoy, nació en Natagaima Tolima el 24 de octubre de 1907, su obra cumbre fue “SOY COLOMBIANO” inspirada en la nostalgia de no estar en su país natal por cuestiones políticas de la época. No tiene un trabajo musical extenso pero cada colombiano habrá cantado la canción emblema de nuestro país con gran orgullo en cualquier parte del mundo.

8.3.1 Soy Colombiano. Este bambuco tiene como base rítmica fundamental el 6/8, compuesta en tonalidad C menor, es un emblema nacional interpretado por muchos artistas nacionales de talla internacional.

Este arreglo está fundamentado en el género salsa con algunas secciones cortas en genero cumbia, compas de 4/ 4 y en tonalidad F menor**.**

Tabla 6

SOY COLOMBIANO

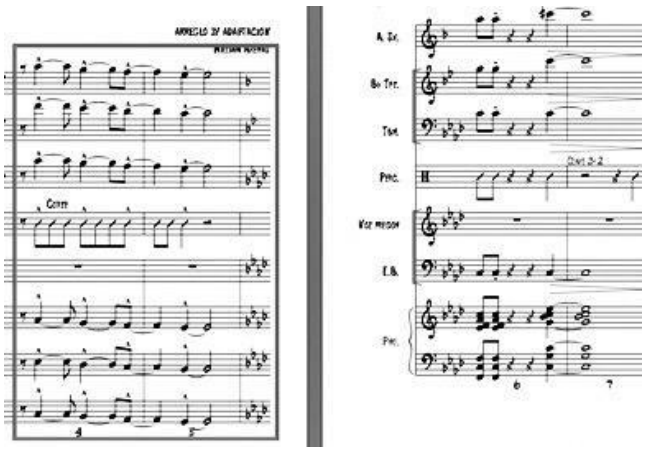
Introducción	Parte A	Introducción Variación	Intermedio
1-7 Cm	8-28 Fm	29-34 Fm	35-42 Fm

Mambo 1	Coro/Pregón	Mambo 2
43-52 Fm	53-56 Fm	57-66 Fm

8.3.1.1 Características armónicas.

8.3.1.1.1 Introducción. en este segmento se realiza la introducción en tonalidad C menor, en los compases 4 y 5 se genera el puente para cambiar a tonalidad F menor usando notas diatónicas descendente desde el primer grado de Cm al primer grado de Fm.

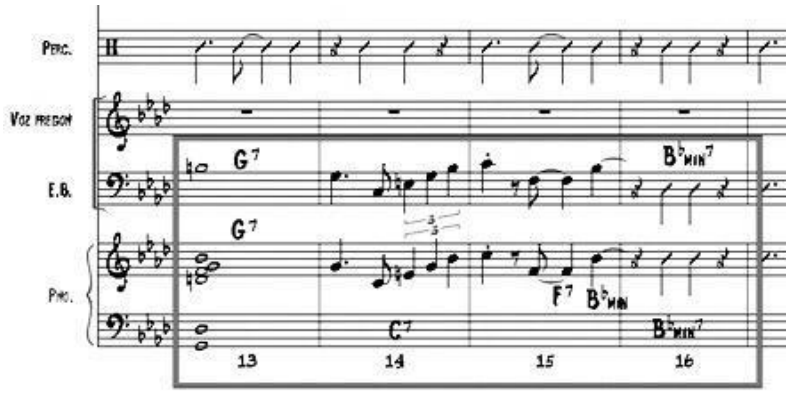
Figura 37. Cambio De Tonalidad



8.3.1.1.2 Parte A. Esta obra solo cuenta con un tema el cual se repite tres veces, dos estrofas y un coro esto en los compases 8 y 28.

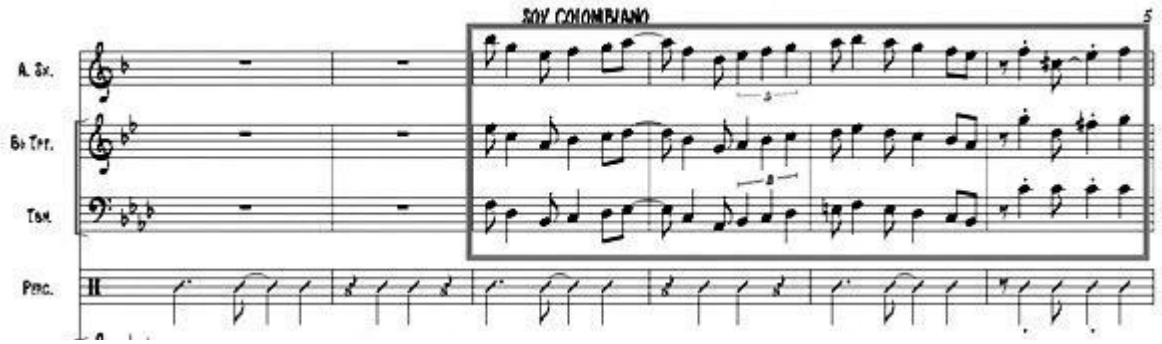
En cuanto a la armonía en los compases 13 al 17 se hace evidente la utilización de dominantes consecutivas, G7 para resolver a C7 que a su vez resuelve a F7 para así llegar al cuarto grado Bb menor.

Figura 38. Dominantes Consecutivas



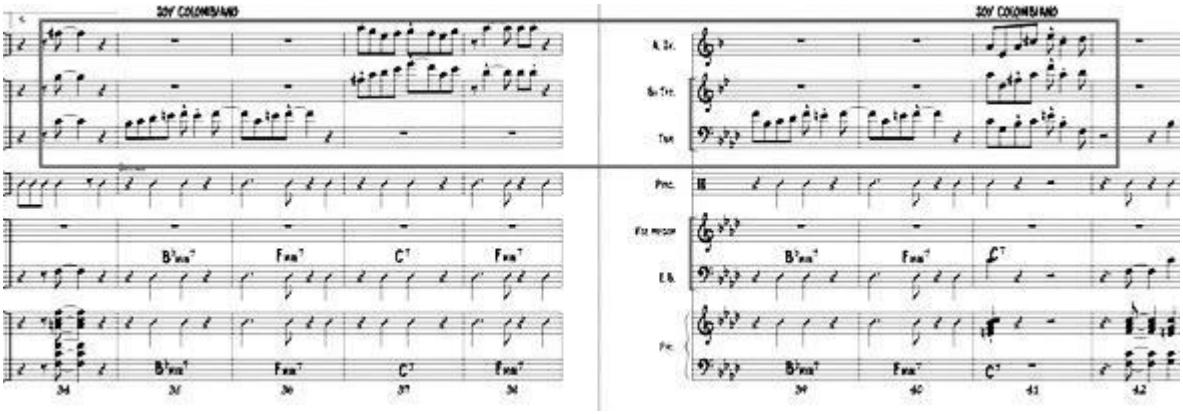
8.3.1.1.3 Introducción variación. Este segmento realiza la misma introducción, pero esta vez en tonalidad de F menor.

Figura 39. Introducción En F Menor



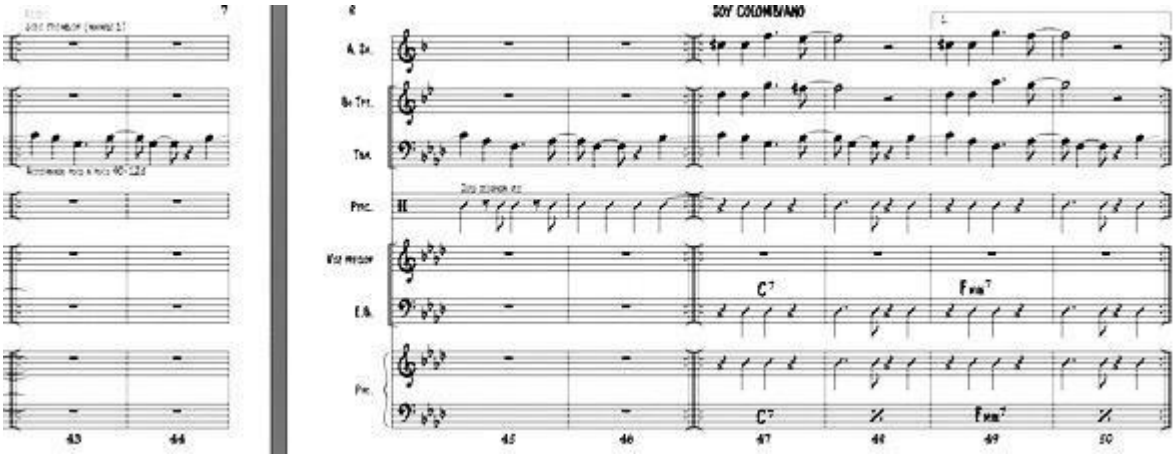
8.3.1.1.4 Intermedio. Este intermedio realizado por la sección de brass es la conexión entre el Tema A y los mambos, en una armonía de IVm-Im-V7-Im.

Figura 40. Intermedio



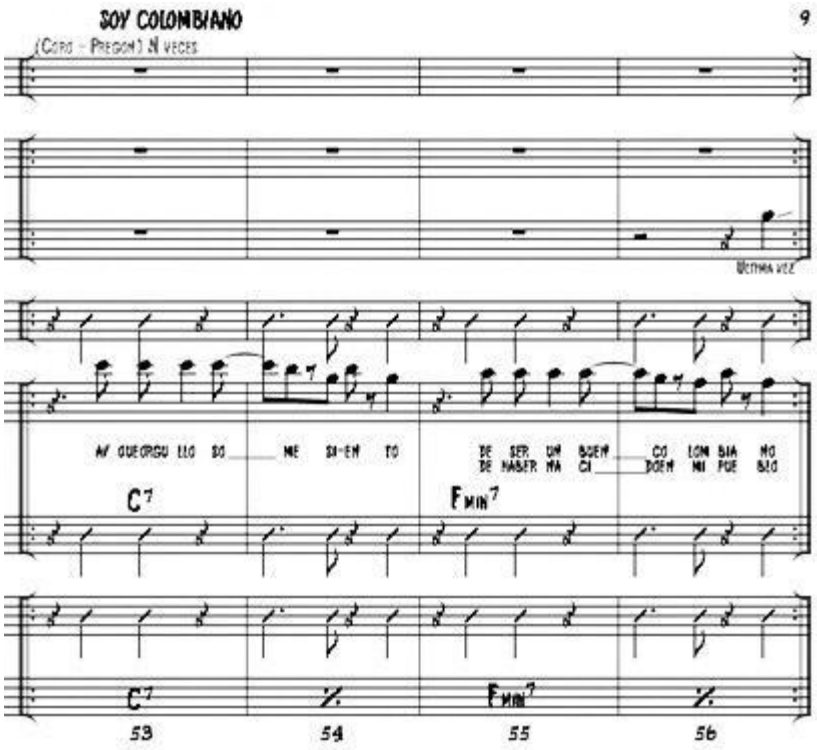
8.3.1.1.4 Mambo 1. Este mambo es vital en el tema pues está encargado el trombón de acelerar el tiempo hasta llegar al indicado por el director, en este punto los demás instrumentos quedan en silencio hasta la segunda vuelta del compás 45 y 46 donde la percusión apoya al trombonista para dar entrada a los demás instrumentos.

Figura 41. Mambo 1



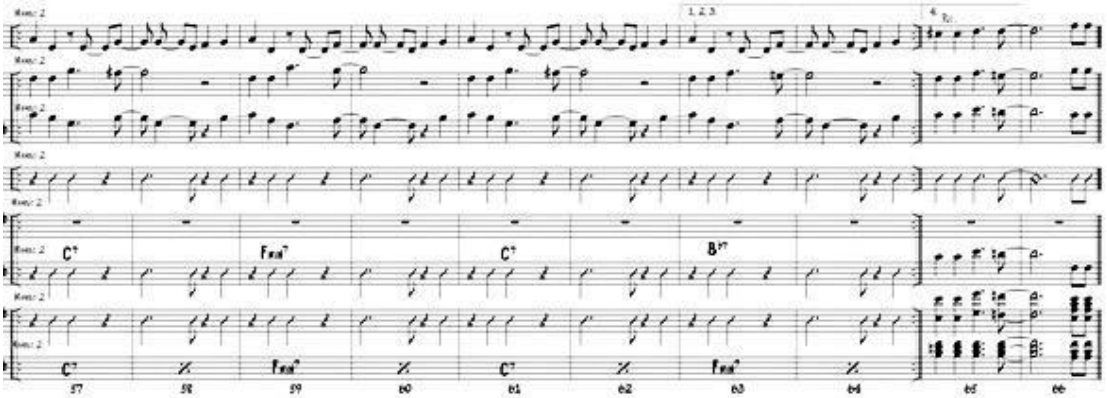
8.3.1.1.5 Coro/pregón. En segmento tiene una duración indefinida pues es aquí donde el cantante improvisa rimas sobre la base rítmica y armónica.

Figura 42. Coro/ Pregón



8.3.1.1.6 Mambo 2. En este segmento se culmina la obra, con un contrapunto entre la sección de vientos, hasta terminar con un tutti en los compases 65 y 66.

Figura 43. *Mambo 2*



9 CONCLUSIONES

Se demostró que los conocimientos adquiridos a través de un concierto de grado es tal vez el punto máximo al que puede llegar un músico que entrega gran parte de su tiempo al estudio de la música, y es por esta razón que culminar con éxito este último paso, es fuente de inspiración para jóvenes que quieran emprender el mismo camino.

Se planteó que realizar arreglos de música latina no es viable es sólo un pretexto; teniendo en cuenta que la música popular no es el eje central de la formación académica recibida, los conocimientos que se adquieren en el transcurso del pregrado son suficientes para un óptimo trabajo orquestal en el ámbito latino.

Referencias Bibliográficas

BERENDT, J., 1959. *EL JAZZ De Nueva Orleans Al Jazz Rock*. 1st ed. [ebook] Frankfurt: JAS REUTER y JUAN JOSÉ UTRILLA. Available at: <https://fallazz.files.wordpress.com/2010/09/joachim-berendt-el-jazz-de-nueva-orleans-al-jazz-rock.pdf> [Accessed 18 October 2018].

CARDENAS, Rafael, [EN LINEA]. [Citado en 8-septiembre-2015]. Disponible en: http://www.escritas.org/es/biografia/rafael-cadenas

DE LA VEGA, Aurelio, Breve Historia de la Música Cubana. [EN LINEA]. [Citado 3-septiembre-2015]. Disponible en: http://www.contactomagazine.com/delavega2.htm#.Vh7WMfl_Oko

EcuRed. (14 de Agosto de 2019). *Música de Cuba*. Recuperado de https://www.ecured.cu/Música_de_Cuba [Accessed 18 Oct 2018].

JazzMusica. (25 de Junio de 2018). *Los Estilos.* Recuperado de https://jazzmusica.hypotheses.org/los-estilos

GENTON, Daniel, Les tumbaos de la salsa. Francia: Editions Musicales Francaises,2000

González Torres, J., 2009. *Historia De La Salsa | Música Caribeña | Musica Latinoamericana | Scribd*. [online] Scribd. Available at: <https://es.scribd.com/doc/83846070/Historia-de-La-Salsa> [Accessed 18 October 2018].

HERNÁNDEZ, Horacio. Conversations in clave

HERRERA, Henric. Teoría musical y armonía moderna. España: Antoni Bosch, Editor. 133 P. ISBN 84-85855-31-0

HERRERA, Henric. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. España: Antoni Bosch, Editor. 116 P.

Larrègle, M., Eckmeyer, M. and Cannova, M., 2014. *Historia De La Música En América Latina. Ese Vasto Territorio Entre Lo Propio Y Lo Ajeno*. [online] Sedici.unlp.edu.ar. Available at: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53481/Documento_completo__.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Accessed 18 Oct 2018].

MARTIN, Daniel, Historia de la música Latinoamericana y los países latinos. [EN LINEA]. [Citado 1-septiembre-2015]. Disponible en: http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/historia-de-la-musica-latinoamericana-y-los-paises-latinos/

MILLER´S, Glenn. Method for orchestral arranging. New York: Mutual music society.

MORALES, José A. Colombia música. [EN LINEA]. [Citado 8-septiembre-2015] Disponible en: http://www.colombiasumusica.com/biografia.php?art=82

POLA, Zayra, Música de América Latina. [EN LINEA]. Cuba: Berklee College of Music, 2013. [Citado 1-septiembre-2015]. Disponible en: http://www.berklee-blogs.com/2013/03/musica-de-america-latina/

Pola, Z., 2013. *Musica De America Latina*. [online] Berklee Blogs. Available at: <https://blogs.berklee.edu/2013/03/musica-de-america-latina/> [Accessed 18 Oct 2018].

QUIÑONES, José D, cubanos famosos. [EN LINEA]. [citado 11-septiembre-2015]. Disponible en: http://www.cubanosfamosos.com/jos%C3%A9-dolores-sotolongo-qui%C3%B1ones

RAMOS GANDIA, Nicolás, Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975. Puerto Rico. p 2.

RANGEL, Oriol, Danza en red. [EN LINEA]. Colombia: 2013. [Citado 10-septiembre-2015]. Disponible en: http://www.danzaenred.com/articulo/el-maestro-oriol-rangel-tambien-fue-organista-como-su-padre#.Vh0bYfl_Oko

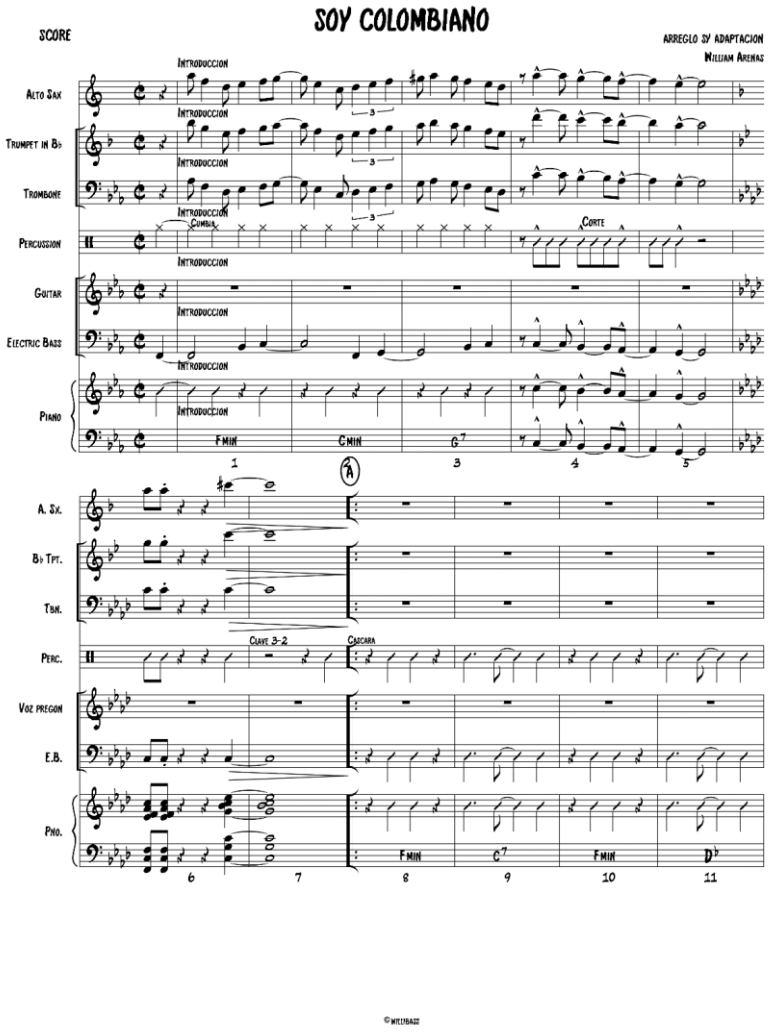
RENDON, Victor.Rhitmas and techniques for Latin timbales. international copyright secured,1991. 78 P

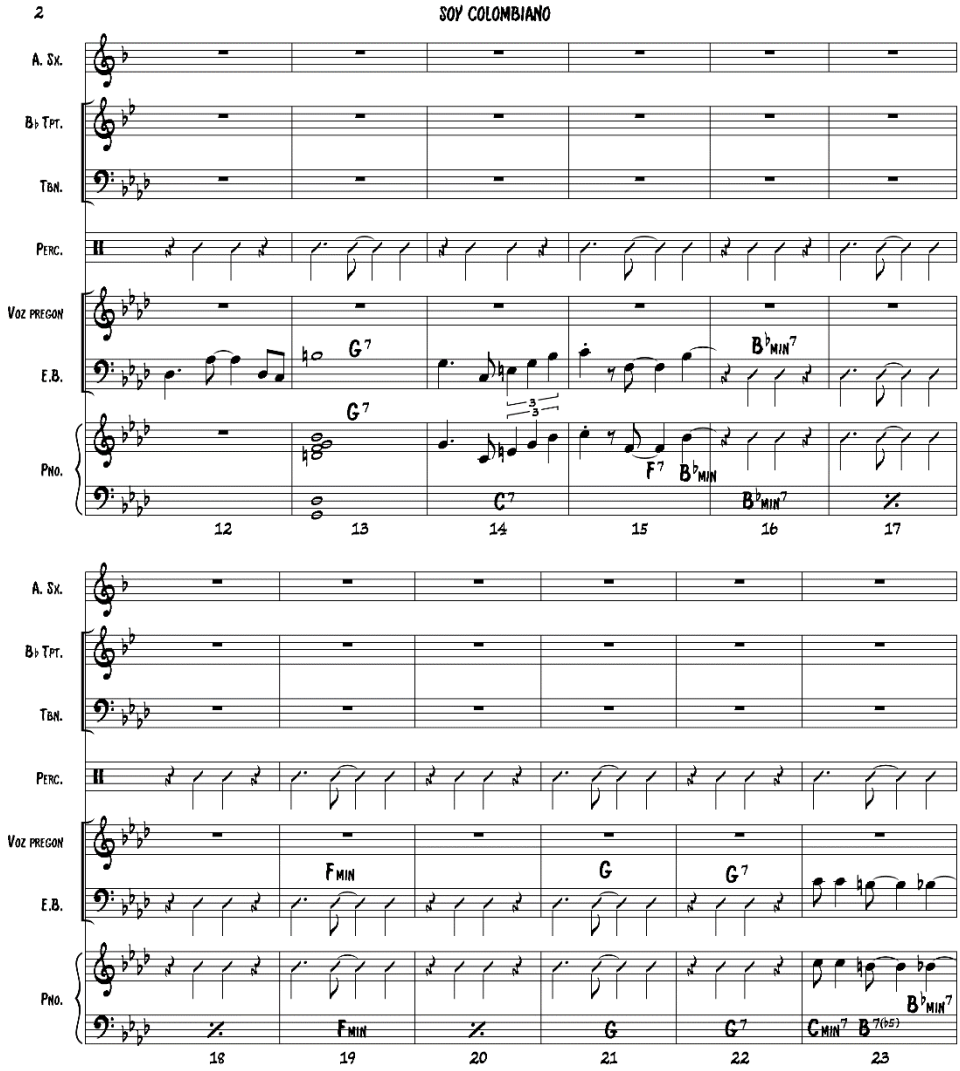
VALCÁRCEL GREGORIO, M., n.d. *El Problema De La Clave.* [online] Percuseando.files.wordpress.com. Available at: <https://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf> [Accessed 18 October 2018].

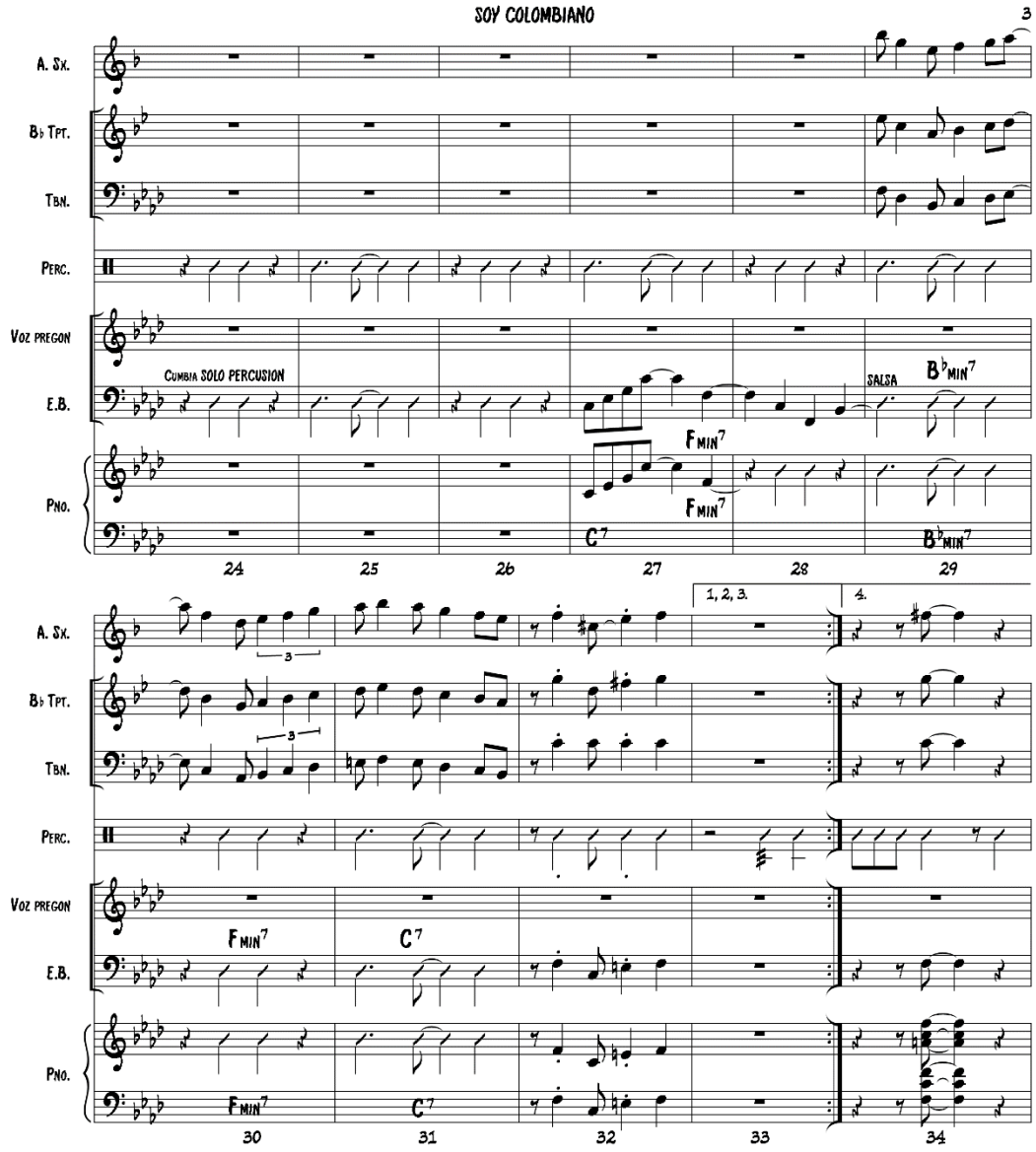
VELASQUES, Higinio. Armonía moderna gráfica. 39 P.

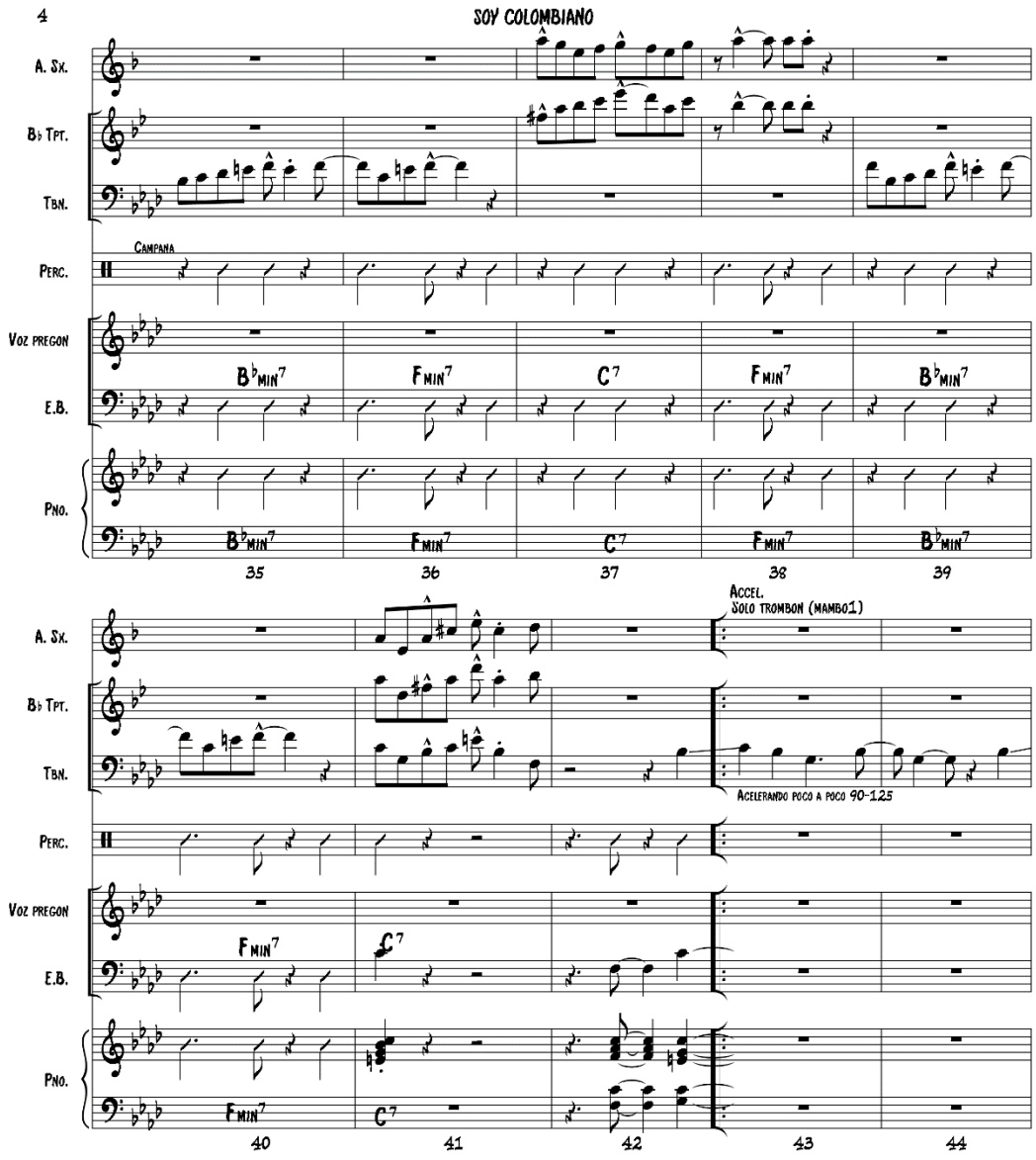
Apéndices

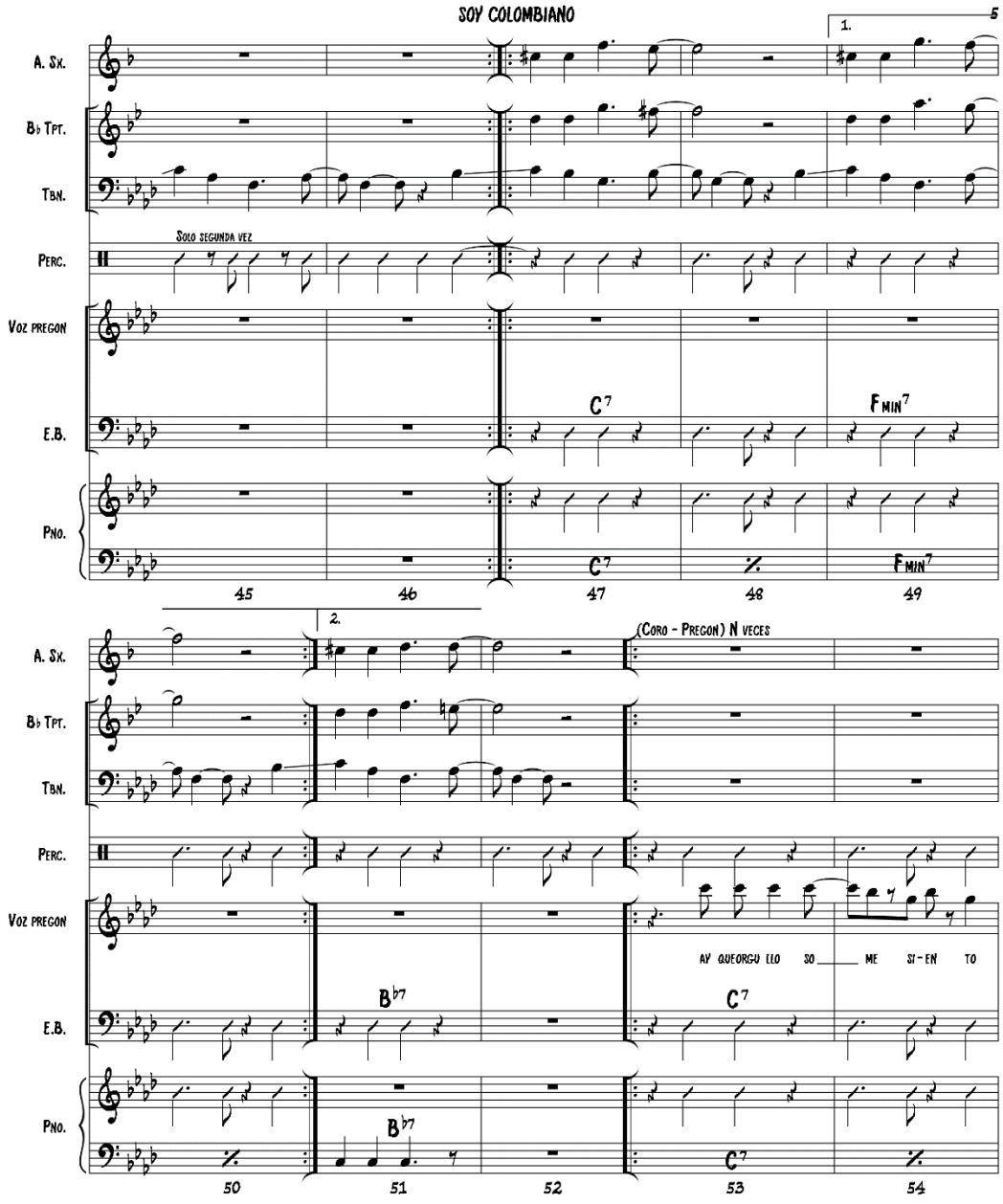
Score Soy Colombiano

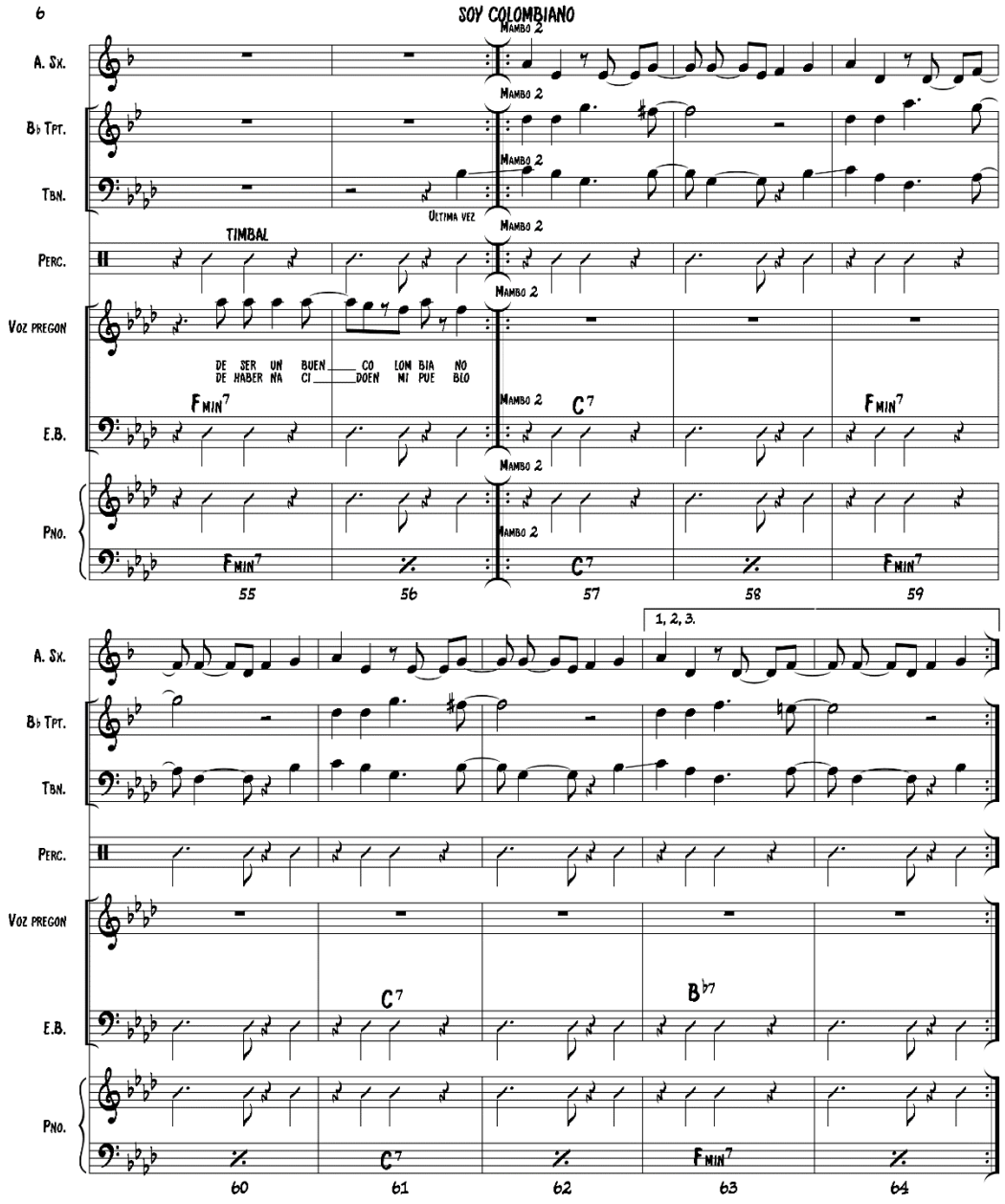


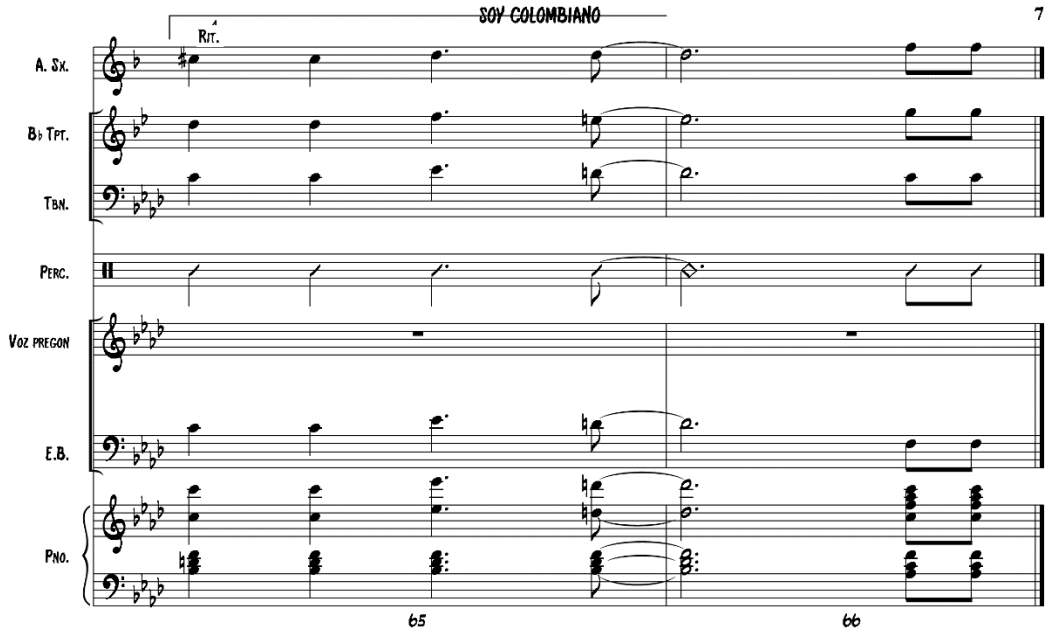

2
SOY COLOMBIANO
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Voz pregon
E.B.
Pno.
G7
B♭min7
F7
B♭min
C7
12
13
14
15
16
17
Fmin
G
18
19
20
21
22
23
Cmin7
B7(b5)


SOY COLOMBIANO
3
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Voz pregon
E.B.
Pno.
Cumbia SOLO PERCUSION
SALSA
B♭MIN7
FMIN7
FMIN7
C7
B♭MIN7
24
25
26
27
28
29
1, 2, 3.
4.
FMIN7
C7
FMIN7
C7
30
31
32
33
34

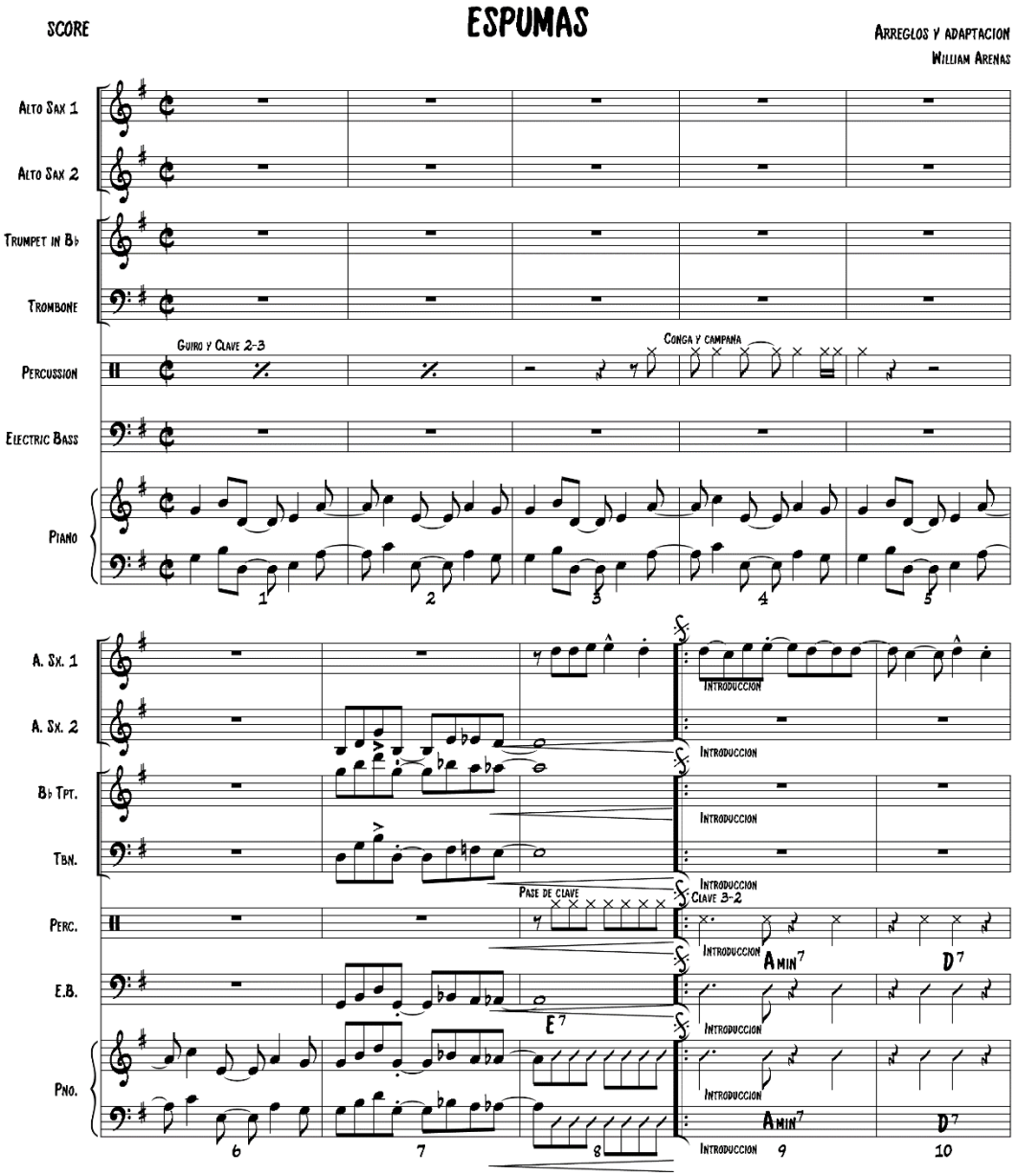

4
SOY COLOMBIANO
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Campana
Voz pregon
E.B.
Pno.
B♭min7
Fmin7
C7
Fmin7
B♭min7
35
36
37
38
39
Accel.
Solo trombon (mambo1)
Acelerando poco a poco 90-125
40
41
42
43
44


SOY COLOMBIANO
1.
5
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Solo segunda vez
Voz pregon
E.B.
C7
F MIN7
Pno.
C7
F MIN7
45
46
47
48
49
2.
(Coro - Pregon) N veces
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Voz pregon
AY QUE ORGU LLO SO ME SI - EN TO
E.B.
B♭7
C7
Pno.
B♭7
C7
50
51
52
53
54

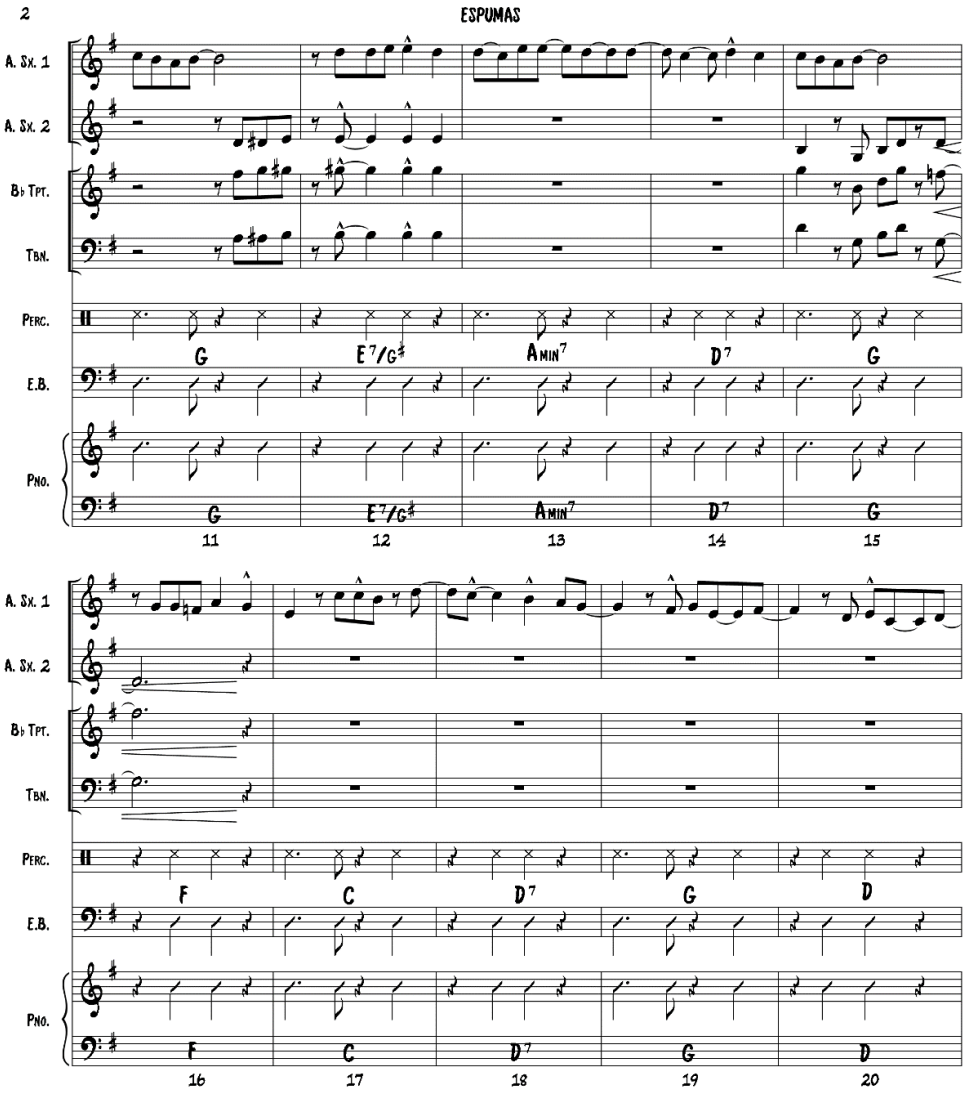

6
SOY COLOMBIANO
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Voz pregon
E.B.
Pno.
TIMBAL
Ultima vez
Mambo 2
DE SER UN BUEN CO LOM BIA NO
DE HABER NA CI DOEN MI PUE BLO
Fmin7
C7
55
56
57
58
59
1, 2, 3.
B♭7
60
61
62
63
64

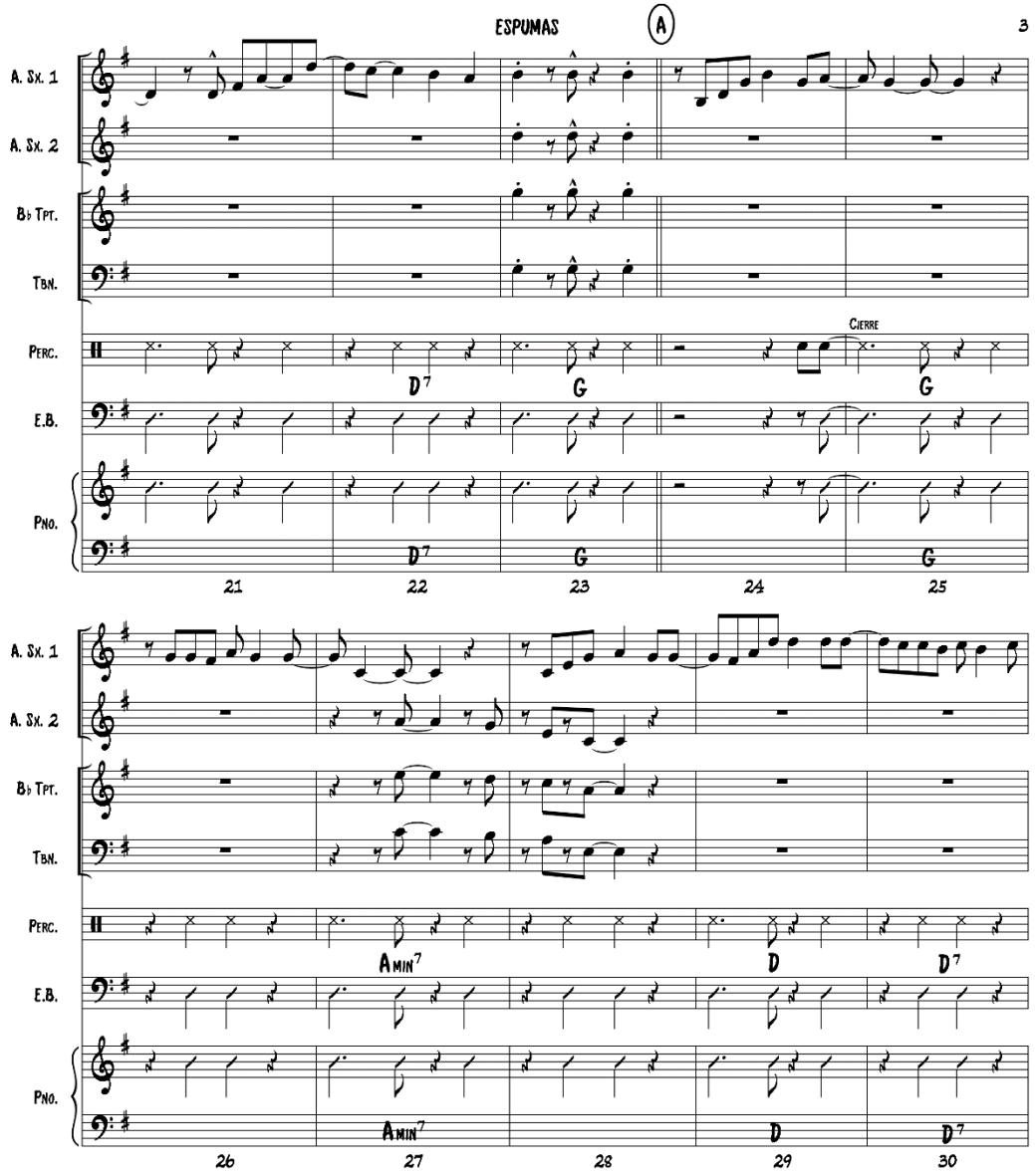

SOY COLOMBIANO
7
RIT.
A. SX.
B♭ TPT.
TBN.
PERC.
VOZ PREGON
E.B.
PNO.
65
66

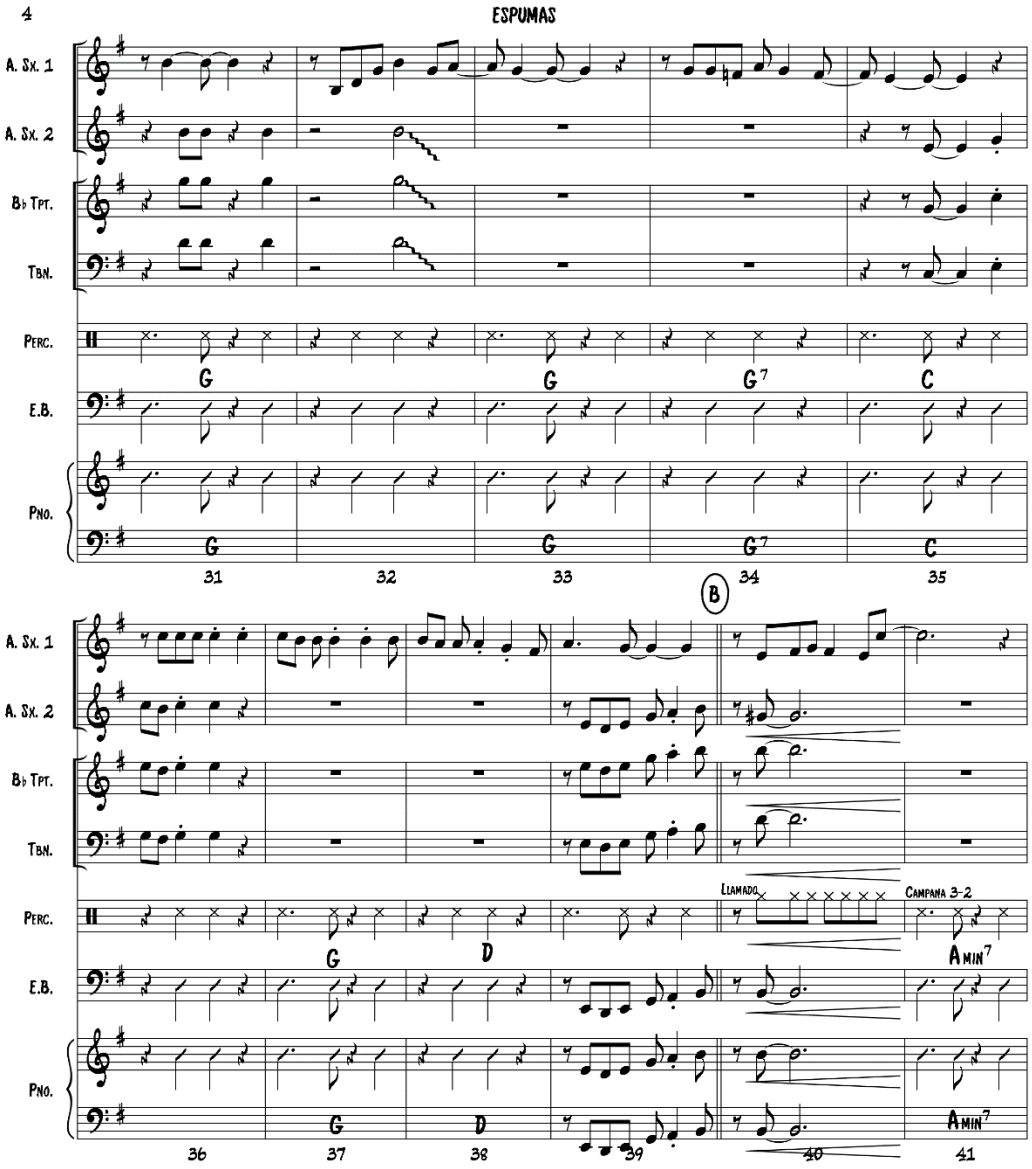
Score Espumas

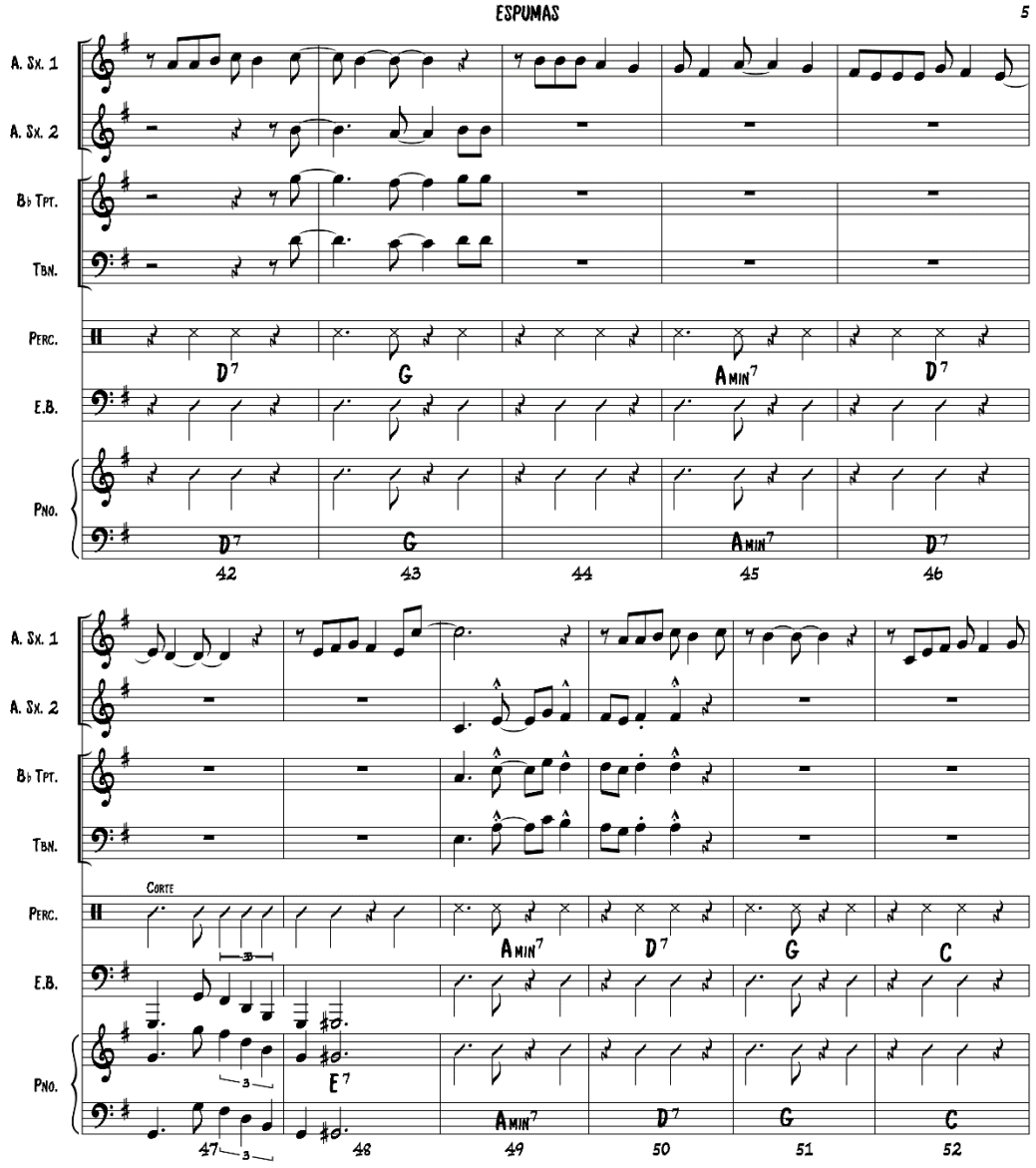


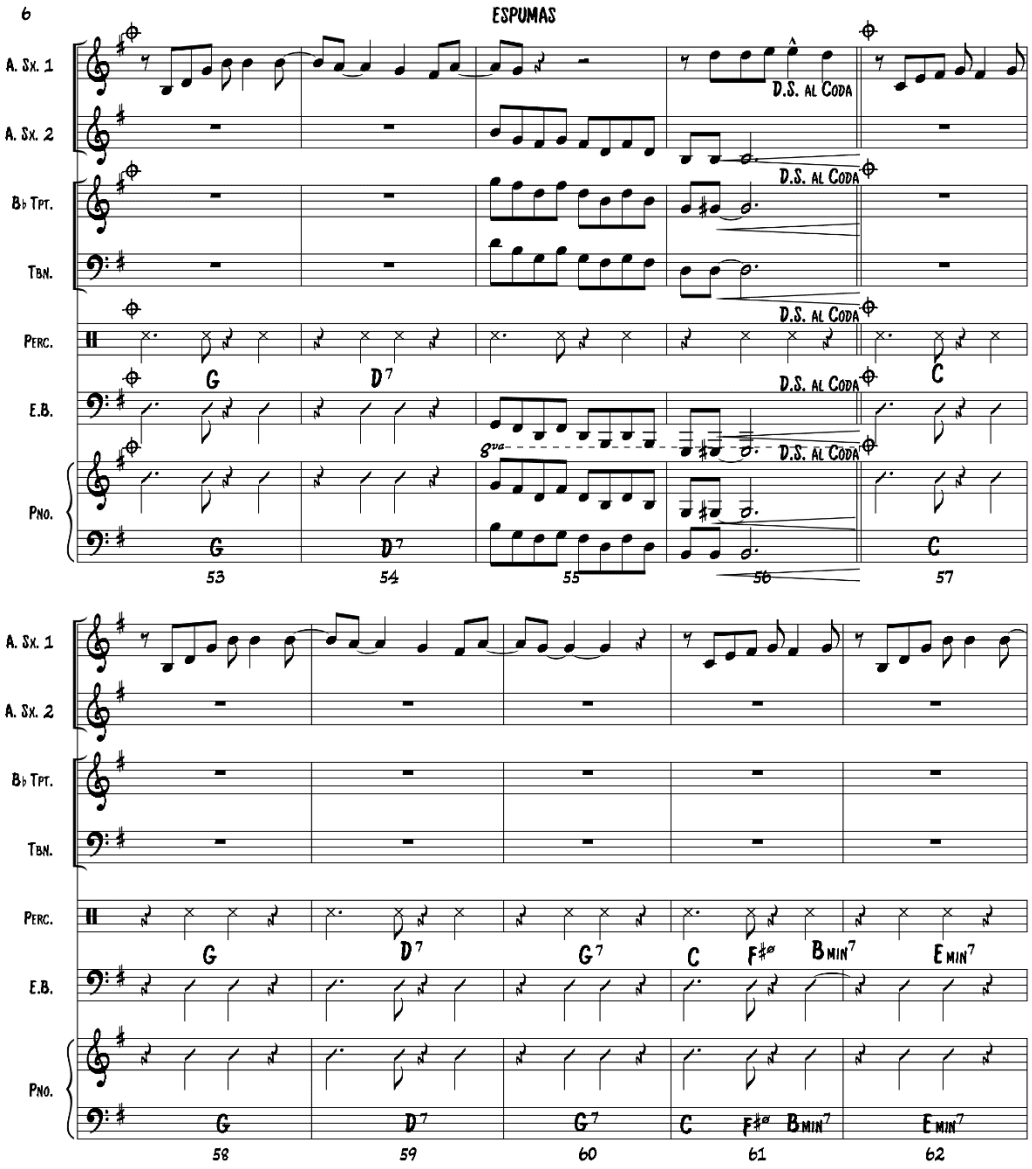
©WILLIBASS

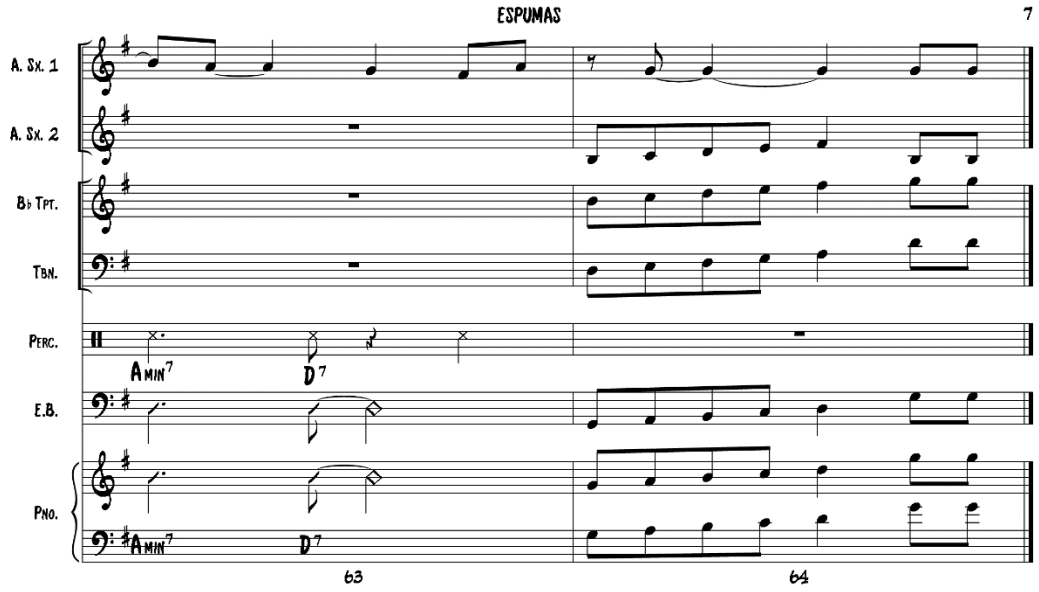

2
ESPUMAS
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
E.B.
Pno.
G
E7/G♯
Amin7
D7
G
11
12
13
14
15
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
E.B.
Pno.
F
C
D7
G
D
16
17
18
19
20


ESPUMAS
A
3
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
E.B.
Pno.
Cierre
D7
G
G
G
D7
G
G
21
22
23
24
25
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
E.B.
Pno.
Amin7
D
D7
Amin7
D
D7
26
27
28
29
30


4
ESPUMAS
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
E.B.
Pno.
G
G
G7
C
31
32
33
34
35
B
Llamado
Campana 3-2
D
Amin7
36
37
38
39
40
41

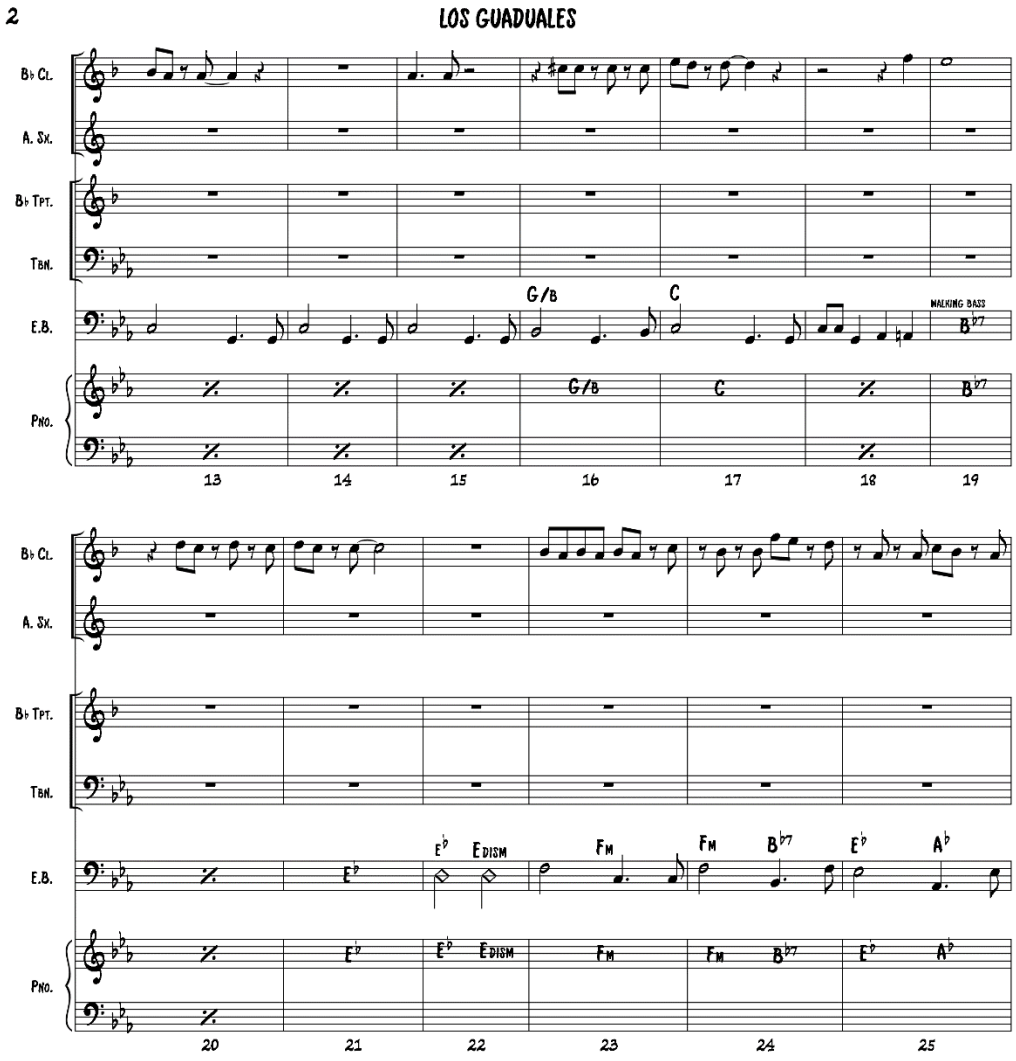

ESPUMAS
5
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
E.B.
Pno.
D7
G
Amin7
D7
42
43
44
45
46
Corte
E7
47
48
49
50
51
52

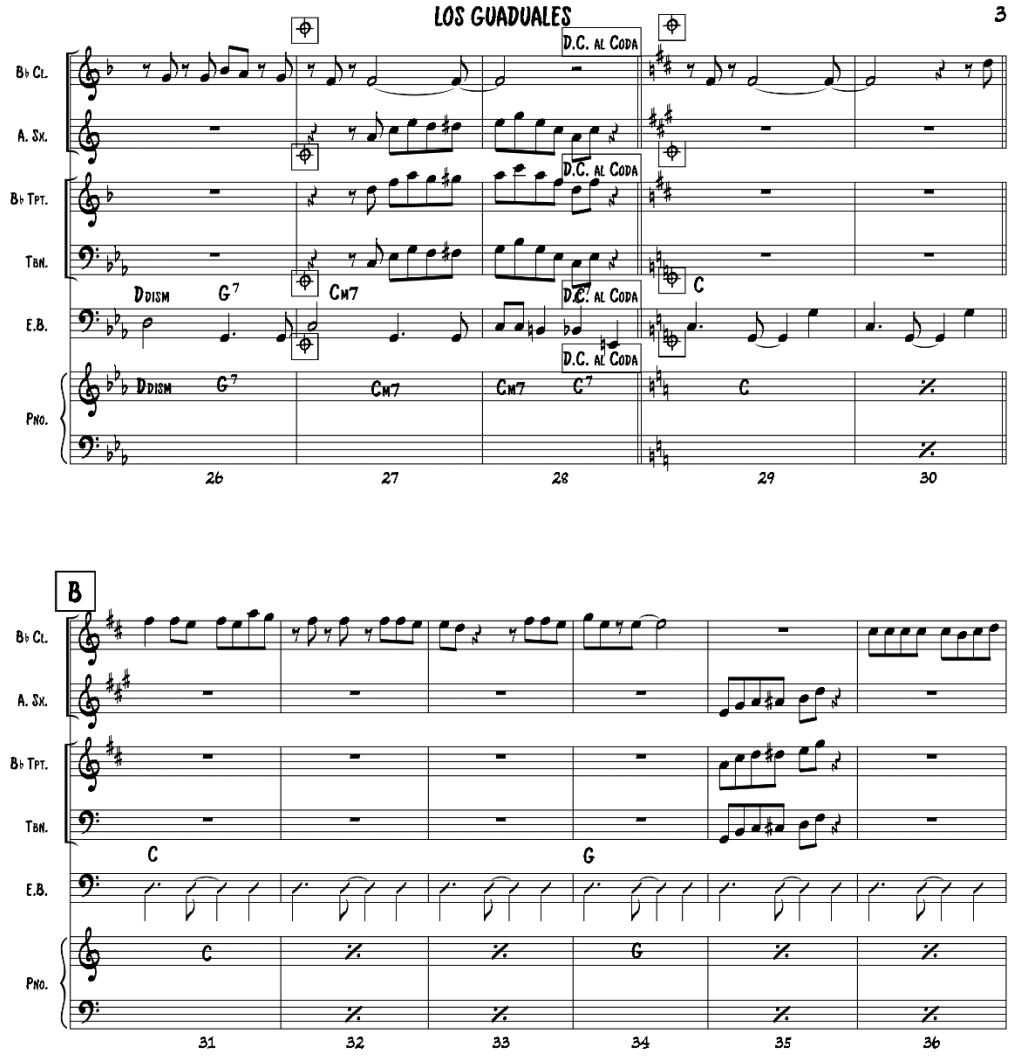

6
ESPUMAS
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
E.B.
Pno.
D.S. al Coda
G
D7
C
8va
53
54
55
56
57
G7
F♯ø
Bmin7
Emin7
58
59
60
61
62

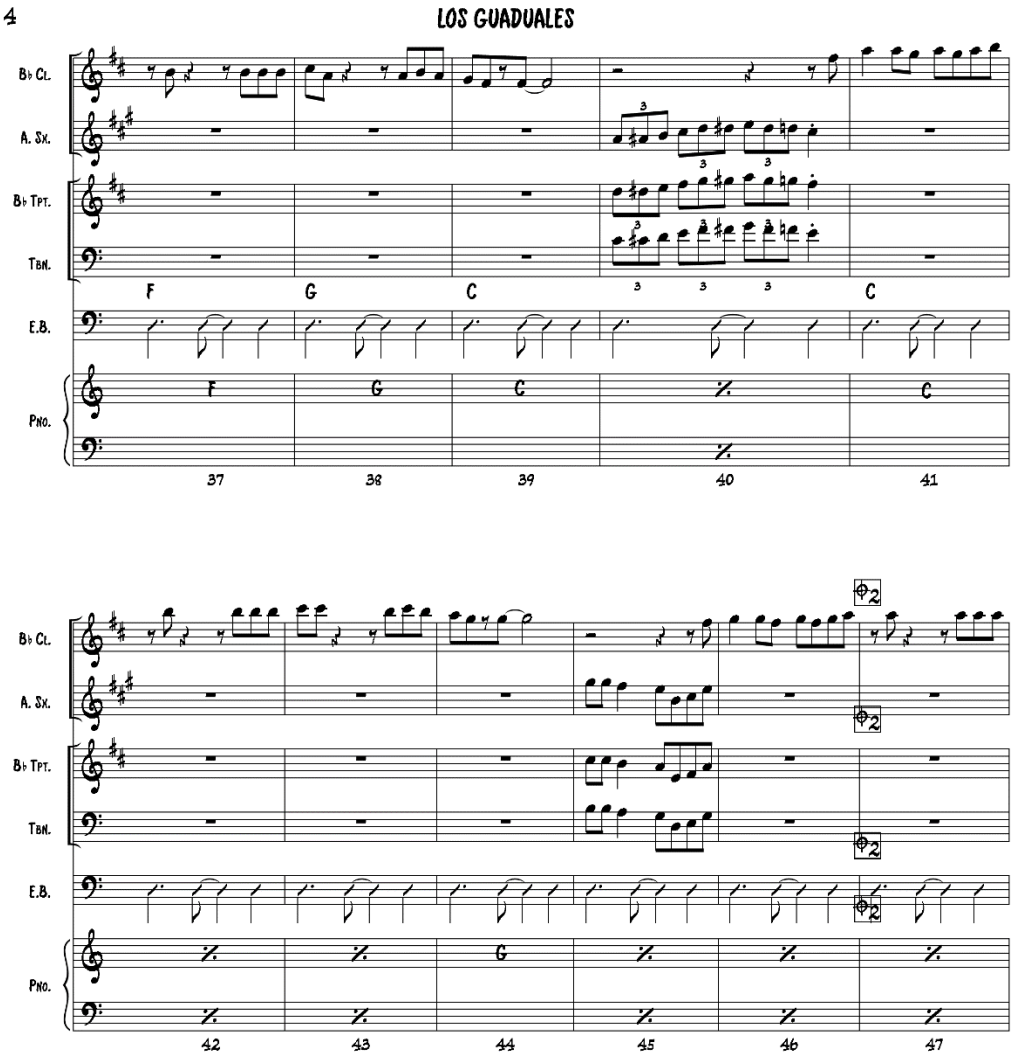

ESPUMAS
7
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Amin7
D7
E.B.
Pno.
Amin7
D7
63
64

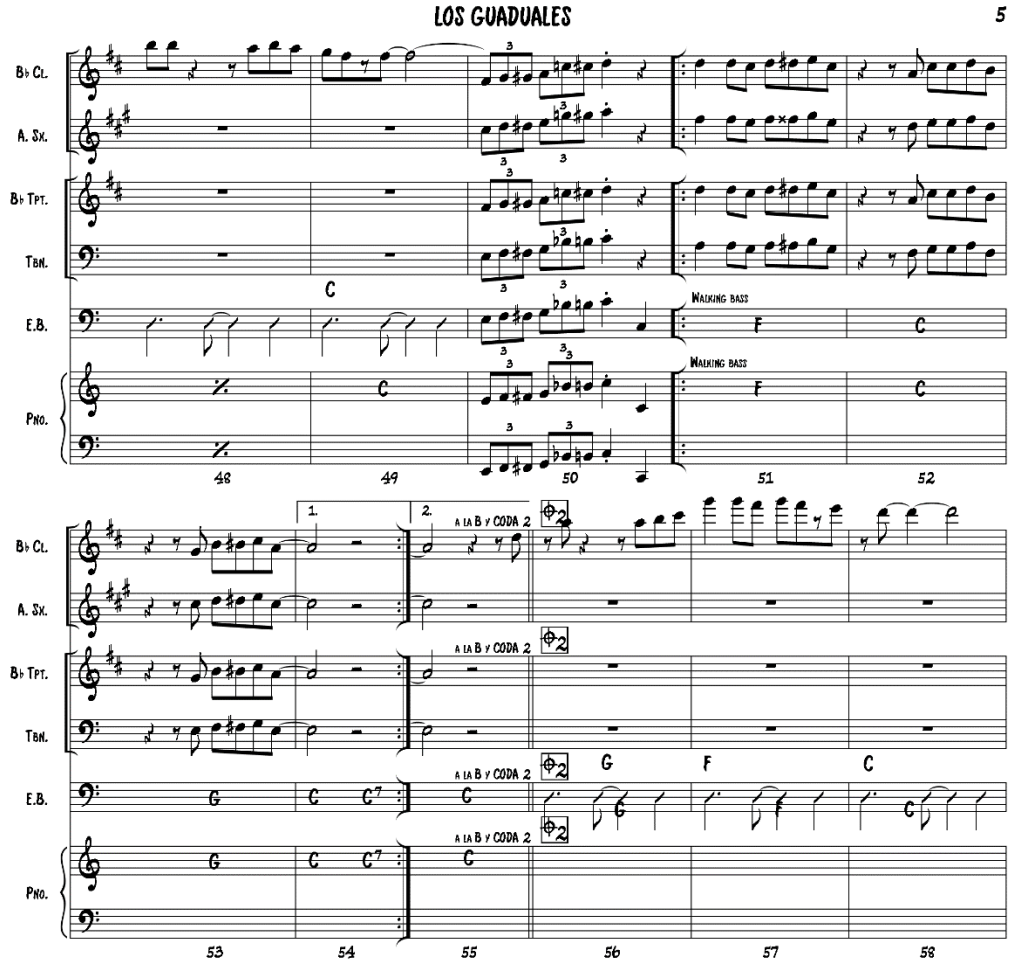
Score Los Guaduales

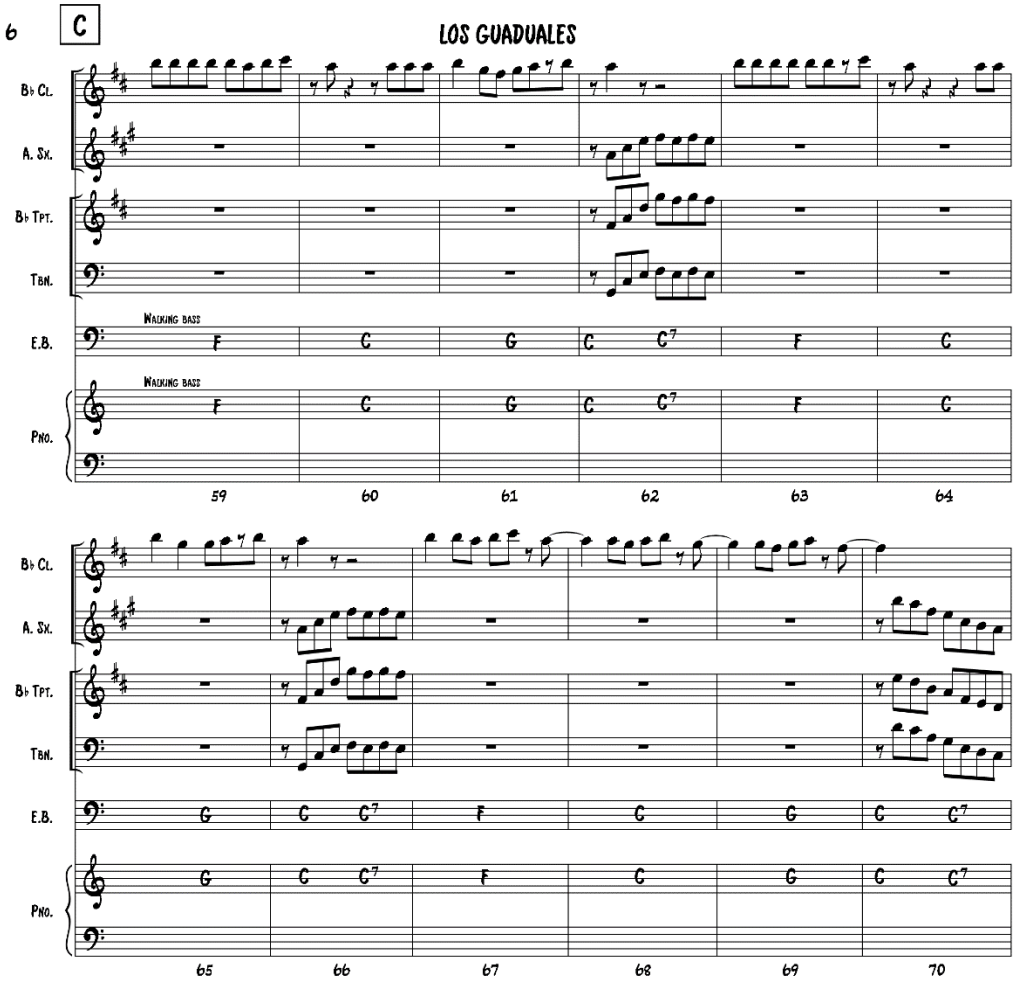
©WILLIBASS

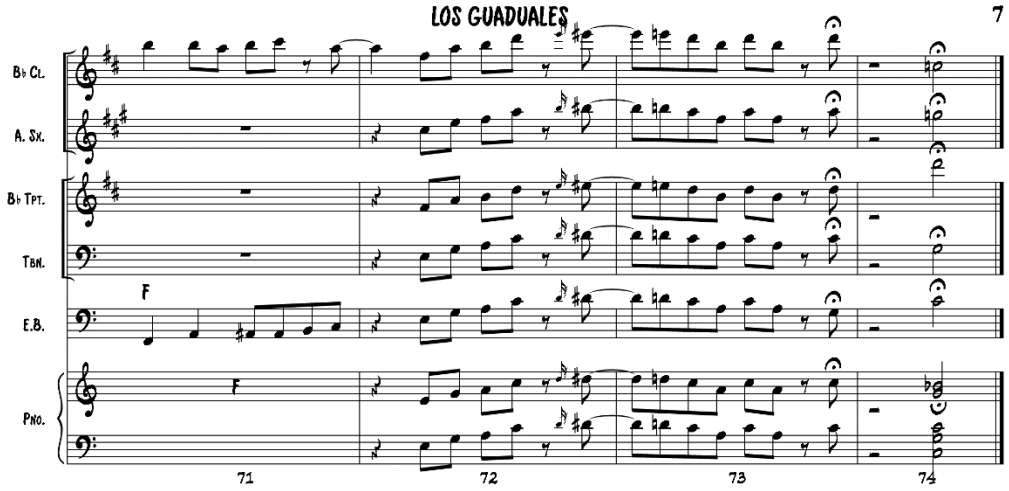

2
LOS GUADUALES
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
E.B.
Pno.
G/B
C
WALKING BASS
B♭7
13
14
15
16
17
18
19
E♭
E DISM
Fm
20
21
22
23
24
25


LOS GUADUALES
3
D.C. AL CODA
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
E.B.
Pno.
DDISM
G7
CM7
C7
C
B
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36

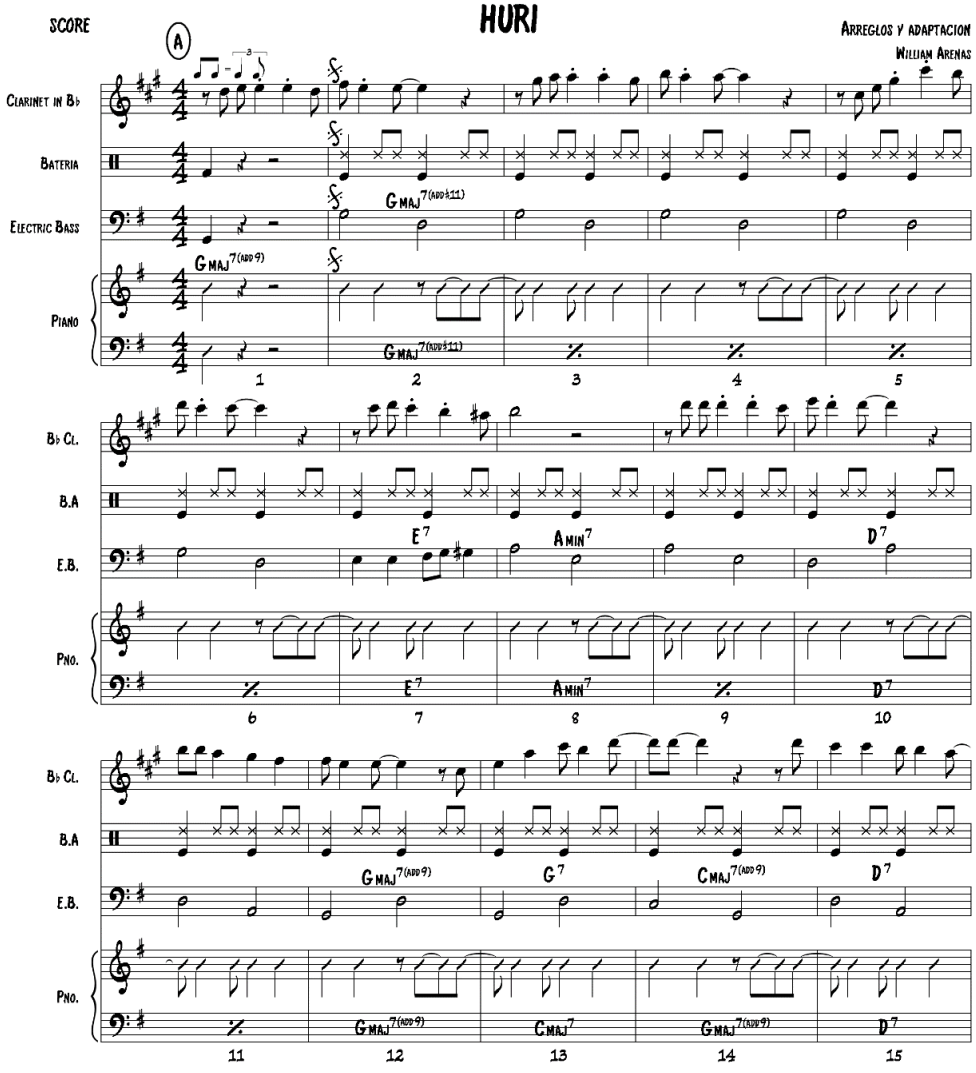

4
LOS GUADUALES
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
E.B.
Pno.
F
G
C
C
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47

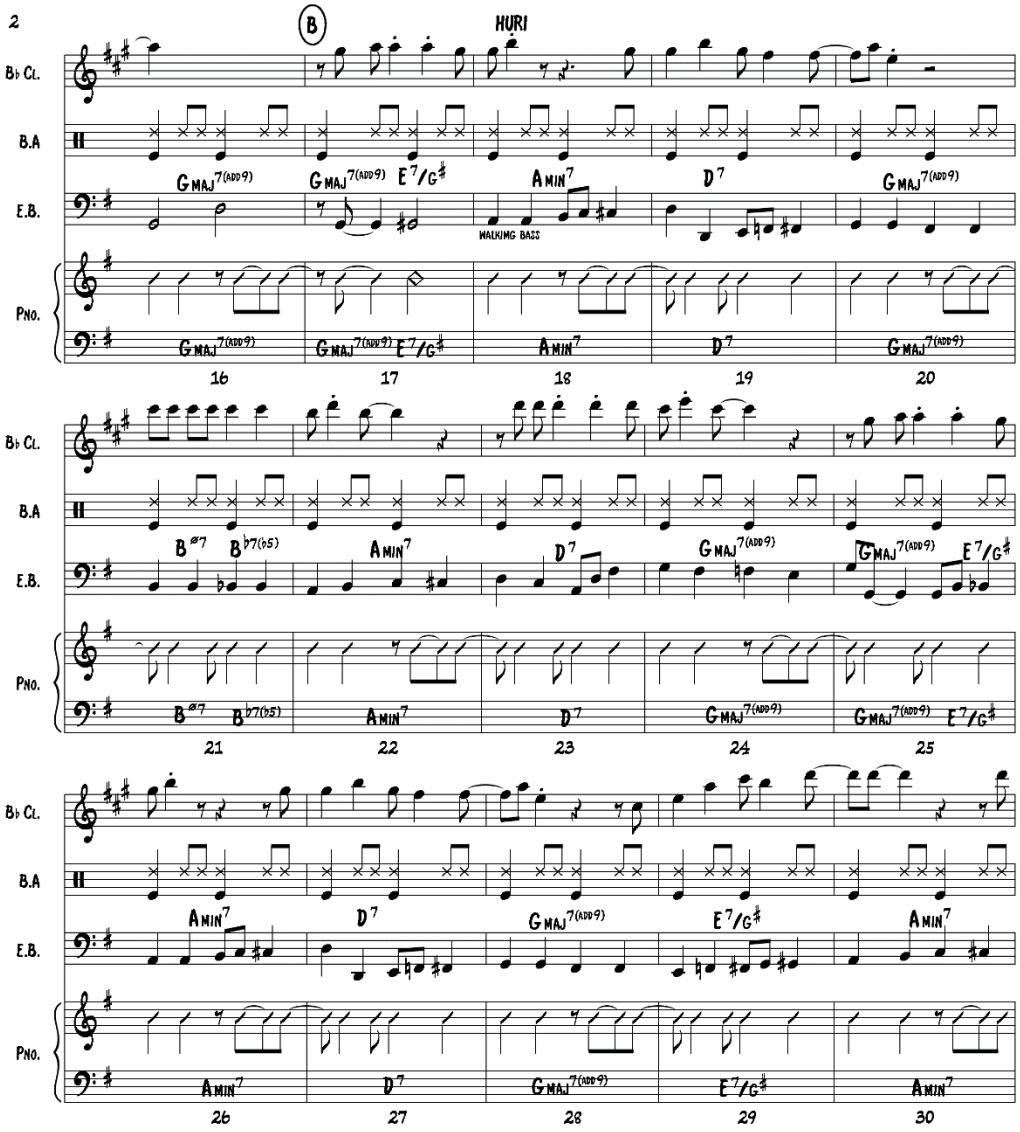

LOS GUADUALES
5
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
E.B.
Pno.
C
Walking bass
F
C
48
49
50
51
52
1.
2.
A la B y Coda 2
G
F
C
C7
53
54
55
56
57
58

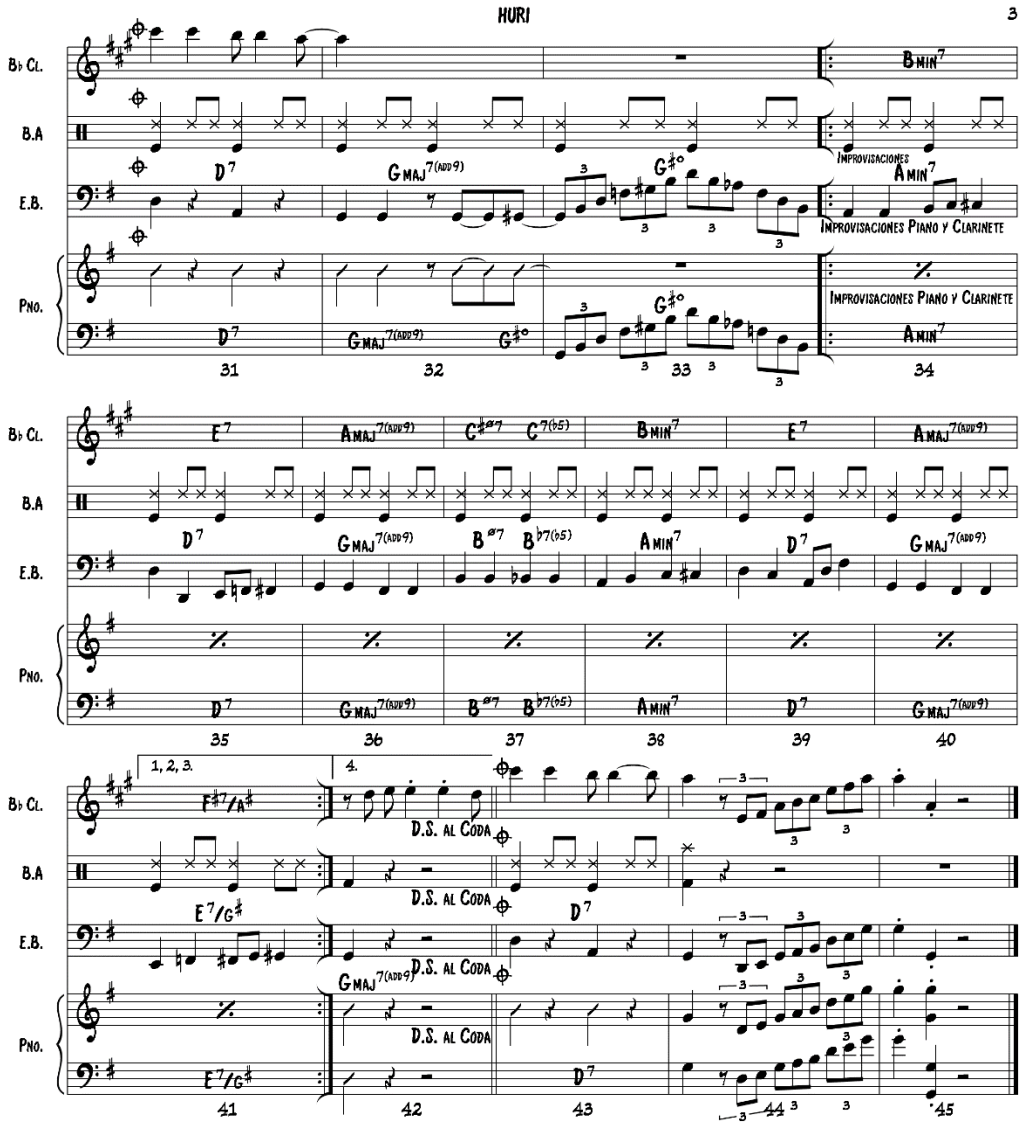

LOS GUADUALES
C
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
E.B.
Pno.
Walking bass
F C G C C7 F C
59 60 61 62 63 64
G C C7 F C G C C7
65 66 67 68 69 70


LOS GUADUALES
7
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
E.B.
Pno.
F
F
71
72
73
74

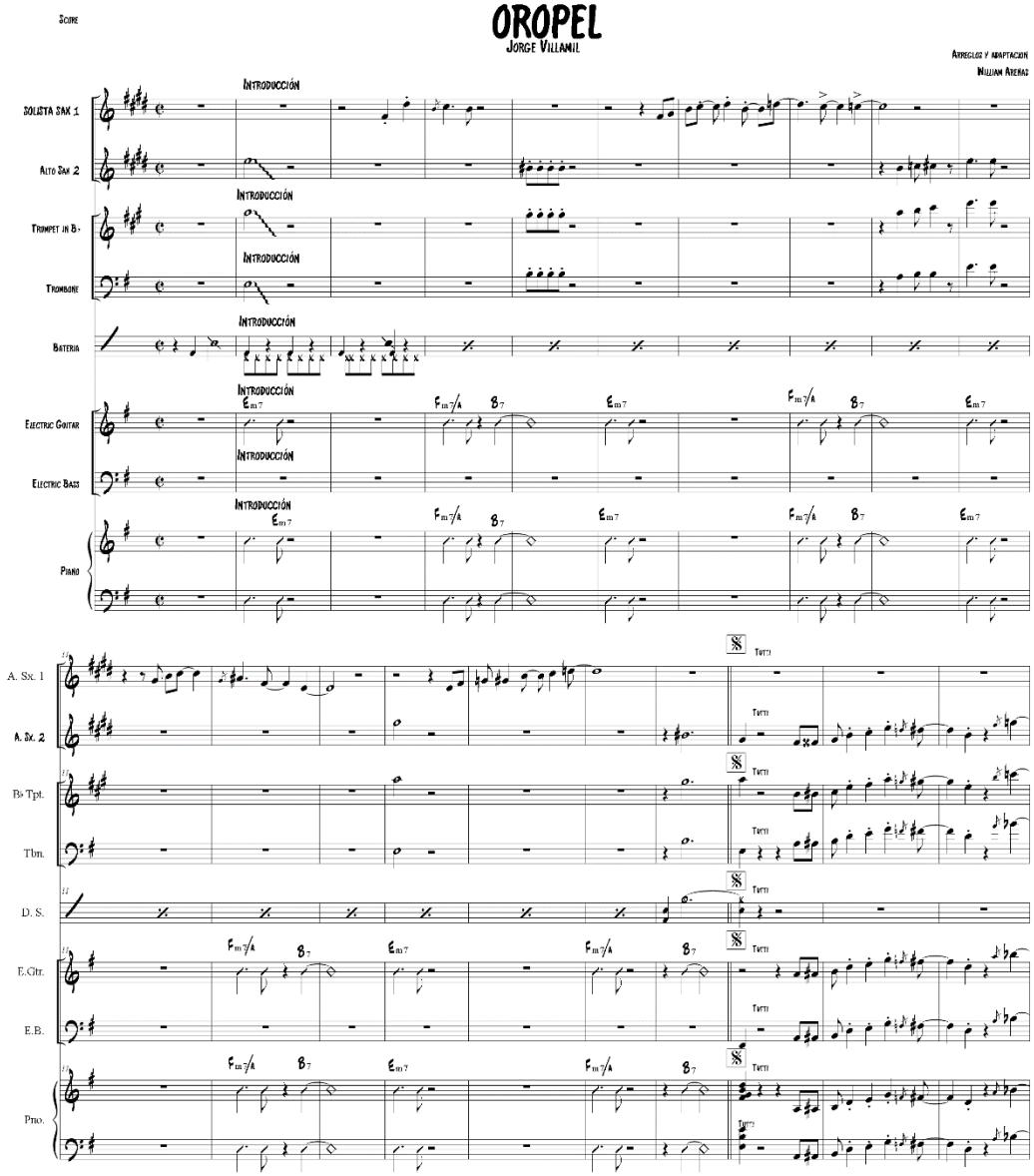
Score Huri


SCORE
HURI
ARREGLOS Y ADAPTACION
WILLIAN ARENAS
CLARINET IN B♭
BATERIA
ELECTRIC BASS
PIANO
B♭ CL.
B.A
E.B.
PNO.
© WILLIBASS

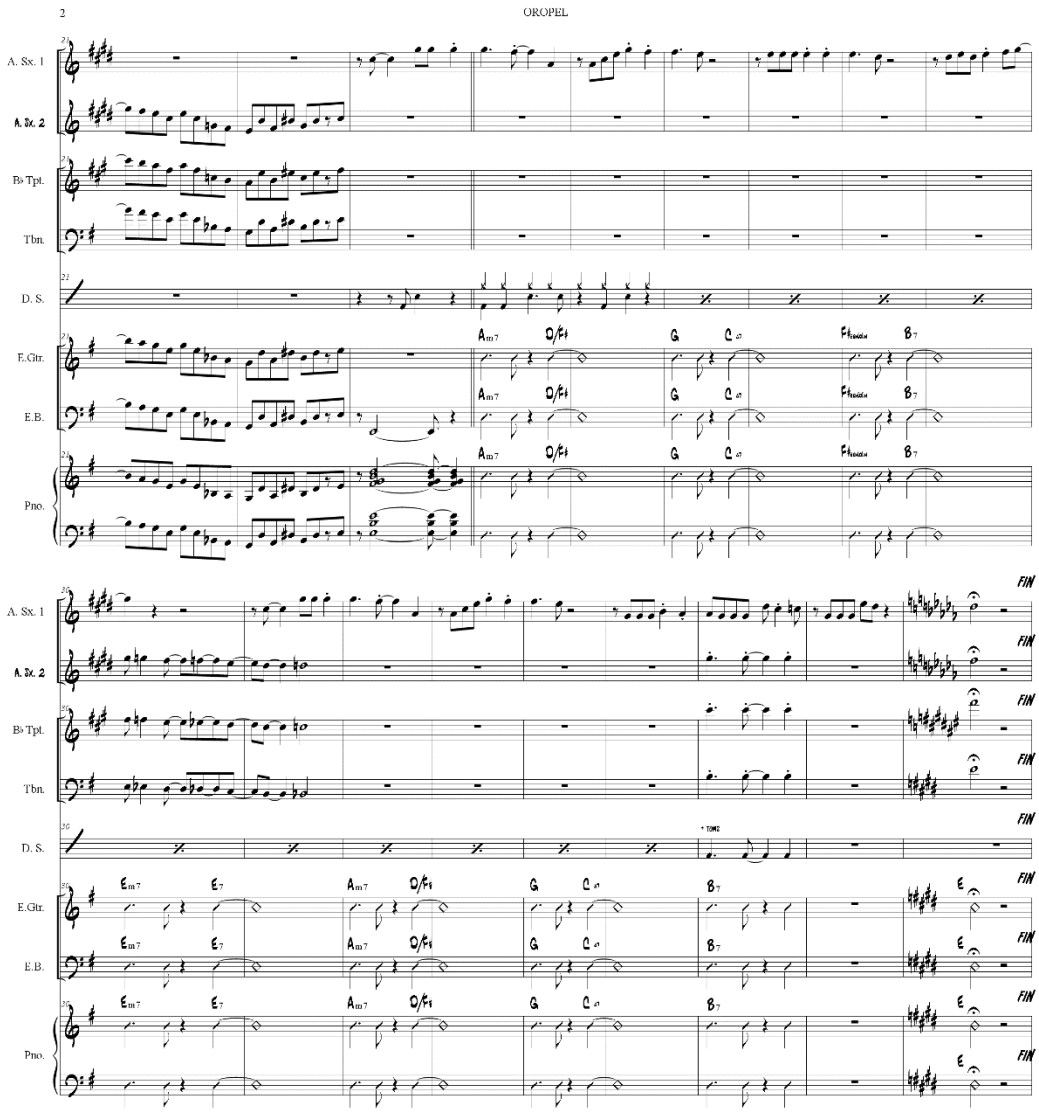

2
B
HURI
B♭ Cl.
B.A
E.B.
Pno.
WALKING BASS
GMAJ7(ADD9)
E7/G♯
AMIN7
D7
B♯7
B♭7(♭5)
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

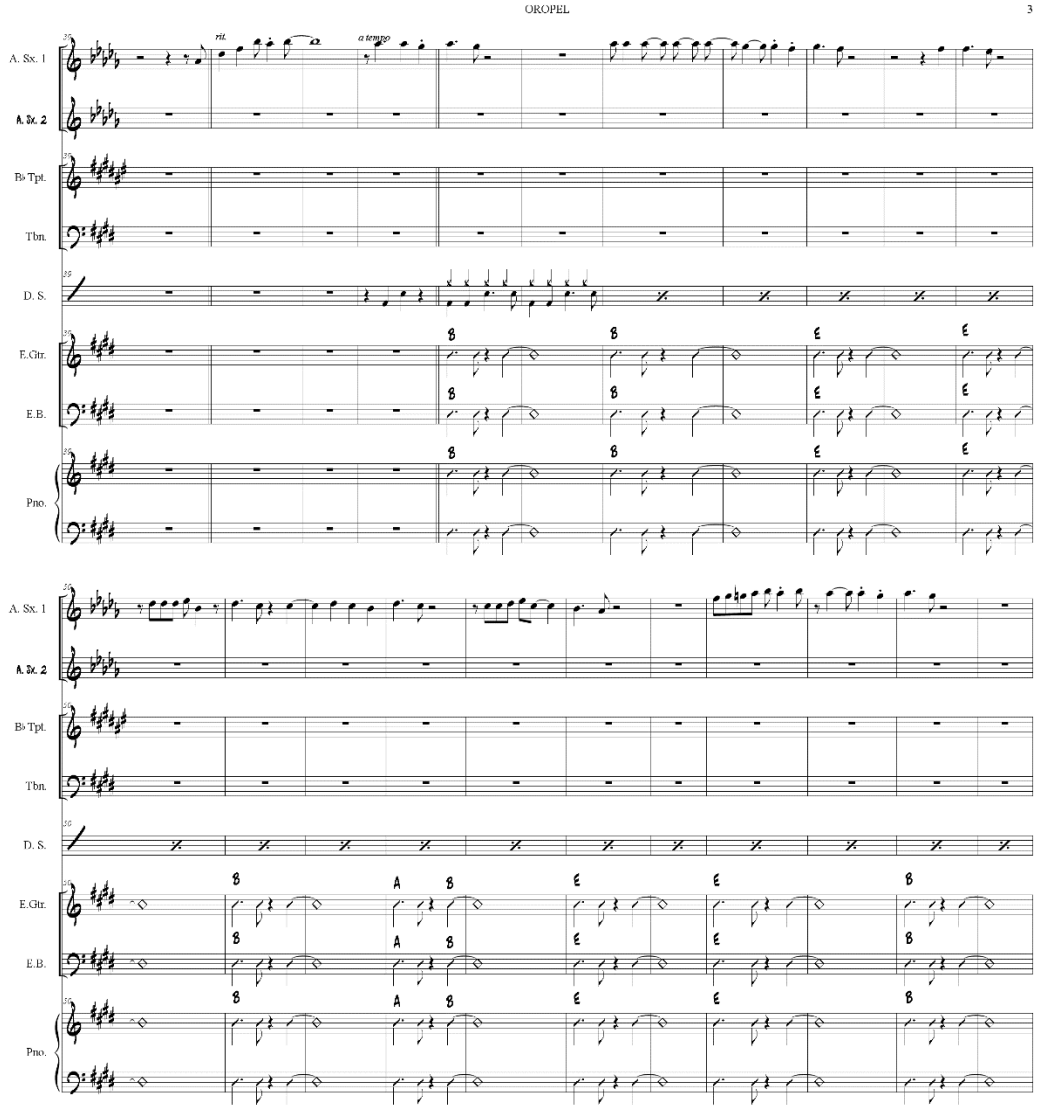

HURI
3
Bb Cl.
B.A
E.B.
Pno.
Improvisaciones
Improvisaciones Piano y Clarinete
1, 2, 3.
4.
D.S. al Coda
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45

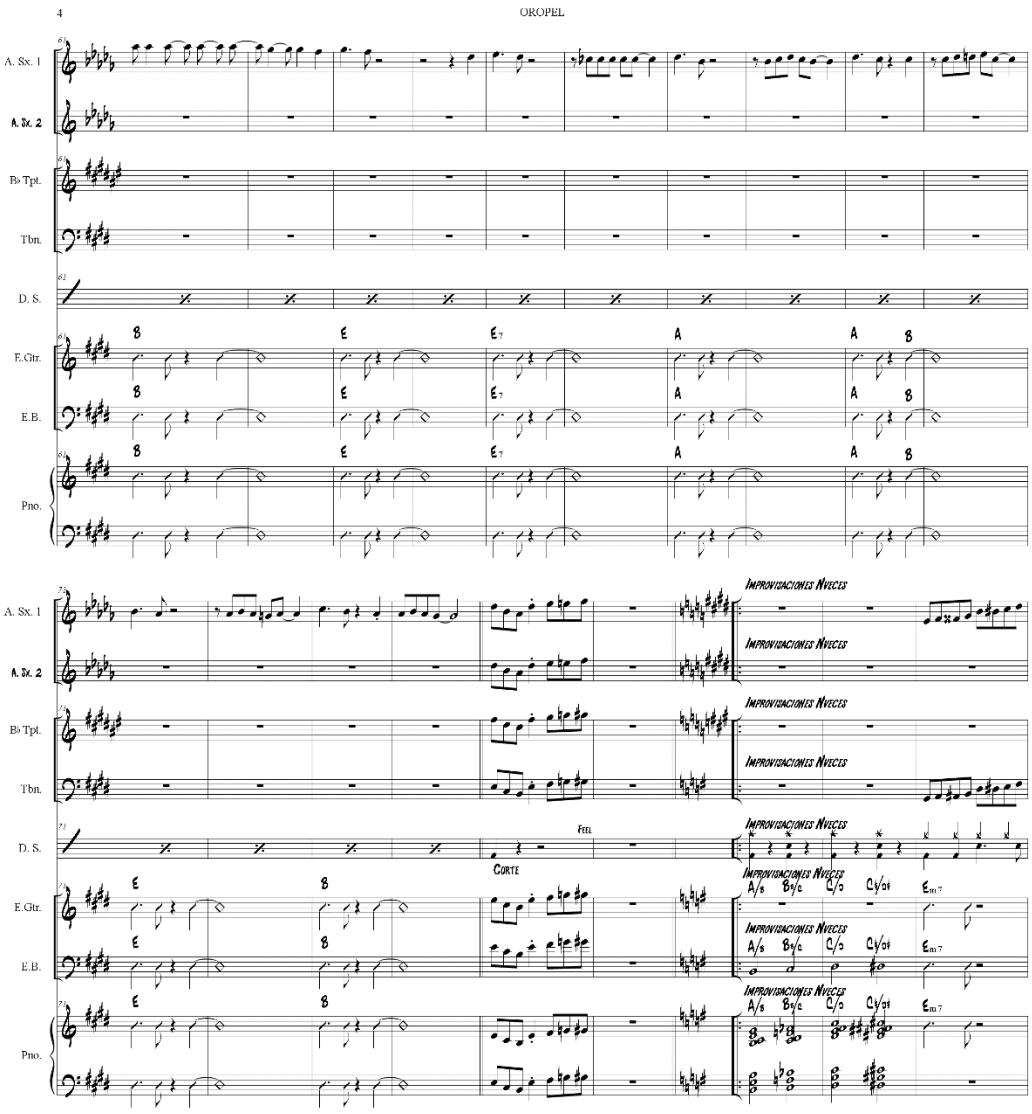
Score Oropel

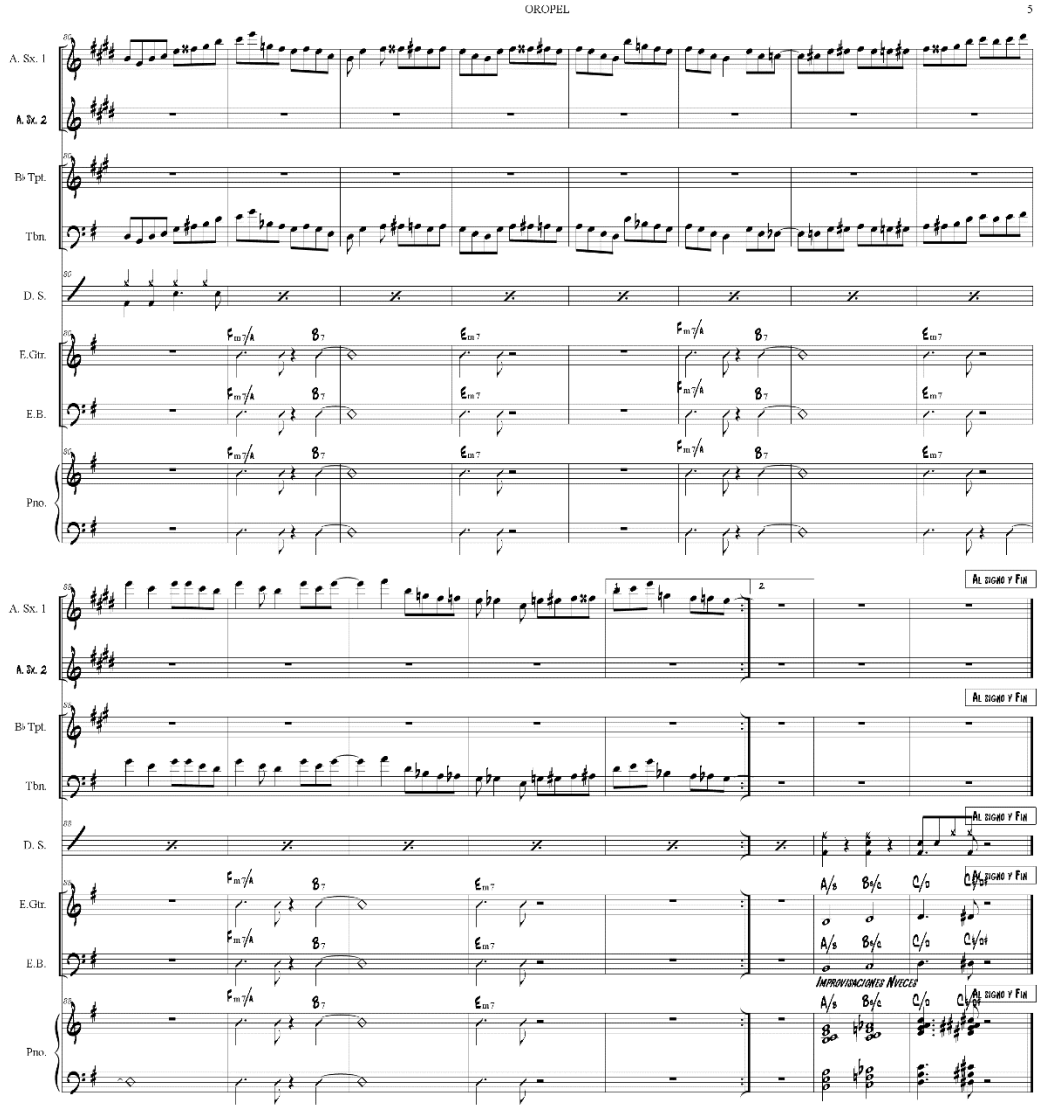


©willibass

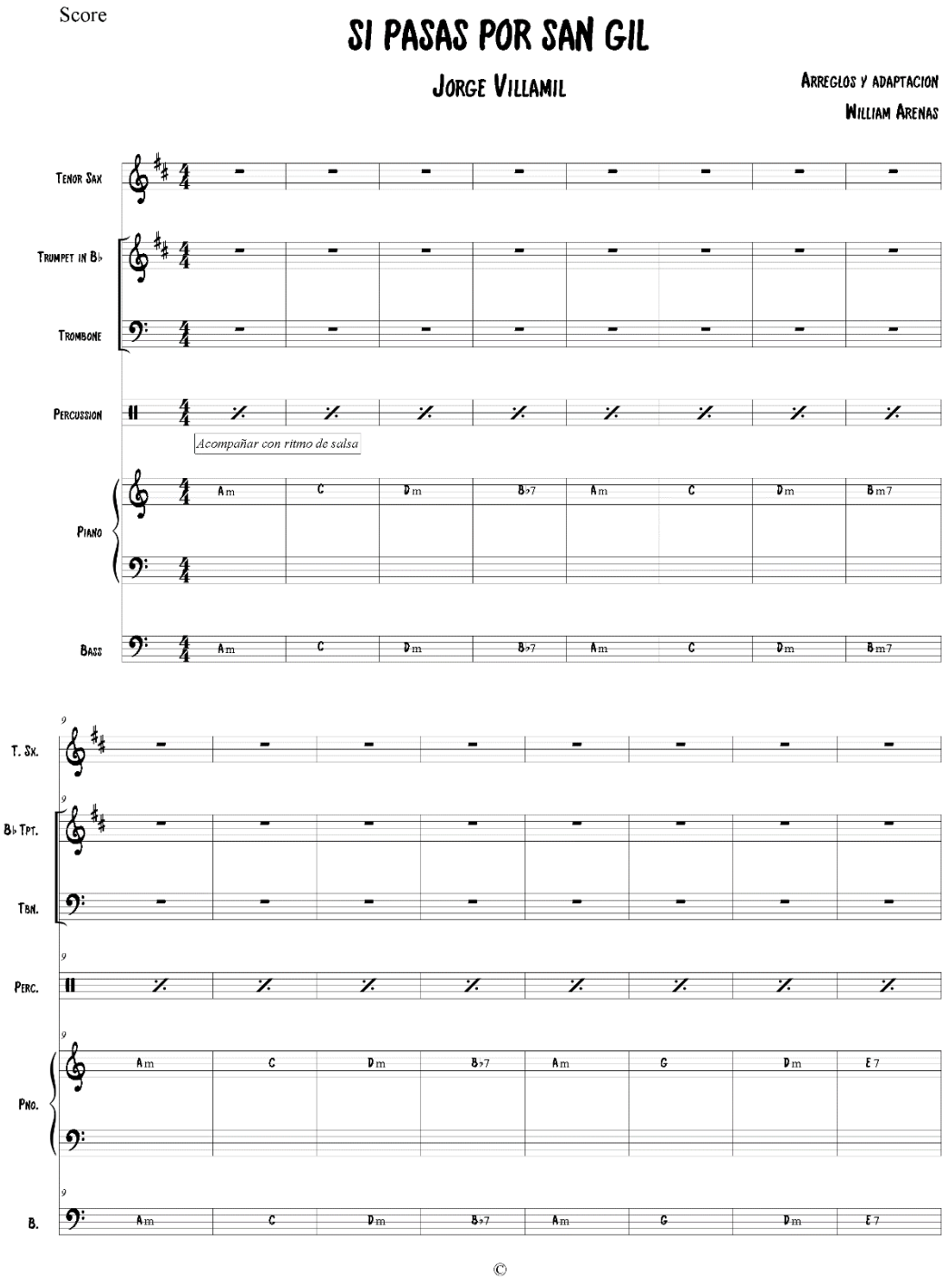

2
OROPEL
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.
FIN

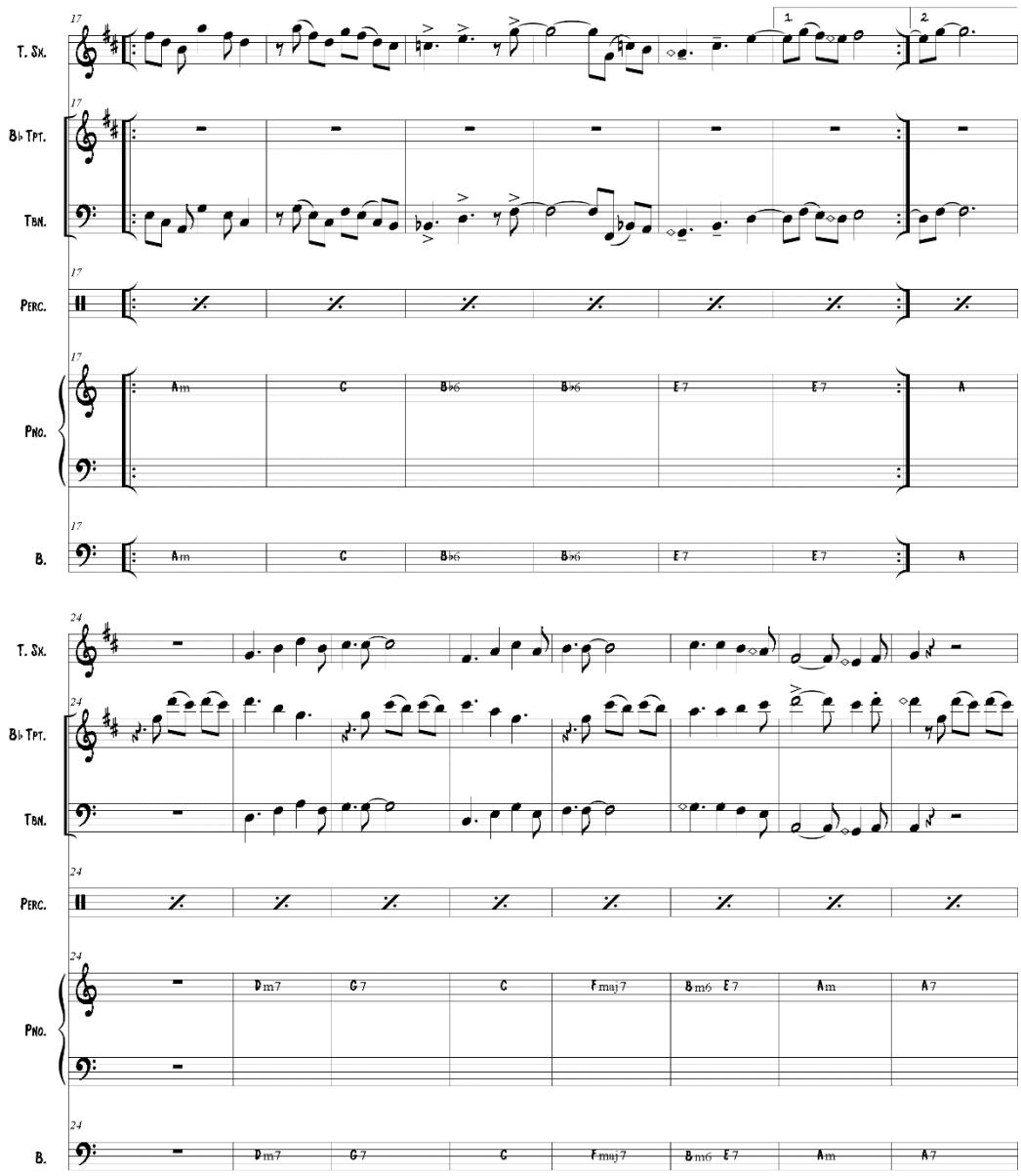

OROPEL
3
rit.
a tempo
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.
B
E
A

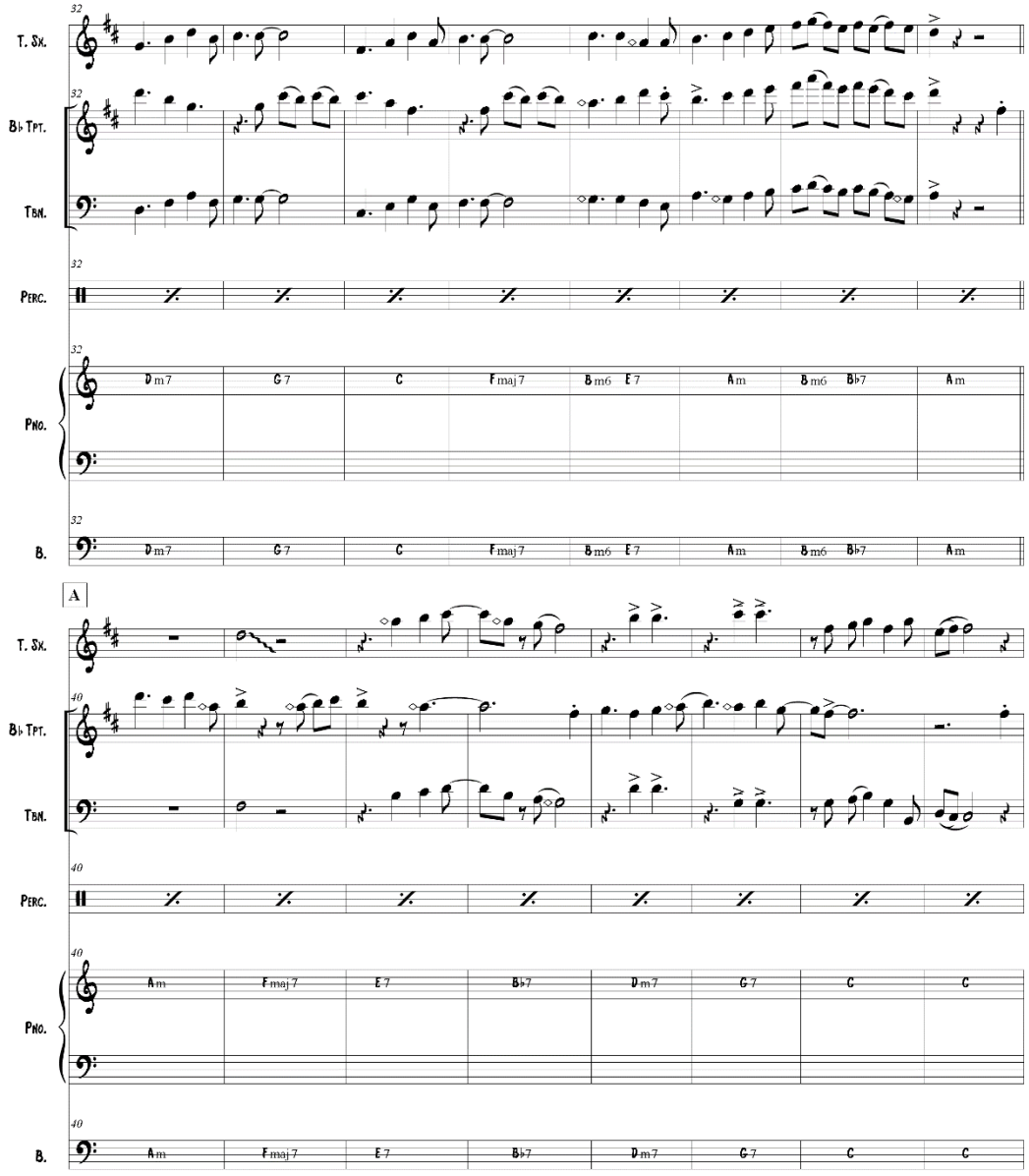

4
OROPEL
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.
Improvisaciones Nveces
Fill
Corte

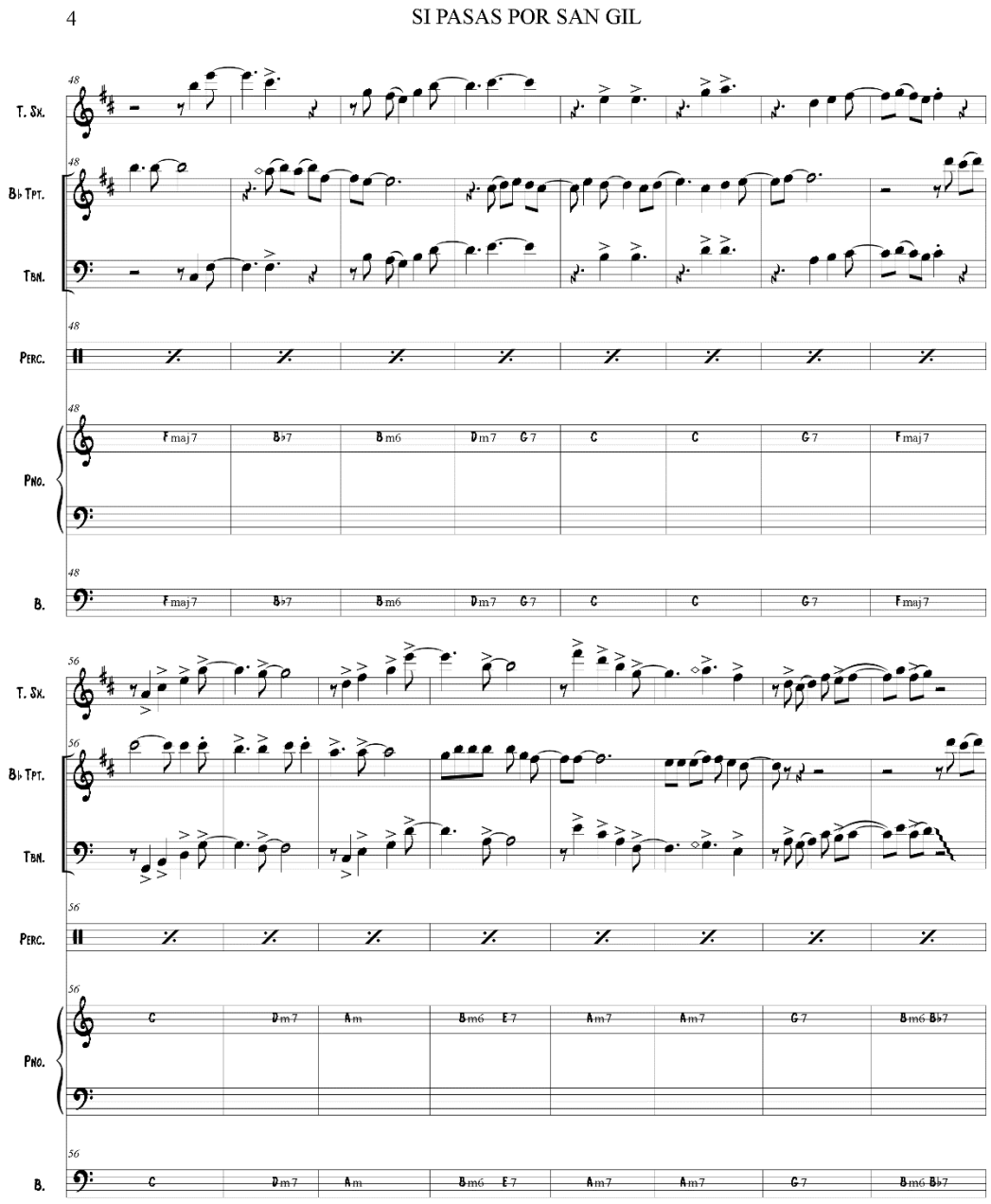

OROPEL
5
A. Sx. 1
A. Sx. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
D. S.
E.Gtr.
E.B.
Pno.
Fm7/A
B7
Em7
AL SIGNO Y FIN
IMPROVISACIONES NVECES
A/B
B♭/C
C/D
C♯/D♯

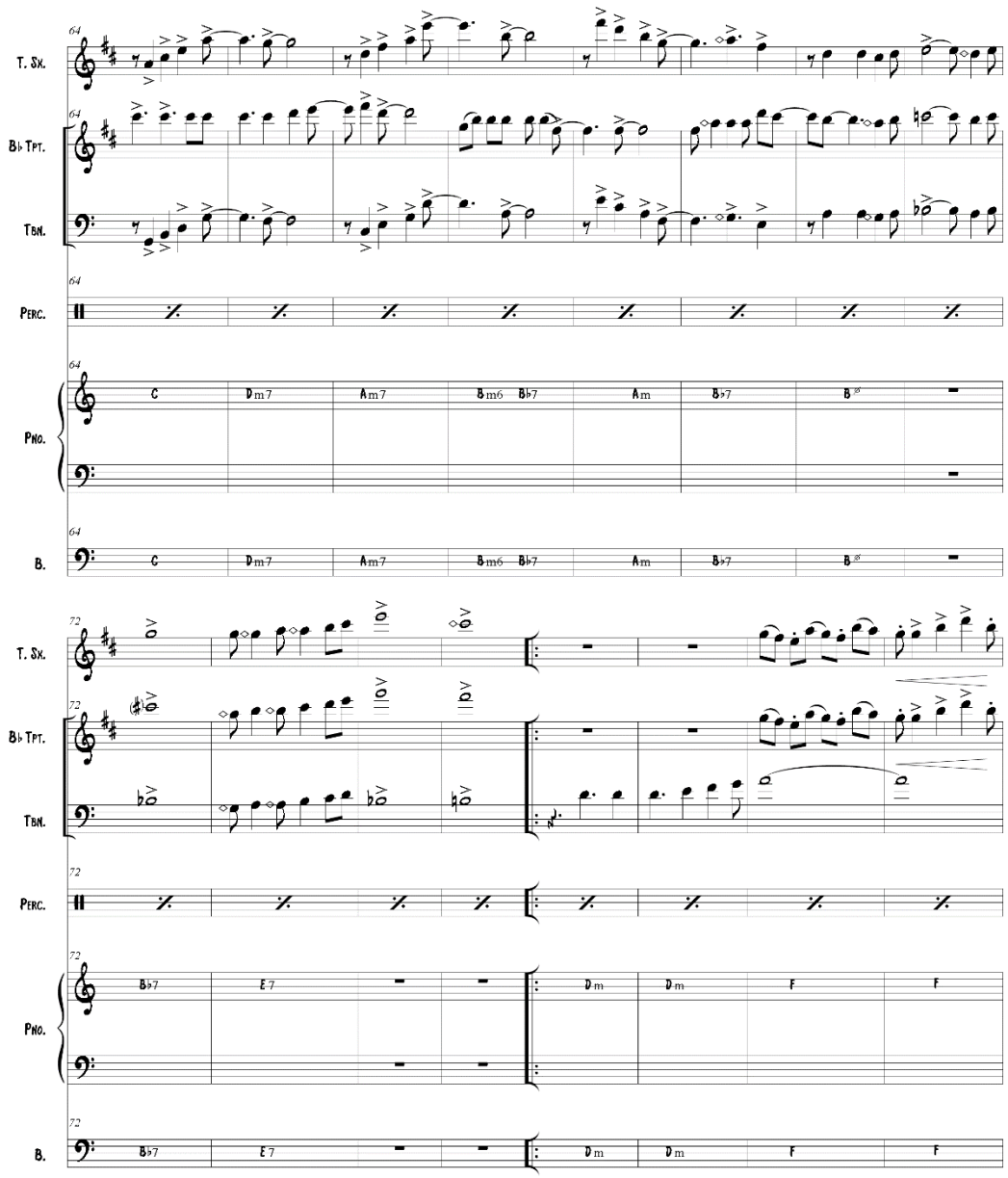
Score Si Pasas Por Sangil

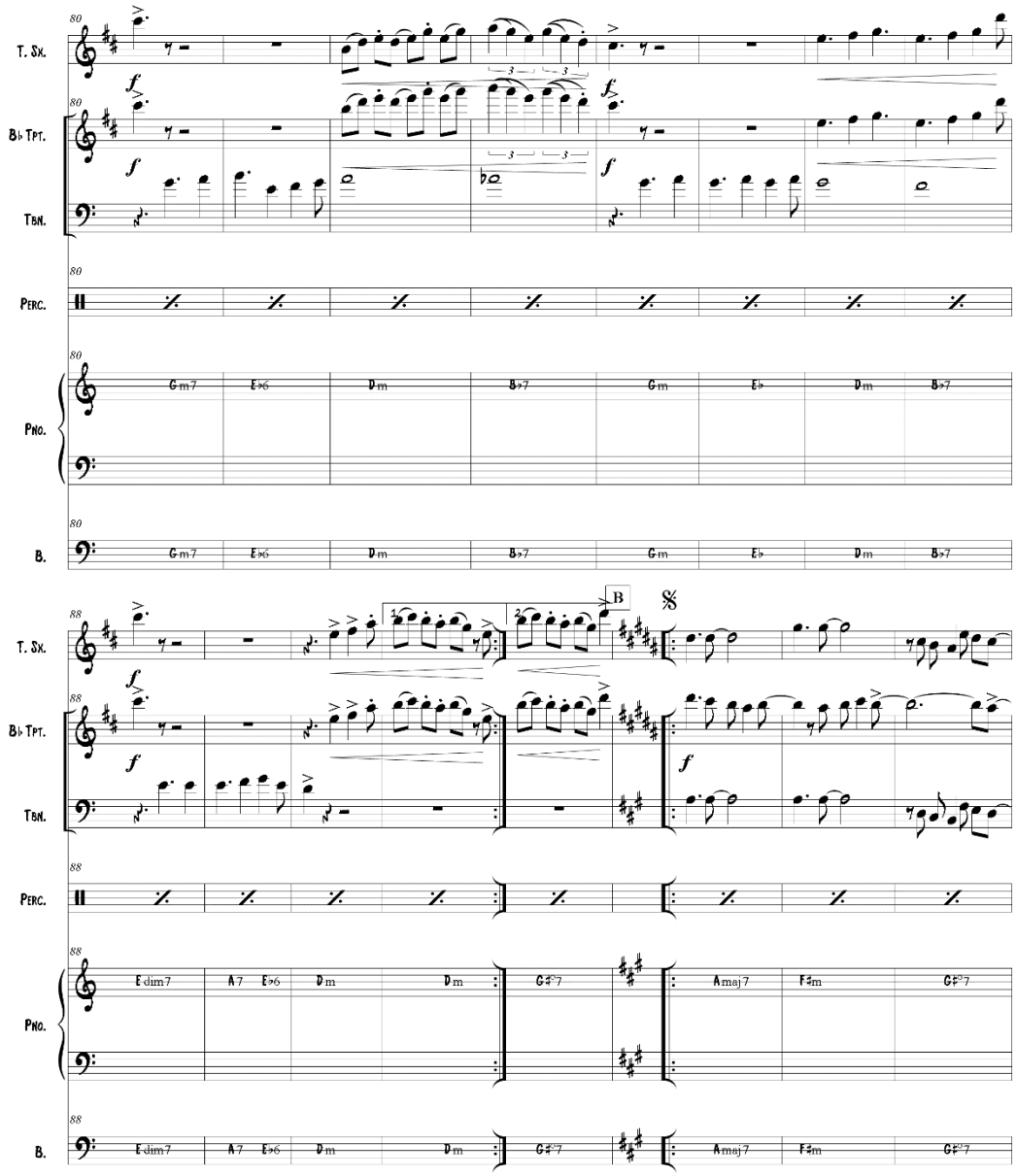


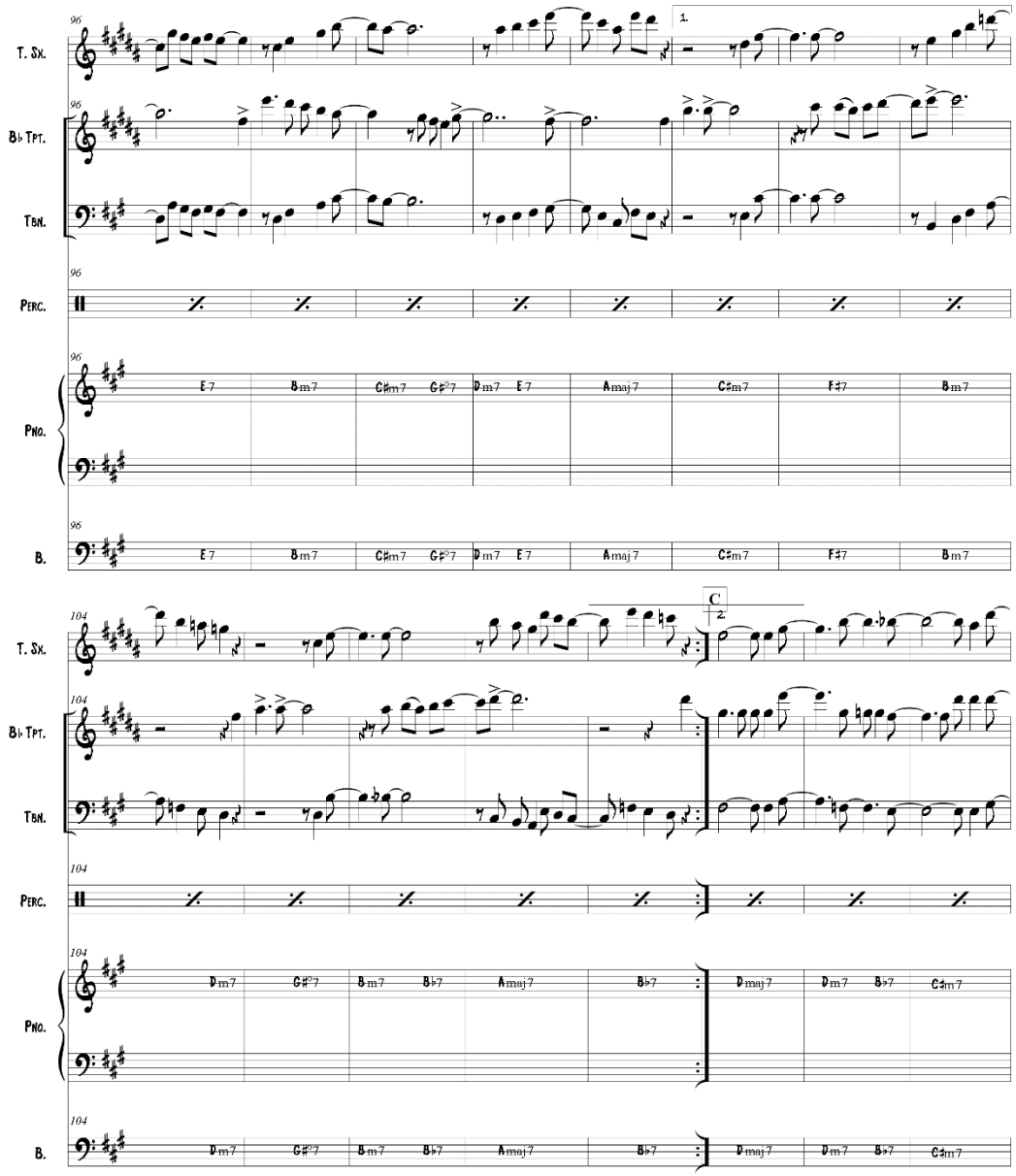

T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
Am
C
B♭6
B♭6
E7
E7
A
Dm7
G7
C
Fmaj7
Bm6
E7
Am
A7

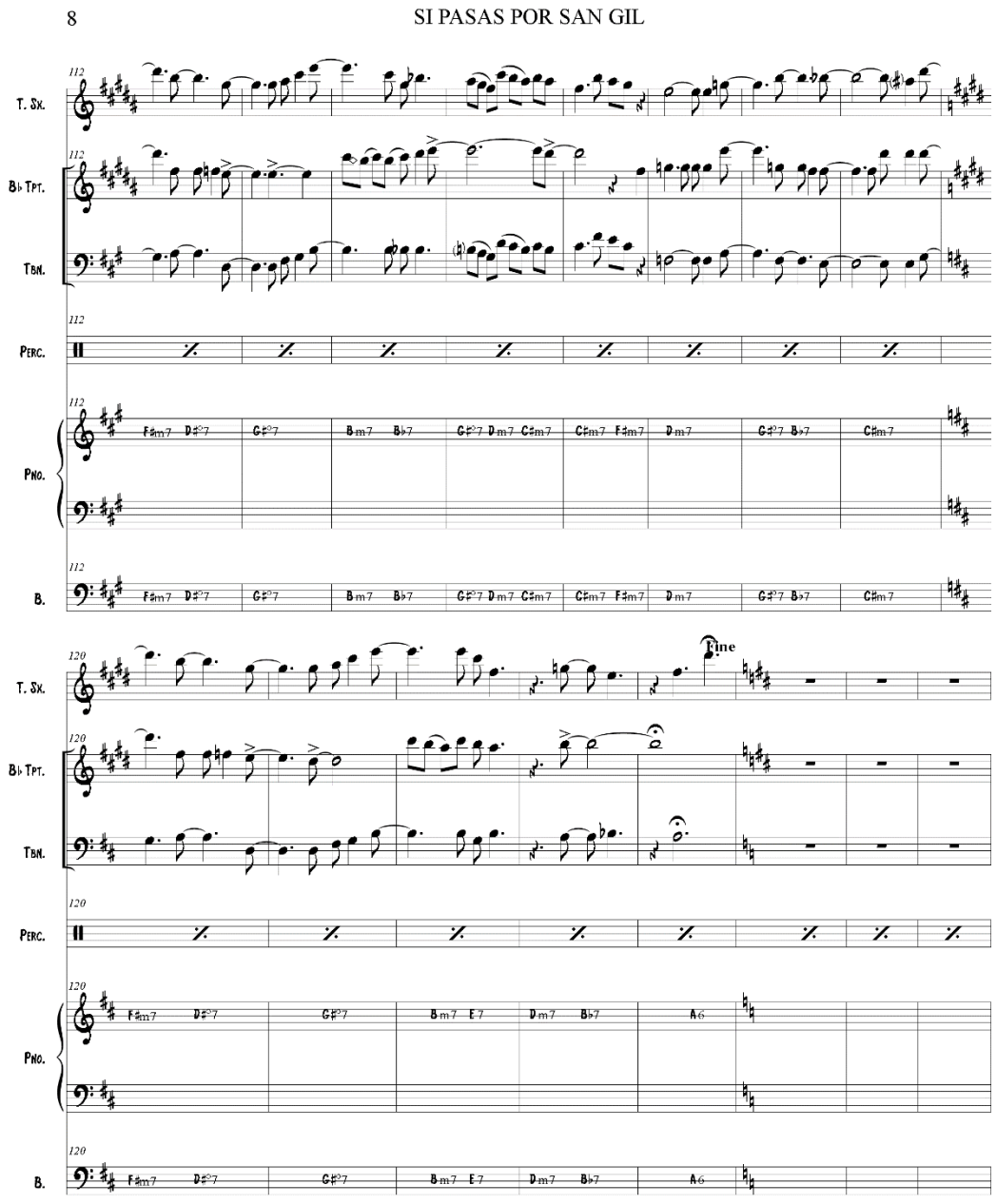

T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
Dm7 G7 C Fmaj7 Bm6 E7 Am Bm6 B♭7 Am
A
Am Fmaj7 E7 B♭7 Dm7 G7 C C

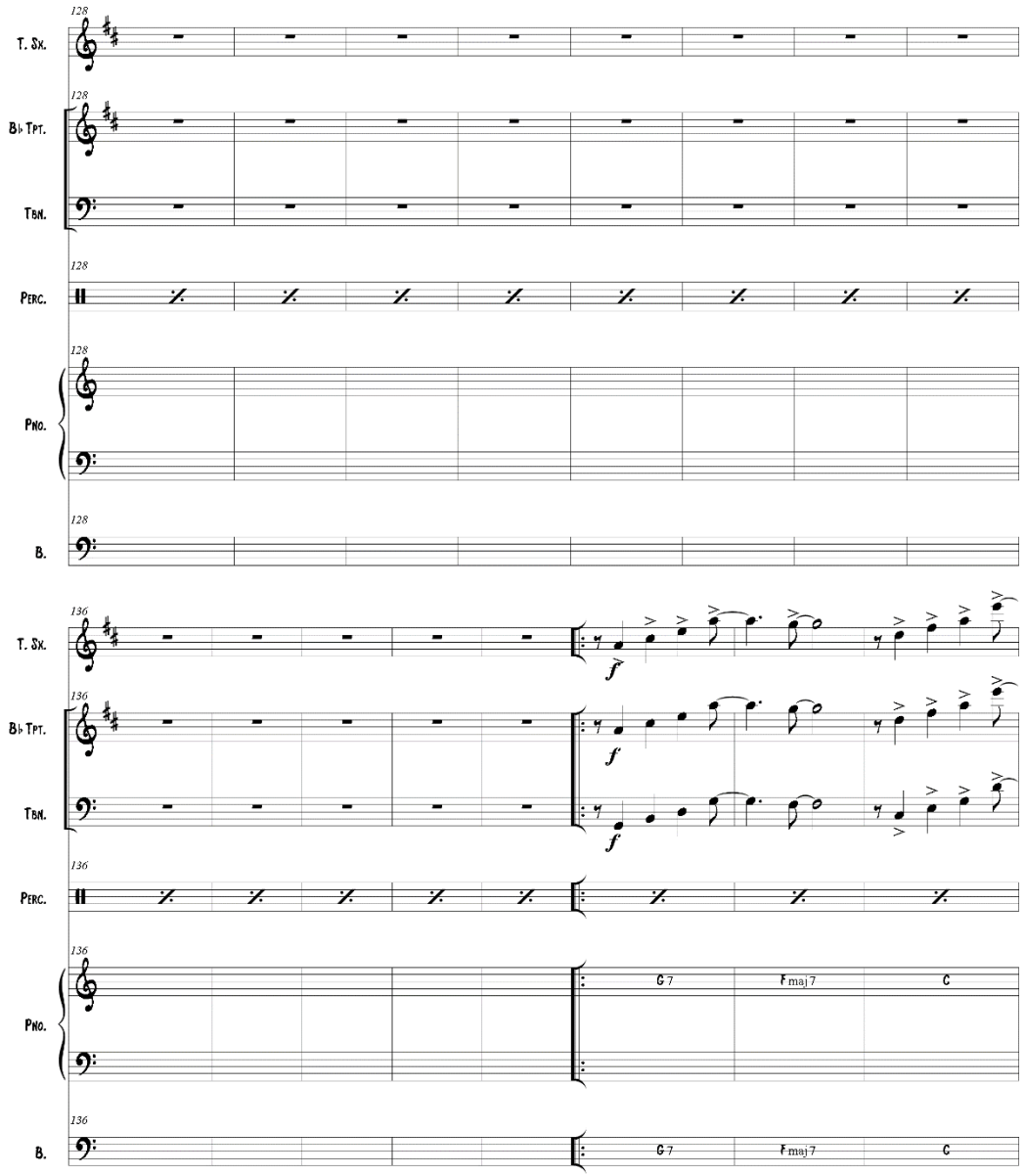

4
SI PASAS POR SAN GIL
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
Fmaj7 B♭7 Bm6 Dm7 G7 C C G7 Fmaj7
C Dm7 Am Bm6 E7 Am7 Am7 G7 Bm6 B♭7

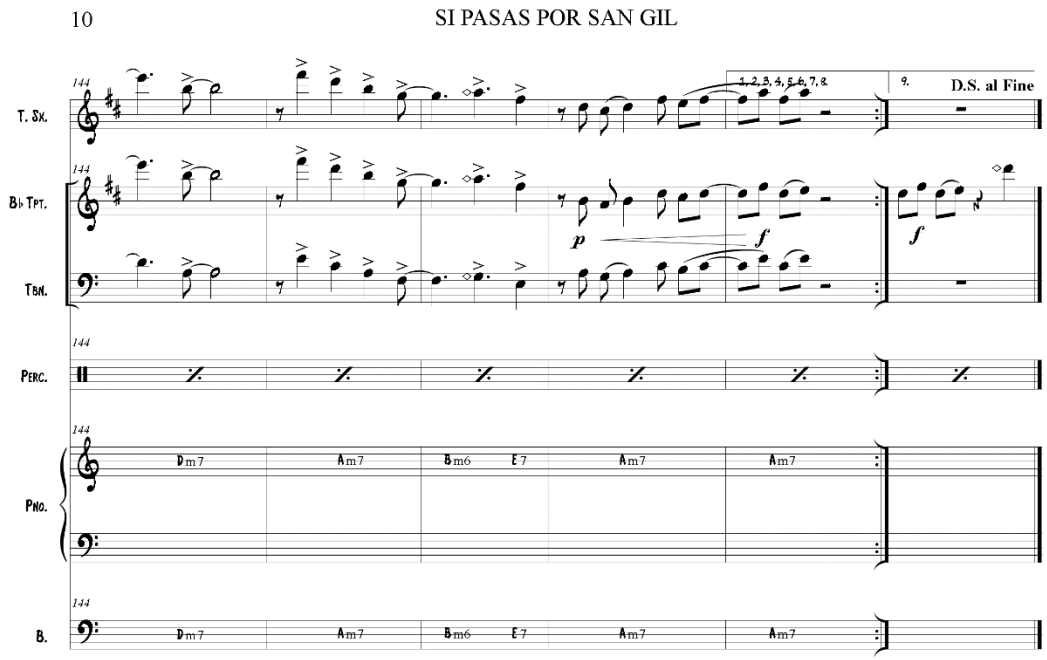

T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
C
Dm7
Am7
Bm6
B♭7
Am
B♭7
B∅
Bb7
E7
Dm
F


T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
Gm7 E♭6 Dm B♭7 Gm E♭ Dm B♭7
B
Edim7 A7 E♭6 Dm Dm G♯°7 Amaj7 F♯m G♯°7


T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
96
104
1
2
C
E7 Bm7 C♯m7 C♯°7 Dm7 E7 Amaj7 C♯m7 F♯7 Bm7
Dm7 G♯°7 Bm7 B♭7 Amaj7 B♭7 Dmaj7 Dm7 B♭7 C♯m7


8
SI PASAS POR SAN GIL
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
112
120
Fine


128
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
136
f
C7
Fmaj7
C


10
SI PASAS POR SAN GIL
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Pno.
B.
144
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
9.
D.S. al Fine
p
f
f
Dm7
Am7
Bm6
E7
Am7
Am7