

Cinco Adaptaciones de Música Latinoamericana para Ensamble de Saxofón

Cristian Camilo Grueso Viveros



Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Escuela de Música

Santiago de Cali

2019

Cinco Adaptaciones de Música Latinoamericana Para Ensamble de Saxofón

Cristian Camilo Grueso Viveros

Universidad del Valle

Febrero 17/2019

Notas del Autor

Trabajo de Grado, Director de tesis: Rodolfo Ledesma, licenciatura en Música,

Universidad del Valle (Artes Integradas, Escuela de Música)

La correspondencia de este documento deberá ser enviada a: ccgv.grueso@gmail.com

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Santiago de Cali, febrero 17 de febrero de 2019

AGRADECIMIENTOS:

Doy gracias a Dios, por la posibilidad que me dio de cursar mi carrera universitaria con éxito y alcanzar un peldaño más en mi vida profesional.

Doy gracias a mis padres, mi tía y mis hermanos, por su apoyo incondicional, por ser mi modelo a seguir y porque sin ellos, no hubiera sido posible este sueño.

Doy gracias a la familia la Asprilla Ortiz por todo su apoyo en mi proceso de formación, a mi amigo Roger Smith por su apoyo incondicional, a Dewy Herrera y a todas las personas que me apoyaron en mi carrera.

Agradezco infinitamente al docente y compositor Rodolfo Ledesma, tutor de este trabajo de grado, por su tiempo y dedicación, por haberme guiado en el arduo proceso de la música.

Al maestro Víctor Manuel Yepes, docente de la cátedra de teoría musical de la Universidad del Valle, a quien agradezco por su paciencia y dedicación, al igual agradezco al maestro José Manuel Paz por cada uno de sus aportes a mi carrera como músico sobre todo a mi desarrollo en el saxofón.

A todos los maestros que hicieron parte de mi formación personal y profesional mientras estuve dentro de sus aulas de clases: María Claudia Ferreira, Adriana Guzmán, María Ximena Alvarado, que es de gran admiración para mí, Carolina Romero, León Darío Montoya, Antonio Henao entre otros docentes.

A mis amigos Jefry Cuesta, Wilson Capera, Andrés Laso, Johan Olave, Emily Valderrama por hacer que todo este tiempo en la universidad haya sido más ameno y agradable.

Tabla de Contenido

Introducción.....	8
Capítulo Uno.....	13
¿Saxofón y América Latina? Aproximando dos historias	13
1.1 El saxofón, caracterización general	13
1.1.2. El saxofón y el modo de escritura	16
Imagen 1	16
1.1.3 el saxofón y su participación en la orquesta	17
1.2 Breve panorama histórico de América Latina y análisis de los aportes culturales de la población indígena, española y africana.....	19
1.2.1. Breve análisis de algunos elementos de la organología precolombina y el aporte de esta cultura al folklor latinoamericano.	21
1.2.2. El aporte español a las músicas latinoamericanas	25
1.2.3. El aporte africano a las músicas Latinoamericanas	28
1.3. Nacionalismo musical del siglo XIX.....	33
1.3.1 Música nacionalista latinoamericana del siglo XIX	34
1.3.2. Indianismo y Nativismo.....	36
1.3.3. Música moderna y nacionalista del siglo XX	37
Capítulo Dos	41
Técnicas básicas de la elaboración de un arreglo o adaptación musical	41
2.1 La melodía	41
2.1.2 El embellecimiento rítmico	44
2.2. Armonización de una melodía.....	47
2.2.1. Armonización de una melodía a dos voces	47
2.3. Armonización de una melodía a tres voces	53
2.4. Armonización de una melodía a cuatro voces	56
2.5. Los saxofones en sesión	64

Tercer capitulo.....	73
Ampliación de términos, biografías y análisis.....	73
3.1. El pasillo	73
3.1.2 Jaime Henao	74
3.2.Samba	78
3.2.1. Antonio Carlos Jobin:	81
3.3. Tango	83
3.3.1 Astor Piazzolla:.....	85
3.4. Música Afrocubana:	88
3.4.1 Luis González Valdés:	90
3.5. Vals peruano	92
3.5.1Chabuca Granda:	94
ANEXOS	120
Partituras para piano	
• Oblivion	
• Samba en una nota	
• Pasillito	
• Fina estampa	
• Aquellos viejos tiempos	
Score de las adaptaciones para ensamble de Saxofón	
• Oblivion	
• Samba en una nota	
• Pasillito	
• Fina estampa	
• Aquellos viejos tiempos	
Conclusiones	
Referencias Audio- visuales	
Referencias bibliográficas	

Tabla de Imágenes

1 Imagen.....	16
2 Imagen.....	23
3 Imagen.....	24
4 Imagen.....	26
5 Imagen.....	30
6 Imagen.....	31
7 Imagen.....	33
8 Imagen.....	67
9 Imagen.....	74
10 imagen.....	81
11 Imagen.....	85
12 Imagen.....	90
13 Imagen.....	94

Introducción

Cinco adaptaciones de música latinoamericana para ensamble de saxofón es una idea que nació mientras cursaba el tercer semestre de mi carrera universitaria donde, por razones personales, decidí abandonar el estudio del canto lírico e iniciar una nueva faceta como músico. El saxofón es un instrumento que me ayudó a descubrir mi fascinación por los aerófonos, en especial por este. El Sax, como popularmente se le llama, es un instrumento tan versátil, potente y a la vez tan dulce que logra despertar hasta la fibra más íntima de cada oyente. Me apasioné y tomé la decisión de estudiar este instrumento al escuchar saxofonistas de jazz como Charlie Parker, John Coltrane, el gran Dexter Gordon, junto otros más actuales como Kirk Wholum, Kenny Garrett, Ornette Coleman y Benny Golson. Al ver todas las posibilidades sonoras que brinda el instrumento, ver cómo podría funcionar en el mundo de la música popular y el de repertorio clásico de la misma manera, pude notar que este podía ser un complemento útil en mi campo laboral. Decidí entonces enfocar mi trabajo de grado en el conocimiento de este maravilloso instrumento.

Este trabajo, aunque está basado en ritmos populares, no tiene como finalidad entrar en la discusión sobre si la música popular debe de ser el pilar o centro de la educación musical en Latinoamérica o si es la forma occidental. Considero que con el paso del tiempo, los métodos de enseñanza musical en Latinoamérica irán cambiando por la transformación de los pares académicos universitarios y la demanda de los estudiantes. Este trabajo de grado tiene como finalidad principal brindar herramientas a los diferentes ensambles de saxofón, buscando que estos tengan a la mano un repertorio de origen nacional y de las naciones vecinas, que les permita conocer sus raíces y mostrar algo propio ante las demás naciones del mundo.

Es necesario hacer mención el gran esfuerzo que hace cada año el conservatorio de Bellas Artes en el municipio de Cali al desarrollar el festival internacional de Saxofón encabezado por el maestro Javier Ocampo (profesor titular de la catedra de saxofón) desde el año 2016, donde se le da un protagonismo a este instrumento alrededor de diversos géneros como el Jazz, música colombiana, Latinoamérica, el blues, música académica entre otros géneros. En el evento muchos estudiantes de diversos lugares del Valle del Cuaca y de todo

el mundo tienen la oportunidad de escuchar diversas tendencias y estéticas quizás poco conocidas para muchos.

El objetivo general de esta monografía es analizar cinco melodías del repertorio latinoamericano, posterior a esto, realizar una versión adaptada para ensamble de saxofón para nivel intermedio. Los objetivos específicos de este trabajo son la base para la realización de cada uno de los capítulos. Como primer objetivo específico el cual está dividido en dos partes en primer lugar tenemos, contexto histórico y social del Saxofón y su origen, y en segundo lugar tenemos una breve contextualización sociocultural del territorio americano desde la llegada de Colón hasta el siglo XX, en segundo lugar y como componente metodológico tenemos una explicación del tratamiento melódico y el tratamiento del Saxofón en sesión. Posterior a esto tenemos las biografías de cada uno de los autores y explicación de cada uno de los géneros acompañado de un breve análisis de cada una de las piezas. Por último tenemos el desarrollo de las adaptaciones para ensamble de Saxofón.

No podría encasillar esta monografía en un tipo de investigación establecido porque tiene muchos componentes variados, teniendo cualidades de una investigación correlacional al buscar diversos autores alrededor de un tema y exponer sus ideas en un texto, también encaja dentro de una investigación descriptiva porque trata de esclarecer acontecimientos de la manera más detallada posible y por último explicativa porque busca no solo el objeto de la investigación, sino también el porqué del mismo. Este trabajo en su primera etapa requirió de un levantamiento bibliográfico que puso de manifiesto la escasa información que existe sobre compositores de origen latinoamericano; hablo de aquellos compositores que no son tan “relevantes” pero que dejaron un gran legado artístico a la humanidad. Dentro de este análisis bibliográfico, se encontraron trabajos que de cierta medida dieron un enfoque o direccionamiento a este, como por ejemplo el trabajo realizado por Heberth Rodríguez Lora titulado *Tres arreglos para quinteto de vientos adaptando los ritmos de pasillo, bambuco y cumbia ritmos autóctonos de Colombia*. En segundo lugar, tenemos *Cinco arreglos de piezas colombianas para quinteto de vientos, contrabajo y percusión*, trabajo realizado en el 2005 por la licenciada Carolina Zuluaga, donde expone ritmos como la Danza, el Pasillo, el joropo, el Mapalé y el Bambuco. Otros trabajos también se convirtieron en un referente útil para el desarrollo de este proceso como el trabajo de Luis Alfredo Ardila Hernández titulado *Cinco arreglos de piezas colombianas para bandas de jazz*, el trabajo de Enrique Peña *Arreglos*

para conjunto instrumental para temas colombianos del año 2005 o el destacado trabajo del ahora docente José Manuel Paz titulado *Cinco arreglos de música colombiana para ensamble de saxofón*. Vale la pena destacar que en la actualidad existe diversa bibliografía que logran dotar de información sobre música latinoamericana a cualquier investigador, desde textos disponibles en las diferentes bibliotecas, hasta textos colgados en la web. Como se mencionó antes, la información sobre compositores menos conocidos como Chabuca Granda, Luis González Valdés o Jaime Henao es más escasa que sobre Astor Piazzolla o Carlos Jobin.

Lo que conocemos como música popular latinoamericana no es más que el desarrollo de músicas precolombinas con algunos cambios como en Perú, Chile y Bolivia o el desarrollo de las músicas africanas en territorio suramericano y su hibridación con formas y organologías europeas. Muchas de estas existentes en notación musical y muchas otras que han pasado de generación en generación por tradición oral. Muchas de estas música en su versión original está diseñada para piano o guitarra y piano, el caso de *Oblivion* (que es una de las piezas orquestadas en esta tesis), posee en su organología bandoneón y grupo de cuerdas. Muchas de estas obras abandonan las formas responsoriales o de pregón tradicionales y adoptan formas ternarias o binarios simples o compuestas de Europa.

La música latinoamericana es también el resultado del mestizaje cultural entre indígenas, negros y españoles, dotándonos de una variable gama de géneros, ritmos, organologías, formas de interpretar, etc. La pregunta planteada en este trabajo es: ¿pueden los ritmos latinoamericanos enriquecer de forma relevante las cátedras de saxofón de nivel universitario, al igual que el repertorio de Occidente? La Hipótesis es que el repertorio de los compositores latinos es una base contundente para los posteriores tratamientos orquestales que se puedan hacer.

Este trabajo está dirigido a los ensambles de saxofón especialmente. Pero la información brindada en este texto es de libre acceso. A continuación presentaremos las obras y los compositores que se escogieron para la realización de este trabajo. En primer lugar está el compositor argentino Astor Piazzolla con su obra *Oblivion*, en segundo lugar tenemos al compositor y pianista cubano Luis Gonzales con su obra *Aquellos viejos tiempos*, posteriormente el aporte de la cantautora peruana Chabuca Granda con la obra *Fina estampa*, en cuarto lugar tenemos al compositor y figura representativa del folclor brasileiro Carlos

Jobin con su obra *Samba en una nota*, por último y no por esto menos importante, tenemos al músico y pedagogo Jaime Henao con su obras *Pasillito*.

El texto se organiza en cuatro capítulos, cada uno de ellos obedeciendo a un objetivo específico. El siguiente es el orden.

Primer capítulo: este capítulo condensa el marco teórico en el cual se tratan dos aspectos que en principio no están conectados (se conectarán más adelante): el desarrollo histórico del saxofón y el desarrollo cultural de la música en América Latina. En relación con lo primero, se explicará el origen del instrumentos y sus primeras transformaciones morfológicas (de la mano de su inventor) hasta llegar al que conocemos hoy, incluyendo una breve nota sobre los diferentes tipos de saxofones y los primeros saxofonistas. En relación con lo segundo, se ilustrarán las principales fuentes de eso que ahora conocemos como música latina, para lo cual hay que remitirse al desarrollo artístico de las culturas precolombinas y el aporte de los colonizadores europeos y el africano.

Segundo capítulo: este capítulo tratara de las técnicas básicas de la elaboración de un arreglo o una adaptación. Este capítulo trataremos de hacer un aporte pedagógico en cuanto al tratamiento de una melodía, haciendo un breve estudio de las partes de la misma, definiendo qué es un periodo, qué es una frase, una semi-frase, un motivo, entre otros términos. Hecho esto, explicaremos algunas técnicas básicas del embellecimiento rítmico de una melodía y el embellecimiento melódico de la misma. Hecho esto, desarrollaremos temas como la armonización de una melodía a dos, tres y cuatro voces con acordes triádicos fundamentales hasta acordes de densidad seis. Por último trataremos de explicar cómo funcionan los saxofones en ensamble: las diferentes combinaciones y por qué algunas podrían no ser tan funcionales.

Tercer capítulo: Se hace un breve análisis histórico-contextual, de surgimiento de todos los géneros analizados en este trabajo como son la samba, el tango, el pasillo, la música cubana y el vals peruano. Junto con las biografías de forma general de cada una de sus autores. Por ultimo tenemos el análisis de cada una de las piezas adaptadas en el trabajo. Análisis de la forma, organología, tonalidad y un comentario sobre la interpretación de la misma.

Cuarto capítulo: se presentaran las partituras de las obras en una versión de piano y posteriormente, se presentaran las adaptaciones para ensamble de saxofón.

Capítulo Uno

¿Saxofón y América Latina? Aproximando dos historias

Siendo esta monografía un intento de realzar la música latinoamericana para que ella sea reconocida en las cátedras de saxofón en las escuelas de música, se debería comenzar tratar de juntar dos tradiciones: la del saxofón, más bien europea y con amplio arraigo en los Estados Unidos, y la música latinoamericana, de la cual se creería que el saxofón no hace parte integral. Es lo que hace este capítulo al revisar, primero, la historia del saxofón, su creador, los primeros saxofonistas, las cualidades morfológicas del instrumento y sus cambios a través del tiempo, los formatos musicales en los que es más usual encontrarlo y el repertorio y los compositores que escribieron para este instrumento. Hecho eso, se procederá a revisar algunos aspectos relevantes de la historia latinoamericana, la hibridación que se inicia con la Conquista española, los aportes musicales de los europeos, de los indígenas y los afro-descendientes; todo en aras de establecer el piso estético sobre el que se asienta buena parte de la producción musical latinoamericana.

1.1 El saxofón, caracterización general

El saxofón es un instrumento que pertenece a la familia de los aerófonos de madera (de lengüeta simple). Su diseño está basado en la fabricación de un cono parabólico de cobre, una embocadura de lengüeta simple (como el clarinete), y una digitación de flauta. Para algunos, el saxofón presenta otra particularidad y es que la campana al final del cono es similar a la del oboe. Algunos estudios demuestran que el saxofón no tiene antecesor, aunque reúna las cualidades de muchos otros instrumentos. Una de las características que más llama la atención de este instrumento, es que aunque su composición es material es metálico, como la tuba y el trombón, no posee la misma intensidad sonora que estos, porque su boquilla no es de metal como comúnmente se ve en los instrumentos de esta clasificación organológica. René Rojas afirma:

Es bueno señalar que este instrumento tiene un origen híbrido, es decir, siendo de metal como el corno o la trompeta, no tiene la boquilla metálica como estos, sino que posee una lengüeta simple de caña, como un clarinete; de ahí ese sonido poco penetrante, casi nasal y sin embargo, metálico que tiene. (Rojas, 1992, p.63)

1.1.1 Corta historia de su creador y diversas modificaciones que el saxofón tuvo a través del tiempo.

Su creador, Antoine-Joseph Sax, conocido con el sobrenombre de Adolphe Sax, nació el 6 de noviembre de 1814 Dinant (Bélgica). Fue formado como músico y constructor de instrumentos por su padre, el también músico y luthier Charles-Joseph Sax. Adolphe Sax fue un gran intérprete de la flauta y clarinete y su segunda pasión fue elaborar instrumentos, lo cual lo llevó a construir y experimentar con muchos de estos, siendo el saxofón su aporte más relevante. Quizás el saxofón sea el primero y el único instrumento belga reconocido a nivel mundial. Dinant, ubicada en el corazón de la provincia de Namur, lugar de origen de Adolphe Sax está asociada al saxofón; esta ciudad es considerada, desde el siglo XIV, como uno de los lugares en el mundo con más explotación de cobre, material del cual está diseñado el instrumento.

En el siglo XIX, la construcción de instrumentos estaba basada en cuatro pilares importantes: la afinación, la facilidad de emisión, la simplificación de la digitación y la extensión de registro. Todo esto sin modificar en lo absoluto el diseño ni el principio de emisión. La intencionalidad sonora de Sax, cuando fabricó este instrumento, es que pudiera tener diversas facilidades tímbricas y nutrir los aerófonos de metal con un sonido que imitara a los instrumentos de cuerda. Lo inventó en 1840 y comenzó a fabricarse de manera masiva en 1845.

El 21 de marzo de 1846 Sax registró la primera patente de un sistema de instrumentos de vientos llamados saxofones. Veinte años después registró una segunda patente con cuatro modificaciones a la familia de los saxofones. Estas fueron las modificaciones:

- 1) Dar mayor extensión a cada uno de los saxofones en el registro grave y en el agudo, similar a la familia de los clarinetes. Para esto se alargó el tubo y se puso una llave de armónicos suplementaria en el lugar de la boquilla.
- 2) Mejorar el mecanismo de digitación para facilitar algunas posiciones y mejorar la afinación en algunas notas.
- 3) Construir saxofones de pistones o de pistones y llaves.
- 4) Perfecciones en el cuerpo del instrumento.

Kientzy (1987)¹ dice: “Aunque hasta el momento haya dado al tubo del saxofón la forma de cono parabólico, me reservo dos nuevas formas de tubo, un en cono recto y otra en cono entrante cóncavo, es decir, a la inversa del cono parabólico”. (p.18)

En el año de 1857 se inició una cátedra de saxofón reservada a los alumnos militares, anexa al conservatorio de París; cátedra dirigida por Adolphe Sax como docente, formando a 130 saxofonistas entre barítonos, tenores, sopranos y altos. Cuatro años después de la segunda patente surge una tercera con seis modificaciones nuevas.

- 1) Saxofón contralto en mi bemol, una tonalidad más favorable para las bandas militares. Fue alargado con la finalidad de alcanzar las notas graves de la viola en el cuarteto de cuerda (que es el papel al que se asemeja pero en la familia de los saxofones) y también para añadir a su afinación dos semitonos que son el Sib y la, que en sonido real sería Reb y do.
- 2) De la misma forma se añadieron dos llevés más para obtener dos notas más en el registro agudo el fa# y el sol, que en sonido real sería la y Sib agudos.
- 3) Modificación tímbrica por medio de una membrana semejante a la de una flauta de caña, puesta en el fondo de un agujero de una de las llaves que está en la parte superior del tubo. Cuando se abre la llave, la membrana vibra y modifica el sonido.
- 4) Combinaciones de llaves que facilitan la digitación en el instrumento.
- 5) Una boquilla de madera recubierta por dentro y por fuera inicialmente con cobre y posteriormente con oro, plata y níquel. Con la finalidad de evitar el desgaste en la madera por humedad o sequedad.
- 6) Modificación del sistema de zapatillas que la versión anterior al cabo de cierto tiempo se dilatan por la porosidad de la piel de cordero. En su lugar puso una clavija atornillada con una pequeña tuerca, para poner encima una membrana de tripa. Esta membrana estaba engomada previamente.

¹ Existieron, al parecer, otras versiones del tubo sonoro del saxofón, diseñadas por Adolphe Sax. Kientzy (1987)

1.1.2. El saxofón y el modo de escritura

El saxofón es, dentro de los instrumentos de viento, uno de los que tiene una familia numerosa. Los hay de diversos tamaños, tonalidades y sonoridades. El más agudo es el saxofón sopranino afinado en FA o en MI Bemol; un modelo poco conocido porque no pertenece a la familia de los saxofones estándar, los que usualmente se utilizan para la interpretación en casi todos los formatos instrumentales. Los saxofones más usados son el saxofón soprano en SI Bemol, el Alto en MI Bemol, el tenor en SI Bemol y el Barítono en MI Bemol (Fig.1).

Imagen 1



Tipos de saxofón (fig.1.) recuperado de <http://www.cashforsax.com/types-of-saxophones-quickly-identify-saxophone-part-1/> (30/07/2018)

Retomando las tonalidades del Saxofón, si observamos el grupo de Saxofones que clasificamos como estándar, notaremos que contiene dentro de sí un formato coral, que va desde la voz soprano hasta el barítono. Estos cuatro instrumentos, divididos por sus tonalidades, tienen la flexibilidad y capacidad suficiente para abarcar cualquier repertorio, por más exigente que sea. Los otros dos (sopranino y bajo), se podrían catalogar como instrumentos de experimentación, ya que el saxofón barítono da tan buenos graves que puede cómodamente hacer las notas del Saxofón bajo, y el soprano de igual manera remplazaría al sopranino con facilidad en el registro agudo.

1.1.3 el saxofón y su participación en la orquesta

El Saxofón sopranino fue incorporado por Ravel en su conocido ‘Bolero’. Sin embargo, es usual que el director de la orquesta decida usarlo o no usarlo, reemplazándolo por otro de sonoridad más cálida².

El uso del Saxofón en la orquesta sinfónica es poco frecuente, ya que es un instrumento relativamente nuevo. De hecho, en sus inicios, tampoco gozaba de un amplio repertorio como solista; los compositores decidían dar un tiempo prudencial de desarrollo en la sonoridad y técnica, para darle un papel protagónico en una de sus obras. Algunos compositores se lanzaron a la aventura y dieron un voto de confianza al Saxofón. Vale la pena señalar casos muy conocidos como el del *Bolero* de Ravel, mencionado anteriormente, *Cuadros de una exposición de Mussorgski* en la versión para orquesta realizada por Ravel, *Parada* de Satie, *Adiós Nueva York* de George Auric y de Stravinskyy *Rag Time*, para 11 instrumentos solistas. Quizás haya algo de razón en aquello de que El Saxofón es un invitado a la orquesta, mas no hace parte de ella; como sí ocurre con el Violín, el Fagot, y el Oboe, por citar solo tres casos puntuales.

² Rojas afirma “entre los más corrientes figura: el saxofón sopranino afinado en FA o MI Bemol. Lo exige Ravel en el “Bolero” aunque muchos directores muchas veces no lo complacen, sustituyéndolo por el soprano en DO o SI Bemol, que posee una sonoridad menos chillona” (1992, p, 63).

A la muerte Adolphe Sax, 7 de febrero de 1897, su hijo Adolphe Edourar Sax (1859-1945), que ya era director de la fanfarria de la ópera de París desde 1881, le sucedió como director de la fábrica.

A finales del siglo XIX seguían siendo usados en Francia con mucha regularidad en músicas militares y en bandas, rara vez se les veía en otro tipo de formato instrumental. Hacia 1914 se encontraban saxofones vendidos por precios muy bajos en subastas o vendidos en los mercados de chatarra por el precio del cobre (lo que sería una ganga para los militares norteamericanos que desembarcaron con las tropas aliadas en Francia en el año de 1918). Al final de la guerra, más de dos tercios de la población que fabricaba instrumentos desapareció, y la mano de obra decayó en aquel entonces. En su lugar Estados Unidos, privado de productos franceses en el 60% de su mercado por hostilidades a causa de la guerra, intensificó y perfeccionó sus propias producciones.

El interés de los americanos por el *art nouveau* y el surgimiento de jazz cambiaron profundamente la situación. El saxofón se hizo parte de gran cantidad de formatos de músicaailable y la demanda de este instrumento hizo que se iniciara la fabricación de saxofones en otras partes del mundo. La empresa *Selmer*, rescató todos los talleres de Adolphe Sax en la calle Myrha en 1928, y adoptó su metodología de fabricación usándolo sólo en Estados Unidos. Hubo diversos cambios a fin de hacer la misma calidad de instrumentos en el menor tiempo posible, pero rápidamente Estados Unidos se catalogó como uno de los mayores exportadores de saxofones teniendo factorías mejor equipadas que Europa en la elaboración de este instrumento, y siendo en 1983 en el mayor exportador 20% en los Estados Unidos, 20% a Japón, 40% a Europa; 5% a Canadá, 15% a los países del este y otros mercados.

Presentada de esa forma la historia del saxofón, se procede con el otro objetivo del capítulo ya anunciado: las raíces de la música latina.

1.2 Breve panorama histórico de América Latina y análisis de los aportes culturales de la población indígena, española y africana.

La caída del Imperio Romano de Occidente a mano de los turcos en el 1453, hizo que los europeos se vieran en la necesidad de explorar nuevas rutas de comercialización, ya que el nuevo imperio se apoderó de las rutas conocidas. Los portugueses se habían adelantado al resto de Europa en la búsqueda de estos nuevos rumbos ejerciendo un dominio comercial en las costas de África, tratando de ganar el Cabo de Buena Esperanza. Estos tenían planeado extenderse también a Las Indias rodeando el sur de África, y así alcanzar más dominio productivo entre las naciones europeas. Cristóbal Colón, navegante genovés, tenía una nueva ruta marítima con el mismo fin llegar a las Indias. Él lo llamó empresa de las Indias, y su propuesta era viajar por mar con dirección al oeste, contrario a la tradicional ruta por tierra hacia el este, planteada por muchos otros aventureros de la época. Colón ofreció su proyecto a Juan II de Portugal, el cual, al consultarlo con un equipo de expertos en el tema, decidió rechazarlo. Tras la declinación de Juan II, Colón ofreció el proyecto a los Reyes Católicos de España Isabel y Fernando, los cuales tardaron mucho tiempo en responder a su propuesta, pero decidieron finalmente financiar la expedición.

Con muchos acuerdos de por medios tales como que el diez por ciento de todas las riquezas que se encontrara serían de Colón, el título de *grande almirante de la mar oceana* y el virreinato de todos aquellos territorios conquistados. Serían los compromisos estipulados en el texto llamado, las capitulaciones de Santafé el 17 de abril de 1492 a las afueras de Granada. Fue difícil encontrar la tripulación que quisiera sumergirse rumbo a un mundo desconocido, se especula que fueron alrededor de noventa a ciento veinte viajeros, que pese a todos los pronósticos que pudieran existir, iniciaron el viaje junto con Colón el 3 de agosto de 1492, partiendo del puerto de Palos de la Frontera (provincia de Huelva). Lo que nunca imaginó Colón, es que el radio de la tierra era mucho más grande de lo que suponían, y que en medio de su lugar de origen y el fin último donde querían llegar, existía un territorio desconocido hasta entonces, lleno de riquezas y muchas civilizaciones que crecieron paralelo a su mundo.

Dos meses y nueve días separaban uno de los acontecimientos más relevantes de la historia. Dos culturas totalmente distintas se encontrarían para dar inicio a los más grades mestizajes culturales y raciales jamás antes vistos. La llegada de Colón al continente americano sucedió el 12 de Octubre de 1492, en la isla conocida como Guanahani, la cual fue bautizada por los españoles posteriormente como San Salvador, ubicada en el archipiélago de las Antillas, más precisamente en las Bahamas. La pinta, La niña y La Santamaría fueron las embarcaciones que hicieron parte de la expedición a “indias”. Los tripulantes venían en gran parte de la península ibérica, los cuales en posteriores viajes vinieron con la intención de colonizar, evangelizar y explorar. De Pergamo afirma que: “Al llegar a tierras americanas, se fueron acentuando en distintas regiones del continente, donde descubrieron diferentes grupos aborígenes, en las islas del Caribe primero, y más tarde, ya en tierra firme, las altas culturas que se hallaban extendidas en zona cordillerana, desde el límite norte del actual México hasta el norte de Chile y Argentina”.(De Pergamo 1977:35-37)

Mayas, aztecas e incas, fueron las civilizaciones con las que se toparon los conquistadores al ingresar al nuevo mundo; civilizaciones que, según los cronistas de indias en sus relatos, nunca habían tenido contacto con el hombre de Occidente. La riqueza semántica de los aborígenes de América había evolucionado hasta llegar a la existencia de noventa y cuatro familias lingüísticas y quinientos cincuenta y ocho idiomas.

Cuando hablamos de América, hablamos quizás de una de las mezclas culturales más ricas de la historia³. Indígenas, europeos y africanos, en un mismo territorio compartiendo conocimientos, experiencias y arte, darían origen a una civilización nunca antes vista por la humanidad, que tendría en su ADN lo mejor de tres continentes. Zambos, mulatos, mestizos y criollos son los nombres que adquieren cada uno de los cruces étnicos existentes desde la época hasta nuestros días, entre indígenas, europeos y negros. Colón murió quizás considerando que había llegado al objetivo trazado de su proyecto, es decir que murió

³ “Inmediatamente después de llegados los Europeos se inicia un mestizaje racial y cultural que se complicará al llegar a América los esclavos africanos, que tampoco integraban un núcleo unitario, pues pertenecían a culturas tan diversas como la sudanesa, dahomeyana, guineo-sudanesa islamizada y bantú, con sus correspondientes y numerosas subdivisiones(Ramos, 1944:125-126)”.

pensado que había llegado a las Indias, sin saber que había descubierto el nuevo mundo: América. Hecho este preámbulo sobre los cruces detrás de esta realidad cultural que llamamos América Latina, avancemos hacia la cuestión musical.

Al hablar de música latinoamericana es necesario analizar el aporte que cada etnia hizo a esta. Quizás el más difícil de estudiar es el aporte indígena, ya que existen muy pocos registros sobre las músicas en las culturas precolombinas. Lo poco que se conoce es revelado por hallazgos arqueológicos⁴, y la similitud que estos tiene con las narraciones de los cronistas de indias.

1.2.1. Breve análisis de algunos elementos de la organología precolombina y el aporte de esta cultura al folklor latinoamericano.

Algunas culturas aborígenes tienen casi intacta o en su mayoría, la herencia indígena precolombina en sus músicas, Muchos de estos grupos localizados en gran parte de la selva Colombia, Perú, Venezuela, Brasil y también en lo que se conoce como el chaco argentino, paraguay y boliviano. Estas poblaciones han logrado mantenerse alejadas de las influencias externas, puesto que los conquistadores no se interesaron en establecer en dichos lugares sus capitales, sea por lo espeso y recóndito de la selva o por las bajas temperaturas de lugares como por ejemplo Cuzco, capital del imperio Inca.

Existen otros grupos aborígenes los cuales poco a poco fueron siendo permeados por otras culturas hasta el punto de alejarse de su lenguaje musical nativo, permitiendo que en sus músicas existiera una gran influencia africana y occidental⁵.

Las culturas incas y aztecas, gozaban de una amplia variedad de instrumentos en su organología. Numerosos tipos de flautas, vasos de percusión y de frotación, maracas

⁴ Dice De pergamino (1977):

“para estudiar la actividad musical, las funciones de la música, el repertorio organológico y las danzas en las culturas precolombinas, los investigadores deben recurrir a los *hallazgos arqueológicos* que suministran centenares de instrumentos, a la lectura interpretativa de los códices y a las crónicas de exploradores, misioneros y conquistadores de los primeros tiempos de las colonias” (p.37).

⁵ De pergamino(1977) afirma que:

“En aquellos lugares –generalmente centros urbanos- donde los españoles tuvieron mayor influencia cultural, los hábitos musicales indígenas desaparecieron casi por completo, pero en las sierras y la selva virgen, donde el español no se radicó definitivamente por razones climáticas, la música precolombina siguió sus cauces naturales”. (p.37)

Naturales y de animal, tambores de hendidura, cascabeles (de terracota, metal y naturales) entre otros instrumentos, hacen parte de esta riqueza musical. Las prácticas musicales de hoy en día en estos pueblos, en su mayoría se ejecutan con muchos de los instrumentos descritos anteriormente. El tambor de hendidura, es uno de los membranófonos más empleados en casi todas las culturas indígenas, Conocido también como “teponaztli” entre los aztecas, es usado desde México hasta la zona norte de Perú, pasando por las Antillas y Panamá. Algunos ejemplares más rudimentarios se hallaron entre los Jibaros de Colombia y los Bora en el Perú. Curt Sachs (1947) relata que:

“según ciertas creencias de América del sur y Oceanía, la divinidad que creó el agua hizo también el tambor de hendidura. En las nuevas híbridas, el tambor de hendidura se bate cuando sale luna nueva; frecuentemente se cava un pozo por debajo de él; el tambor grande se llama madre, y a menudo, aunque no siempre, los tamborileros son mujeres. Los habitantes de Oceanía ven un vientre de mujer en su tronco ahuecado, una vulva en la hendidura y el coito en la acción de golpear (p.29).”

La elaboración ancestral de este instrumento consiste en vaciar el tronco de un gran árbol, (también se fabrican unos más pequeños con bambú) y posteriormente se coloca sobre un pozo en el suelo y se le golpea. Después se hace una gran incisión en un costado del tronco y se pinta todo el instrumento. Para finalizar, se talla en un extremo del tronco el rostro de una mujer y en el extremo posterior la forma de un caimán, haciendo una simbología del agua. El tambor de hendidura estaba asociado casi siempre el “Huehuetl” (otra especie de membranófonos), uno de los tambores más emblemáticos en la población azteca. Ellos elaboraban algunos ejemplares portátiles para la danza y unos más grandes para la guerra. Los incas, en cambio, prefirieron los membranófonos portables de marco (caja y tinya), que son los de uso más frecuente en la música andina. En la actualidad, este tambor porta las mismas características estructurales descritas en aquel entonces por los cronistas de indias. Hoy día algunos músicos han abandonado el uso del parche de cuero de animal, por un parche sintético por ser este de menor costo.

2 Imagen



<http://instrumundo.blogspot.com/2013/05/garamut-tam-garamut-tam-tam-garamut.html>

(23/08/18)

Con respecto a los cascabeles, eran instrumentos que se portaban como accesorios corporales, es decir los usaban como collares, manilla o tobilleras. Estos solían ser de semillas secas, frutas cecatas, arcilla cocida o en fundición de oro, plata y tambaga. Por otra parte, los instrumentos de viento componen el grupo más numeroso del sistema organológico precolombino. Siendo la flauta de pan y la quena dos de los más influyentes en la música latina⁶.

⁶ De pergamino (1977): “Existió, además, una gran variedad de flautas (tarka, anata, silbatos, flautillas, ocarinas) y de trompetas naturales (de caracol, arcilla y bambú) que también sobreviven en la tradición oral” (p.38).

3 Imagen



<http://tu-instrumento.com.ar/instrumentos-de-percusion/1239-ghungroos-tobilleras-con-cascabeles-25-x-2.html> (23/08/18)

La escala pentatónica anhemitonal, la escala tritónica y la escala mítica (llamada de esta forma por los esposos D'Harcourt) constituyen quizás uno de los aportes más importantes en la música andina y hacen parte de muchas obras en distintos cancioneros americanos. También en muchas otras obras del folklor latino, haciendo parte de los numerosos elementos a los cuales recurren los compositores para hacer muchas de las obras que hoy conocemos como música nacionalista.

Casi todas las fiestas del imperio incaico estaban amenizadas por la música, básicamente en los canticos principalmente de los “haravis” los cuales eran entonados por toda la comunidad en dichas actividades. Esta música se caracteriza por ser de ritmo lento y tono amatorio que hablaban de amores no correspondidos. La influencia de esta música se puede encontrar en Perú, Bolivia y Argentina, donde a través del tiempo sufre diversas transformaciones, quizás alejándose de su forma inicial precolombina, tomando una gran

influencia del yaraví originado en el Perú en la primera etapa del siglo XIX por el poeta peruano Mario Melgar. El yaraví fue acogido por la población serrana y en el presente este género se extiende de forma instrumental conservando aun su carácter melancólico. El triste fue un género que llegó después del Yaraví y se extiende desde Perú hasta Argentina. Estos dos géneros tuvieron mucha relevancia en la música aristócrata del siglo XVIII en América latina, llegando a ser interpretada en algo que se denominó como el *lied* americano, entre ellos *El diamante* que es un triste típico.

1.2.2. El aporte español a las músicas latinoamericanas

La conquista del continente americano desde de la primera llegada de Colón, se convirtió en una misión no de unos cuantos aventureros sino de todo el imperio español, que al ver las riquezas de nuestros suelos decidieron establecer su imperio en este suelo. La religión estaba inmersa en la idea de conquista con el fin de captar más fieles a sus filas, sobre todo desde del duro golpe de la Reforma Luterana. Llegaron a América diversas órdenes religiosas para hacer la misión evangelizadora y convertir al cristianismo la población que habitaba el territorio. Aunque la tarea sonara un tanto sencilla, se debe reconocer que no fue para nada fácil, más aún en la música. Pero los conquistadores encontraron una forma práctica de acercarse a los nativos ya que estos despertaron mucho interés por ella, y esto permitió a su vez la impartición del mensaje de Cristo. De una manera rápida los españoles lograron reproducir música sacra del repertorio europeo en América gracias a la destreza artística de las poblaciones indígenas. Los conquistadores se vieron maravillados por la facilidad con la que los aborígenes reproducían y retenían largas y complejas melodías de su repertorio religioso europeo. De Pergamo (1977) cita a Mártir en su colaboración en el libro *América Latina en sus músicas*, quien a su vez ha citado a Fray Toribio de Benavente-Motolinía, narrador de la época, que cuenta:

“Algunos mancebos de estos que digo han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de una gran habilidad, porque aún no los han enseñado a componer ni contrapunto, y lo que ha puesto en admiración a los españoles cantores, es que un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera por puro ingenio, y han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima” (De Pergamo (1977) citando a Mártir, 1965:106).

“Investigadores como P. Grenón, afirman que en el siglo XVI existían ya en Argentina órganos, campanas, guitarras, arpas diatónicas, flautas y sobre todo vihuelas. A estos instrumentos se le suman años más tarde violines, tambores, trompetas, clavicordios, acordeón y bandoneón”. (De pergamino cita a Grenón 1950-51).

Paso a paso se logró que casi toda la organología existente en Europa, estuviera en nuestro territorio e hiciera parte de nuestras prácticas folklóricas. Quizás uno de los aportes más relevantes de los conquistadores sea la guitarra. Instrumento que se estableció en todos los países de América, ya que estuvo presente en todas las etapas de la conquista logrando un lugar destacado entre los salones aristócratas de América. Lugar que posteriormente tomaría el piano. Casi todos los pueblos de América tienen una adaptación o una versión de un cordófono similar a la guitarra o la vihuela. Jarana huasteca, requinto, tiple, bandola, cuatro, guitarrillas, guitarrones, charango y violao, por mencionar algunos de los más conocidos, son versiones o adaptaciones latinas de la guitarra.

4 Imagen



Jarana Huasteca

http://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2017/07/20187014_10155130944833884_469597092_o-ch.jpg (23/08/18)

Otro de los aportes literarios más influyentes primero en el mundo de la poesía y paralelo a este en el de la música es la décima. Forma de composición estrófica procedente de Europa que consiste en la escritura de diez líneas de ocho sílabas, cada una con rima consonante donde el primer verso rima con el cuarto y el quinto y el segundo con el tercero, el sexto y el séptimo riman con el décimo y el octavo y el nueve riman entre sí. (a,b,b,a,a,c,c,d,d,c,c).

Un ejemplo muy claro es *Cuando el mundo nos ignora* de Luis Bárcena Giménez

*Yo capturo aquel momento
En que el mundo nos ignora
Y en nuestro universo aflora
Un beso con sentimiento.
Del beso tengo tu aliento
Y de tu boca el sabor
Y mientras corre el rumor
De las olas vespertinas
Capturo de tus retinas
Ese momento de amor.*

Otro de los aportes musicales más relevante de los conquistadores en nuestro continente fue la música polifónica del siglo XV, XVI, XVII. Esta se estableció generalmente en los centros urbanos donde nace lo que conocemos como música del periodo colonial americano. Muchos musicólogos e investigadores pusieron todas sus fuerzas en el hallazgo de documentación, que permita dar a conocer el cómo inició, se consolidó y desarrolló este género musical de carácter generalmente litúrgico, y que compositores americanos de aquel entonces lograron escribir música sacra de forma polifónica. De Pergamo (1977)

“A mediados de este siglo, comienzan las investigaciones sobre este periodo Francisco Curt Lange, y poco después es seguido por una serie de musicólogos de distintos países, quienes decidían a la búsqueda y transcripción de los cientos de manuscritos se encuentran en los archivos de iglesias y cantorías americanas.” (p.46)

Muchas de estas composiciones por su forma estilística de escritura, podrían remontarse a siglo XIII. Otras en cambio pueden ser más actuales, logrando parecerse a los estilos compositivos del barroco y pre-clasicismo europeo. La música polifónica de tipo vocal sobrevive en las zonas rurales de la sociedad. Por ejemplo, a la música fúnebre venezolana a dos, tres o cuatro voces, en las folias de Reis y el ciclo de natal Brasil; en los canticos Yavi

argentinos y en muchos otros lugares del continente donde quizás muchos de estos cánticos no se han documentado.

1.2.3. El aporte africano a las músicas Latinoamericanas

En primera instancia se debe reconocer que el aporte africano en América Latina ha sido un elemento histórico que poco se tiene en cuenta. Algunos libros narran que la conquista fue el encuentro entre dos mundos (entre europeos e indígenas americanos), dejan de lado la influencia y relevancia que tuvo la población negra que llegó al continente en calidad de esclava desde siglo XVI hasta finales del siglo XIX.

Es pertinente analizar que existen dos versiones sobre la llegada del hombre negro a América. La primera afirma que estos hombres llegaron hace muchos años, en embarcaciones europeas, pero no en calidad esclavos sino como aventureros. Diversas hipótesis plantean que en las expediciones de los llamados piratas de las aguas del Caribe, no solo venían Ingleses, Holandeses o Franceses, sino también africanos que pertenecían como miembros activos de estas bandas de forajidos, y que estos tenían los mismo derechos que cualquier otro tripulante de la embarcación a la hora de repartir el botín el cual era mujeres, tesoros, comida, especies, acero, joyas o cualquier elemento hallado en el territorio conquistado. La segunda versión y la más conocida, es la del negro que llegó a América siendo esclavo y que en su mayoría provenían de la parte costera o centro-occidental de África. Algunos textos como el libro raíces ⁷logra plasmar la manera tan cruel como fueron masacrados y azotados en jaulas estrechas y sucias en barcos negreros, todos los africanos que fueron capturados, que esperaban ser subastados como un producto con el fin de trabajar en las minas, plantaciones de caña de azúcar, tabaco o como empleadas domésticas de alguna hacienda.

La población fue aislada en su mayoría a la zona costera inicialmente atlántica (donde se situaron al llegar como esclavos) y posteriormente por medio de grandes migraciones

⁷ El libro raíces es un texto escrito por: *Alex Haley* 17 de agosto de 1976 que logra dar a conocer la forma en cómo llegaron a América los esclavos africanos a territorios americanos.

travesaron hacia el interior de nuestros países y tomaron posición del territorios sobre el Océanos Pacífico.

Antes de analizar el aporte africano a la música latina, es necesario tener en cuenta que el quehacer musical negro en América se divide en dos partes. La primera etapa es llamada por el autor *John Storm Roberts*⁸ en su libro *La música negra Afro-Americana* como neo-africana y con esto quiere decir que en esta primera etapa la música negra, aunque hecha en América, contiene grandes elementos netamente africanos sin mestizaje alguno, ya que son las prácticas artísticas de los primeros esclavos que visitaron el continente y posiblemente esta fase se extienda hasta la segunda o tercera generación después de estos. El *neo-africanismo* se puede asimilar como una extensión artística de África al punto que se puede comparar con la música del África actual y encontrar notables similitudes. La segunda parte es lo que podemos denominar como música afroamericana. Es un arte hecho en América como el Neo-africanismo, pero con influencias de la música occidental ya sea en su organología, armonía, ritmo, forma de rimar etc.

Es importante resaltar la relevancia artística que tuvo la raza negra en el territorio americano. Desde Norte América con el origen del Jazz, el Blues, el Góspel, Soul y muchos otros géneros, pasado por Centro América y su fuerte influencia en Cuba, Haití, Puerto Rico y República Dominicana, con el origen de estilos como la Salsa, Boleros, Rumba, Reggae, el Mambo etc. Hasta su llegada a Sur América, estableciéndose en países como Colombia, Brasil, Venezuela y Ecuador, donde su influencia se hace notoria en ritmos como el bossa nova, la cumbia, el porro chocoano, etc. La influencia artística africana se ve manifiesta en países donde hoy en día dicha población no es numerosa, naciones como Argentina, Chile, Perú y México, en ritmos como el tango, el atajo de negritos del Perú, por citar dos ejemplos.

Uno de los aportes más emblemáticos de la herencia africana no solo para América sino para el mundo entero es la marimba, también conocida como Marímbula en Brasil y Venezuela y marimba en los demás países latinos. Tiene su antecesor en el xilófono africano llamado Balafón, Miramba o Marimba. Los datos más antiguos de este instrumento lo registra

⁸ Reconocido Etnomusicólogo estadounidense nacido en 1936 y falleció en el 2009 en Nueva York. escritor de textos como *El toque Latino*, *Black Music two worlds* y la música negra afroamericana.

Richard Ligon en su texto *Historia verdadera y exacta de la isla de Barbados*, publicada en 1673. Este texto expresa lo siguiente:

“sentado en tierra y teniendo delante de él un gran trozo de madera, sobre el que había cruzado seis palos, y como tenía con él una sierra, cortaba los palos, poco a poco, hasta afinarlos como él quería; yo tomé los palos de su mano y probé el sonido, descubriendo que los seis palos tenían seis notas distintas.” (Citado por Robert, p.32).

Al parecer el cronista Ligon se topó con un esclavo llamado Macow (según el texto) el cual elaboraba una marimba de seis sonidos, una de las variaciones más comunes entre las marimbas. Este instrumento se puede encontrar en toda América (acepto en los Estados Unidos) desde México hasta Argentina la pasando por países como Colombia, Ecuador, Venezuela, Brasil, Uruguay y en países como Guatemala y Nicaragua adquiere importantes modificaciones y ganando gran importancia entre sus músicas y llegando a ser un instrumento nacional. Los esclavos procedieron a la elaboración de marimbas en el nuevo mundo con materiales que este suelo les daba, aunque se trató de mantener la idea primaria hubo diversas modificaciones por la incorporación de nuevos elementos. Uno de ellos fue el cambio tímbrico ya que el material original no existía en América, y en casos como el de Colombia, la marimba se elaboró con palma de chonta, tomando así una sonoridad particular.

5 Imagen



<https://comunidadmexplora.files.wordpress.com/2011/08/marimba2.gif> (23/08/18)

África ha aportado a nuestras músicas una gran cantidad de Membranófonos de todos los tipos y formas. Unos para tocar de pie, otros sentados y entre las piernas, otros para tocar con baquetas, etc. En este texto analizaremos el tambor de clavijas ya que es muy común entre los países latinos, en especial centro-americanos. Las clavijas son un sistema bástate rudimentario con la finalidad de extender el cuero de tambor y así afinarlo⁹.

6 Imagen



<https://iworos.com/osha/2018/01/3567/ana-los-tambores-de-la-regla-de-osha-e-ifa/>

(23/08/18)

Es curioso que casi toda la música neo-africana hecha en el caribe y en gran parte de sur América, tenga la intervención de dos o tres membranófonos y que esta estructuración organológica sea la misma que existe en casi todas las manifestaciones artístico-musicales del África occidental. Un ejemplo claro de esto se ve en Barlovento Venezuela (región costera, Estado de Miranda) de la cual tomaremos un ejemplo para dicho análisis. Esta región

⁹ Dicho mecanismo es aclarado por Roberts (1978) en su texto “los “tambores de clavijas” usan un método africano para sujetar las pieles al cuerpo del tambor y para afinarlo, un sistema de clavijas que asoman por los costados del tambor cerca del parche a los que se sujetan las cuerdas del parche del tambor. Las clavijas se martillan bien para apretar el parche del tambor” (p.30).

es conocida por sus múltiples danzas afroamericanas. La música del tambor redondo o Culo E'puya es un género típico de Barlovento, que recopila los rasgos más notorios de las manifestaciones artísticas africanas que aún perduran América. La jerarquía del ritmo como eje central de la música llevado por los tambores lo demuestra. Este género adquiere su nombre “redondo” no por la forma del tambor, sino porque la danza se lleva a cabo en un círculo alrededor de los músicos. Los membranófonos Culo E'puya son tres tambores (el pujado, cruzado y corrido) de doble membrana que se ejecutan con la finalidad de amenizar las fiestas de San Juan y San Pedro en el mes de junio como misa a estos dos santos. La forma de estos instrumentos de percusión es cilíndrica, similar a la de un reloj de arena, el material usado para esto es madera de Laño tallada hasta darle dicha forma. Los dos extremos del tambor están cubiertos por cuero de venado, los cueles están sujetos con un sistema de clavijas como casi todos los tambores de procedencia africana y un hilo de algodón también llamado guaral. Como en casi todas las músicas donde la percusión es el foco, es notable siempre que uno de los tambores lleva una base rítmica en un obstinado (monorrítmica), y otro es el que improvisa sobre esta. Otro africanismo que se puede observar lo relata Casos como estos se ven en la música de la costa pacífica y atlántica colombiana en géneros como el currulao y la cumbia y en ritmos caribeños como la bomba y la plena en Puerto Rico y en género musical del tambor grande de Venezuela.

7 Imagen



<https://medelhi.wordpress.com/category/venezuela-celebra-dia-de-san-juan/> (23/08/18)

1.3. Nacionalismo musical del siglo XIX

Es necesario conocer los discursos nacionalistas del siglo XIX porque ofrecen un diseño o modelo claro de los que debe ser el sonido de la nación. Dicha labor se realiza en función no solo de escudriñar cuál es la esencia de las naciones a través de sus músicas, sino también para analizar las contradicciones existentes entre las manifestaciones artísticas y el discurso, con el fin de esclarecer la lucha de poder que rige a la hora de definir una música como representación nacional. El discurso utópico que motivó la independencia de muchos países hispanos, fue la liberación del yugo esclavizador, y la creación de estados autónomos e independientes con igualdad de condiciones, donde nativos, criollos y negros pudieran convivir. No es oculto para nadie, que el arte americano es la mixtura o hibridación de tres culturas (indígena, español, africana). La música, es quizás la manifestación artística más poderosa que logra unir diversos grupos poblacionales en un mismo sentir. Esta es una pieza clave en la búsqueda nacional de símbolos patrios. La música, aunque se jacta de grandes virtudes, a través del siglo XIX estuvo sujeta a diversos cambios, la población elitista de aquel entonces no aceptó la música tal y como era, sino que se atrevió transformarla mediante un proceso de blanqueamiento quitando de ella toda huella o rasgo de la influencia negra, dando a entender así que las músicas de los países latinos surgían solo de la hibridación entre indígenas y europeos. Dicho fenómeno sucedió en casi todos los países latinoamericanos,

teniendo como referente el caso del bambuco y el pasillo en Colombia, la zamacueca peruana o el tango en argentina (por mencionar algunos), donde se cambiaron las cifras métricas, la organología, las estructuras en la composiciones etc. a fin de hacerla sonar más europea. Alejandro L. Madrid (2010) nos muestra:

“Estos imaginarios sonoros fueron el resultado de una compleja relación entre los deseos de pertenecía cosmopolita de las elites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas y negras que, aunque marginadas, se ofrecían como emblemas de autenticidad popular para validar discursos de identidad nacional. Es este contexto donde, en el discurso identitario colombiano, el Pasillo y el Bambuco son despojos de su carácter negro para adoptarse como emblemas de una nación ideal blanca. Este mismo proceso de blanqueamiento discursivo se da en la adopción del danzo como baile nacional cubano, aunque, en esta ocasión, acompañado de una gran controversia en torno a su moralidad.” (p.229)

Los cambios tecnológicos propios de la revolución industrial, trajeron consigo una oleada de globalización desde la segunda mitad del siglo XIX. Esto hizo que diversos estilos de danzas y músicas de salón se dieran a conocer alrededor del mundo, estilos como la polka, el Vals y el Chotís, así como dos géneros cubanos muy conocidos como lo son la habanera y la contradanza (estos dos últimos con una alta influencia africana). Este movimiento de globalización descrito anteriormente, dio inicio a la creación de múltiples músicas y bailes nacionales latinoamericano fuertemente ligada entre ellas. La danza puertorriqueña, el tango de argentina y el Brasilero, la Maxixe, la danza y la canción en México fueron géneros junto con el danzón cubano, que iniciaron gracias a lo que hemos llamamos globalización de mediados del siglo XIX. Estas manifestaciones artísticas al buscar ser emblemas nacionales, sufrieron también los procesos de Blanqueamiento. Este proceso es notable en artistas como Ignacio Cervantes en Cuba, Ernesto Nazaret en Brasil, Ernesto Elorduy en México y Heitor Villa-lobos en Brasil en su etapa de composición temprana.

1.3.1 Música nacionalista latinoamericana del siglo XIX

El nacionalismo se podría definir como un término principalmente político. El nacionalismo moderno nace a mediados del siglo XIX con la finalidad de validar los ideales de nación que surgían fundamentados en pensamientos liberales que tenían como único fin escapar del yugo monárquico. Hecho esto, las clases nobles europeas y la clase media

tendrían que unir sus fuerzas en la búsqueda de un proyecto político e industrial, que beneficiara a todas las esferas de la nueva nación.

En América el pensamiento nacionalista ya alentaba las múltiples guerras de liberación que se llevaron a cabo a principios del siglo XIX, tomando fuerza más adelante con diversos discursos *Nativitas* que hacen parte de un movimiento que podríamos denominar como *nacionalismo americano*. Dichos discursos sentaron las bases económicas y de gobernabilidad locales sin tener a Europa en medio, principalmente a países como España, Portugal y Francia. Es así como el nativismo crea una idea de igualdad en el territorio compartido y un sentido de pertenecía.

El siglo XX trajo consigo diversas modificaciones de manera social y política, que de alguna manera modificaron los discursos nacionalistas americanos. Dichos discursos habían establecido bases sólidas en naciones como Brasil, Argentina y Perú. Alejandro L. Madrid nos muestra en un texto escrito en el libro *A Tres bandas* del autor Albert Recasens Barbera (compilador), publicado en el año 2010 donde afirma lo siguiente:

“El colapso de la monarquía en Brasil, el triunfo de las últimas luchas independentistas contra el imperio español en Cuba, la abolición de la esclavitud en ambos países, las políticas migratorias y la práctica reinvención de la sociedad argentina, la revolución mexicana, la modernización económica del Perú y, sobre todo, el surgimiento de los Estados Unidos como un nuevo poder colonial en las Américas, fueron acontecimientos históricos que marcaron la resignificación de los discursos de pertenencia nacional a partir tanto de cuestiones locales de raza y clase como de nuevos tipos de relaciones internacionales con Europa y con el poderoso vecino al norte del río Bravo. Dicho contexto histórico dio pie al desarrollo de los discursos nacionalistas modernos latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX.” (p.228)

El arte, en especial la música juega un papel relevante en la creación de una identidad nacional. Desde aquel entonces, a la par de la música, nace la creación de proyectos musicológicos con la finalidad de investigar la validez de aquella como nuestras, y así poder denominarla como patrimonio nacional. Las manifestaciones artísticas locales se dieron la mano con el proceso de construcción de las nuevas naciones americanas, y a su vez con los diversos discursos que buscaban que lo que llamamos arte nacional en América se detuviera.

1.3.2. Indianismo y Nativismo

A la par de movimientos que buscaban hacer que la música sonara cada vez más europea, surgen movimientos como el Indianismo que buscaba resaltar la importancia artística de las culturas marginadas en las naciones americanas. El Indianismo consiste básicamente en la musicalización en estilo europeo de una narración heroica, fantástica o mitológica de una historia indígena. Es decir que la motivación extra musical para la composición estaba basada en la mitología o pensamiento nativo. Dicho movimiento nace a mediados del siglo XIX e impera entre las altas élites latinoamericanas. En cierta medida, se puede afirmar que el indianismo nace como una consecuencia artística del pensamiento política nativista, el cual consistía en dar una forma o estilo local, a un lenguaje sonoro netamente europeo.

Los rasgos del indianismo se ven más evidentes en la producción operística desde: *Il Guarany* (1870) del brasileño Antonio Carlos Gomes hasta *Xulitl* (1920) del mexicano Julián Carrillo, pasando por obras como *Guatimotzín* del mexicano Aniceto Ortega (1871), *Hicaona* del cubano-neerlandés Hubert de Black, y *Yupanki* (1899) del argentino Arturo Benedetti. Este fenómeno nos permite ver con claridad, el gusto de las élites que frecuentaban las salas de conciertos a finales del siglo XIX por la música europea sobre todo por la ópera italiana, y en un intento por dar un color más local usaron indianismo como recurso.

El indianismo también logró permear otras esferas de la escena musical de finales del siglo XIX, un ejemplo claro de esto fue su influencia en la música de salón, la cual caracterizó la vida artística de las clases sociales nobles de aquella época. Muchos compositores con el fin de darle variedad a sus obras, citaron elementos ya existentes en la música folclórica y popular como el del argentino Francisco A. Hargreaves hace una estilización de danzas populares del repertorio Gauchesco en sus aires nacional en 1880, la continuación de su trabajo estaría en las manos de Alberto Williams con su obra *el rancho abandonado* en 1890 y *aires de la pampa* en 1893, en México compositores como Julio Ituarte siguen dicha tradición con obras como *Ecos de México* (un arreglo en forma de mosaico o popurrí de sones y melodías populares en un estilo efectista característico en la música de piano de la época) en Colombia José María Ponce de León presenta sinfonía sobre temas colombianos, donde presenta en un estilo romántico músicas como el bambuco y el pasillos

denominados bailes nacionales en aquella época. Esta especie de nativismo musical estuvo muy marcada en las naciones latinoamericanas aun a mediados del siglo XX.

1.3.3. Música moderna y nacionalista del siglo XX

Las diversas transformaciones socio-políticas en América latina en el siglo XX, tuvieron una gran repercusión en el ámbito nacionalista musical moderno. Dicha influencia dio inicio a tradiciones musicológicas más organizadas en el estudio de las músicas nuestras. Como podemos ver el establecimiento de un lenguaje musical nacionalista, el desarrollo formal de una musicología sistemática y la ideología de una identidad nacional crecían de la mano validándose una a otra. Las manifestaciones artísticas indígena y afrodescendientes eran piezas clave que alimentaban los nacionalismos musicales, de esta manera se hizo memoria de aquellas poblaciones marginadas que hacían parte de un discurso utópico nacionalista, pero en la vida real dicho discurso no se aplicaba. Vale la pena rescatar que el nacionalismo como manifestación artística sirvió para fundamentar los procesos de homogenización y control que caracterizaron la conformación de estos nuevos estados nacionales, De esta manera es muy importante tener en cuenta el valor político del arte, en especial el de la música, analizando como esta puede poner en evidencia las luchas y distinciones sociales que surgen entorno a ella, revelando la verdadera esencia de las naciones.

El nacionalismo musical del siglo XX gozó de dos grandes privilegios que permitieron su proliferación y expansión haciendo que rápidamente toda la población latinoamericana o al menos la gran mayoría (habitantes del sector urbano de la sociedad) tuviera una misma identidad sonora. La aparición de los medios masivos de comunicación, en especial la radio y el cine a principios del siglo incentivo el asentamiento de nuevos estilos nacionales y la creación de diversos modelos culturales. El establecimiento de estos nuevos modelos culturales estuvo incentivado por el sector privado y también por el gubernamental, que buscaba la propagación de músicas no solo de lo nacional sino también lo exótico pensado desde la otredad latinoamericana, la música religiosa como heredad del siglo pasado, así como la propagación de nuevas creencias.

José Vasconcelos inició en México un proyecto con la finalidad de recuperar y establecer estilos musicales del nacionalismo mexicano, un proyecto antes abordado por Manuel M. Ponce quien propuso el establecimiento de una música nacional. Dicho proyecto se llevó acabo por músicos que solo recopilaron fragmentos simples del repertorio folclórico y realizaron adaptaciones simples para coro y piano. Esto generó controversia entre la población que difería del arte musical europeo y anhelaba la creación de un lenguaje musical propio. De esta manera surgió en México un interés por la investigación de músicas de procedencia indígena con la intención de descubrir allí la esencia mexicana. Esta tarea musicológica estuvo a cargo de figuras como Francisco Domínguez, Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda. Siendo los precursores de la Etnomusical mexicana. Alejandro L. Madrid afirma (2010):

“Este tipo de investigaciones surgió en un momento en que compositores mexicanos como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas desarrollaban estilos musicales en los que imperaba el deseo de inventar una música que sonara moderna y, a la vez, mexicana. En ambos casos, y más allá de las profundas *india* (1937) y *Xochipilli Macuilxochitl* (1940) de Chávez o *Cuauhnahuac* (1930) y *sensemaya* (1937) de Revueltas, existe un profundo dialogo e intercambio a los deseos y aspiraciones cosmopolitas de estos compositores. Este tipo de consideraciones caracteriza también la búsqueda nacionalista en la obra temprana de algunos de los alumnos más conocidos de Chávez. Especialmente notable es el caso de *sones de mariachi* (1940) y *Huapango* (1941), de Blas Galindo y José Pablo Moncayo respectivamente, cuya popularidad les ha convertido casi en himnos mexicanos extraoficiales.” (p.231).

Dentro de este ambiente nacionalista que vivía México en aquel entonces es donde surge el mariachi como música popular nacional, gracias a la difusión masiva del cine (México en aquel entonces poseía la más fuerte industria latinoamericana de cine en especial durante la segunda guerra mundial con la inversión norteamericana que los llevo a crecer enormemente) y la radio XEW (llamada la voz de la América latina desde México). En estos dos escenarios de dio a conocer cantantes como Tito Guizar, Jorge Negrete, Pedro Infante entre otros. Esta música se popularizo alrededor del continente siendo comercializada hasta hoy en día en países como Costa Rica y Colombia.

En naciones como Argentina donde las poblaciones marginadas (indígena y negro) quedan relegadas a solo dar sus ideas y que estas sean manipuladas desde un pensamiento musical netamente occidental, la guacha siguió consolidándose como la música nacional

argentina del siglo XX. El establecimiento de la nueva escuela nacionalista que surge después de los disturbios de la llamada semana trágica en los años 30, tiene como eje fundamental e insignia el amor por lo nuestro y como una “propaganda anti extranjera”. Músicos como Williams y Hargreaves pasarían la posta de esta tradición musical a compositores como Julián Aguirre, Felipe Boero y Juan José Castro entre los años 20 y 30 y estos a su vez daría el legado a Alberto Ginastera, quien en los años 40 logró darle un toque moderno a dicho nativismo. Mientras muchos compositores de aquella época seguían trabajando sobre modelos nativistas, en las zonas urbanas marginadas de buenos aires se daba inicio al género musical más representativo de argentina en el mundo entero gracias también a la propagación por medio de la radio y el cine, este género es el tango y la figura más emblemática de este es Carlos Gardel.

Cuba y Brasil fueron naciones que operaron de una manera muy diferente al resto de países Latinoamericanos. Lo que denominaron como música nacionalista del siglo XX estaba basada en las expresiones artísticas afroamericanas, en la década de los 30 en Brasil el choro fue remplazado por la samba llegando hacer la música urbana más popular. Este proceso de inicio gracias a la unión del gobierno de entonces mandatario Getulio Vargas y la Radiodifusora (entidad privada) con el fin de promover la democracia racial. La Samba se convirtió en la estrategia política donde Vargas lograría reunir a todas las clases trabajadoras brasileras en su proyecto de democracias racial que fundaría las bases de la música nacional del siglo XX.

En Cuba, la transformación del Danzón en el Mambo, la Rumba y el Chachachá darían fe de la predominación de la música afrodescendiente como símbolo identitario a nivel internacional. El surgimiento del danzón cubano como géneroailable y su influencia en México y estados unidos, hicieron de este otro emblema nacional. Dicho interés por las raíces africanas inicio con el triunfo de la revolución de 1959 y el pensamiento de intelectuales como Fernando Ortiz quien inicialmente estudio este grupo poblacional con fines eugenésicos (rama que estudia el perfeccionamiento de una especie humana mediante la aplicación de leyes biológicas) en un intento por demostrar en ellos las características fenotípicas que definan modelos criminales, pero al descubrir las diversas culturas africanas asentadas en cuba cambio su forma de pensar, siendo el precursor de un pensamiento

nacionalista afrocubano. Estableciendo en su discurso que en el arte africano yacía la esencia de cuba. El pensamiento de Ortiz fue seguido por musicólogos como María Teresa Linares y Argeliers León. Los músicos más representativos del movimiento nacional cubano a mediados del siglo XX son: Roldán con *Rítmica* obra para once percusionistas, y el las producciones del grupo llamado los minoristas integrado por Gardes y Alejandro García Caturla los cuales trataron de integrar elementos afrocubanos en complejos y abstractos leguajes vanguardistas.

Capítulo Dos

Técnicas básicas de la elaboración de un arreglo o adaptación musical

A continuación se procederá a explicar los parámetros básicos que se deben tener presentes para el análisis y armonización de una melodía en un arreglo musical de cualquier tipo. Teniendo en cuenta que el arreglo es una versión propia de un tema ajeno, el cual se ajusta al gusto del nuevo arreglista. Lorenzo (2005) afirma “Un arreglo es una interpretación personal de un tema musical previamente compuesto. En dicha interpretación adaptas el tema, su melodía y armonía, a un estilo e instrumentación, en función de tus propios gustos, o de las exigencias del que paga” (p.153).

El análisis melódico, armónico, el estudio de la estructuración (morfología o forma) de las piezas, el estilo, el tempo, la tonalidad, la instrumentación, parámetros para la armonización a tres voces o más voces, distribución triádica en un conjunto, acordes de densidad cuatro o de más notas de densidad cuatro. Son los puntos desarrollados en el siguiente capítulo.

2.1 La melodía

La melodía podría definirse como la estructuración coherente de un grupo de notas con diferentes alturas entre sí, las cuales conforman una unidad con un sentido musical definido. Lorenzo (2005) afirma que

“Una melodía es un diálogo musical que se origina y desarrolla a partir de una idea básica llamada motivo, que viene a ser una especie de semilla a partir de la cual crece todo el resto de la melodía. Esta semilla musical, no es una habichuela, sino una especie de pregunta que busca respuestas y establecer el principio del diálogo.” (p.31)

La correcta comprensión del discurso melódico a la hora de la elaboración de cualquier arreglo musical es de vital importancia. La melodía, logra dar pistas claves que nos ayudarán a resolver cualquier inconveniente que tenga que ver con procesos posteriores en la realización del proyecto musical, como lo son el manejo del ritmo, la armonización, las dinámicas, los registros etc. Se puede afirmar que el análisis melódico es la fase inicial del proceso. Los arreglos que giran en torno a la melodía, van desde conjuntos con organología sencilla como voz y cualquier instrumento acompañante y otros con conjuntos musicales más complejas como solista y orquesta. En cualquiera de estos casos, el arreglista realiza un

acompañamiento que nace de la proposición melódica. La melodía toma tanta relevancia es una obra que se convierte en el sello personal de la misma, se puede lograr que alguien recuerde una pieza con solo escuchar la melodía, así como también la evocación de lugares, personas, sensaciones etc.

Algunos autores hacen énfasis en la importancia que ejercer el acento en la melodía como un elemento que subyace en esta, y da el sentido musical que el compositor desea lograr en el oyente.

“La acentuación engendra la esencia de la melodía en la que es posible determinar, en cada caso, tres momentos: una anacrusa, explícita o tácita, que es la preparación del acento; el acento expresivo (tesis) que se desprende normalmente del motivo melódico y que no necesariamente coincide con el acento métrico y la desinencia o terminación de la frase o grupo melódico” (Guzmán, 2003, p.12).

Cuando se está realizando un análisis melódico, otro aspecto que se debe tener presente es el estudio del motivo. Muchos teóricos prefieren llamarlo célula, haciendo alusión a que esta es una pequeña parte orgánica que dará inicio al material artístico. Guzmán (2003) dice.” El contenido melódico y rítmico del motivo debe ser característico de tal forma que pueda desarrollar su potencial musical en las repeticiones y metamorfosis que le imprime el compositor” (p.12). En otras palabras, se podría definir el motivo (célula) como un eje central de la melodía en general. El motivo, como idea primaria de la melodía logra dar sentido musical al periodo, el cual es una estructuración mayor al motivo. Los periodos llevan en sí dos o más motivos, es decir, que estos nacen de la unión elocuente de varias células (motivos) que por lo general buscan generar una sensación de tensión y reposo en el oyente. Kuhn (2003). Afirma que. “un periodo modelo comprende ocho compases (se da con frecuencia la ampliación a 16) y reúne dos semi-frases: un antecedente y una consecuente” (p.69).

(Entiéndase semi-frase como una idea intermedia entre el motivo y el periodo en otras palabras como a y b que conforman un periodo).

Los periodos comprendidos usualmente en 4 compases, obedecen a un orden lógico que busca la elaboración de una cadena cíclica en relación tónica y dominante, como lo explicamos anteriormente (tensión y reposo). Con mucha regularidad el primer periodo (antecedente) se desarrolla, elaborando una conexión entre la tónica y la dominante

exponiendo el motivo inicial (a) y la respuesta a este (b) en una cadencia suspensiva o abierta. El periodo dos (consecuente) hace la reiteración del motivo inicial (a) y toma (b) no como lo habíamos conocido en el primer periodo, sino con modificaciones buscando una cadencia más colusoria en una relación de dominante que retorna a la tónica. Esa variación de (b) se le conoce como (b').

“Por tanto, métrica, tratamiento motivico y tratamiento armónico actúan en el periodo conjuntamente y de un modo muy particular; como correspondencia métrica de los grupos de compases, como concordia motivico de antecedente y consecuente y como complementariedad armónica de semicadencia y cadencia perfecta” (Kuhn, 20003, p.69-67).

De esta manera, la culminación armónica de estos periodos complementados entre sí, nos ofrecen una unidad o totalidad de idea musical con un sustento propio. Este acontecimiento musical se denomina como frase, las cuales en el siglo XVIII y XIX tenían como característica estar agrupadas en compases de numero par (2, 4,6).

“Todo movimiento melódico parte de un punto y mediante grupos melódicos determinados describe una trayectoria que debe encontrar un punto de reposo (cadencia). Estos dos puntos contienen lo que se denomina como frase y que desde el punto de vista armónico –en la música tonal- suele estar constituida por una progresión I-V o V-I” (Guzmán, 2005, p.13).

En síntesis se puede afirmar que lo que conocemos finalmente como una idea musical culminada, nació como un pensamiento plasmado en un motivo, el cual por medio de su relación con otro da a luz un periodo, y la unión de dos periodos dan como resultado una frase. Vale la pena resaltar que dichas descripciones, no se ajusta al análisis de todas las formas musicales alrededor del mundo, incluso existen músicas occidentales de otros periodos que pueden presentar cualidades distintas tales como:

1. Los periodos no sean regulares en número de compases entre si
2. Que el periodo uno no sea una relación de tónica y dominante, sino una extensión de la tónica (concierto para piano en DO de Mozart KV 330 frase inicial)
3. Que el periodo uno tenga una relación con cualquier otro grado y no con la dominante

Una vez realizado el análisis minucioso de la melodía que se quiere arreglar, se puede proceder con el estudio de las diversas técnicas compositivas para el embellecimiento un discurso melódico.

2.1.2 El embellecimiento rítmico

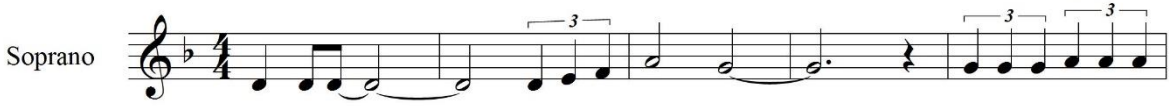
Se trata de variación que existe cuando se quitan o se aumentan notas en una melodía, buscando de esta manera la síncopa y en el caso de privar el tiempo fuerte de un compás por medio de un silencio el contratiempo. El resultado será una melodía con más ritmo que el original.

Melodía original

Besame Mucho
(Kiss me much) Consuelo Velazquez

D-6 G-6 D7(b9)

Soprano



S



Retrasar o adelantar notas

Soprano



S

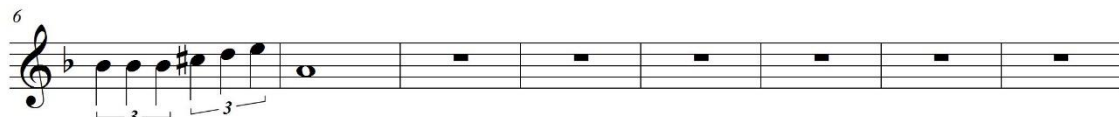


Acortar la duración de las notas

Soprano



S



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Soprano' and the bottom staff is labeled 'S'. Both staves are in 4/4 time and contain triplet rhythms indicated by a '3' over a bracketed group of three notes.

2.1.3. Embellecimiento melódico

Los recursos útiles para el embellecimiento melódico son múltiples a continuación se expondrán ejemplos de los más usuales.

Notas de paso

Es un recurso usado para conectar dos notas a una distancia de tercera por grado conjunto usando una nota intermedia entre estas.

F maj7 Dm7 Gm7 C7



nota de paso

nota de paso

nota de paso

The image shows a musical staff in 4/4 time with four chords: F maj7, Dm7, Gm7, and C7. The melody consists of eighth notes. The first measure has two eighth notes (F and A). The second measure has two eighth notes (B and G). The third measure has two eighth notes (A and F). The fourth measure has two eighth notes (G and E). The fifth measure has two eighth notes (F and D). The sixth measure has two eighth notes (E and C). The seventh measure has two eighth notes (D and B). The eighth measure has two eighth notes (C and A). The notes A, B, and D are labeled as 'nota de paso' (passing notes).

Bordaduras

Son notas que se mueven diatónica o cromáticamente de manera ascendente o descendente partiendo de una nota y teniendo como relación la misma nota de llegada.

F maj7 Dm7 Gm7 C7



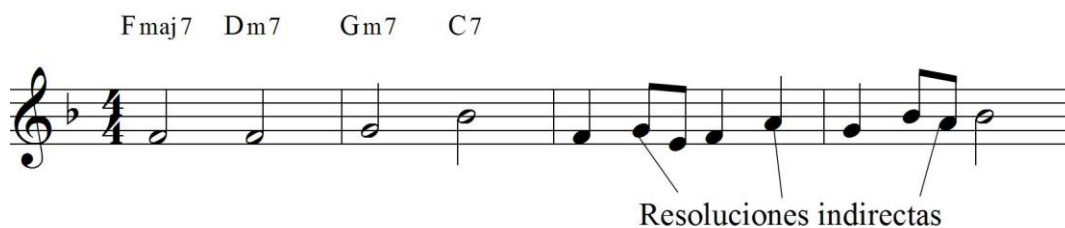
bordadura

bordadura

The image shows a musical staff in 4/4 time with four chords: F maj7, Dm7, Gm7, and C7. The melody consists of eighth notes. The first measure has two eighth notes (F and A). The second measure has two eighth notes (B and G). The third measure has two eighth notes (A and F). The fourth measure has two eighth notes (G and E). The fifth measure has two eighth notes (F and D). The sixth measure has two eighth notes (E and C). The seventh measure has two eighth notes (D and B). The eighth measure has two eighth notes (C and A). The notes A, B, and D are labeled as 'bordadura' (ornaments).

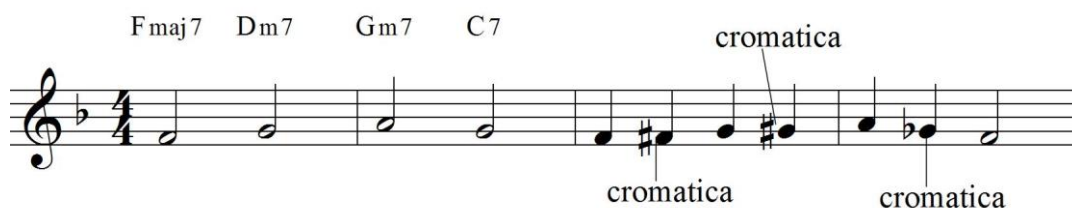
Resolución indirecta

Se basa en la elaboración de un puente de dos notas para llegar a otra, puede ser diatónicas o cromáticas ascendente o descendente.

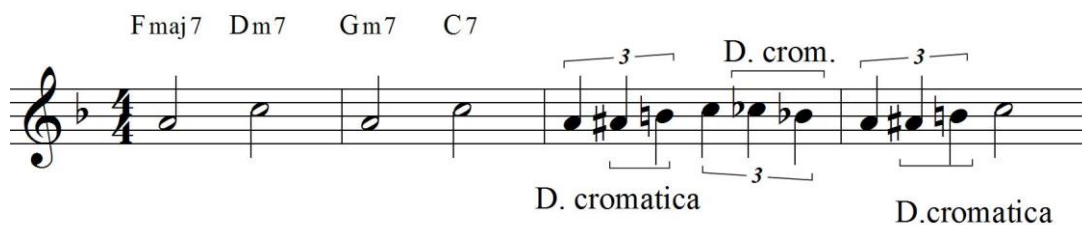


Cromatismos

Se puede adornar una nota llegando a ella por una o dos notas de manera cromática generando así una tensión, y despertando interés en el oyente.



Doble cromática



Nota no preparada

Sirve para conectar dos notas a una distancia de tercera o mayor a esta por medio de un salto. La nota que hace el papel de conector entre estas, resuelve a la siguiente.

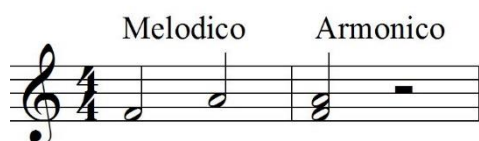


2.2. Armonización de una melodía

A continuación veremos los tics básicos de cómo armonizar una melodía a dos, tres y cuatro voces, pasando desde el proceso intervalico hasta el tratamiento de disposiciones abiertas y cerradas de acordes con séptimas a cuatro voces.

Los intervalos y acordes

Los intervalos en la música son la distancia existente entre una nota y otra. Estos se dividen en dos formas a la hora de ser ejecutados. Melódicos cuando se toca una nota seguida de otra y, armónicos cuando dos notas se tocan de manera simultánea. Si suenan más de dos notas de manera simultánea este fenómeno sonoro ya no sería la ejecución de un intervalo armónico sino un acorde.



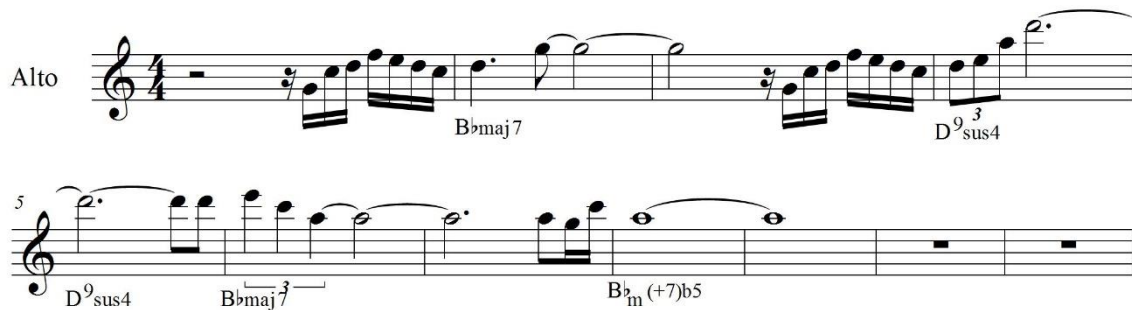
Cuál es la finalidad de la armonía

La función de la armonía es apoyar la línea melódica ya existente, ayudando a concretar las sensaciones que el compositor quiere crear en el oyente definiendo áreas de mayor o menor tensión y así crear movimiento, avance.

2.2.1. Armonización de una melodía a dos voces

La finalidad de la segunda voz es básicamente definir la armonía, en una armonización en bloque la segunda voz tendrá el mismo ritmo que la melodía original y saltos interválicos similares.

Uno de los factores que debemos tener en cuenta la armonizar es entender la melodía original y su cifrado.



Standar de jazz April joy Pat Metheny (med. Even 8ths)

El acento rítmico juega un papel relevante en el arreglo a dos o más voces, ya que se busca la definición de la armonía haciendo énfasis en los tiempos fuertes de cada compás. Lo que nos permitirá apreciar con fluidez la progresión armónica.

Soprano

Baritone

7

S

B

Invención 3 de J.S. Bach BWV 774 (1685-1750)

Existen dentro de las líneas melódicas notas con características especiales que también deben ser armonizadas o deberían serlo, ya que estas poseen la cualidad de definir el cifrado armónico. Existen tres ejemplos claros de estas:

- 1) Cuando la melodía lleve notas de larga duración usualmente estas se deben armonizar
- 2) cuando son de corta duración y seguidas de un silencio de igual manera

3) también las notas de la línea melódica que coinciden con la progresión armónica.

Aparte de las notas principales de la melodía y las que aparecen en la marcha pero son de características especiales como las mencionadas anteriormente, existen otras llamadas notas de aproximación, estas tienen la función de dar fuerza a las principales y resolver en ellas.

Intervalos a escoger a la hora de una armonización melódica

Los intervallos que se deben escoger para la elaboración de una segunda voz, están conectados directamente con el estilo de la obra y al tempo de la misma. Por ejemplo, la armonización en terceras y sextas es de las más comunes en casi todos los estilos de música. Estos intervallos suelen ser de sonoridad similar, pero ¿cuál se deben usar y cuándo? No existe una regla que pueda establecerlo con claridad pero se busca que la escogencia del intervalo este a favor de una mayor fluidez de las voces, una definición de la progresión armónica de ser necesario, y también de la tesitura de los instrumentos en cuestión.

The image displays two staves of musical notation for the song 'Auntumn Leaves' by Johnny Mercer. The first staff is in 4/4 time and shows a harmonic progression of chords: Am7, D7, Gmaj7, Cmaj7, and F#m7(b5). The notes are written in a treble clef, and the chords are indicated by letter names above the staff. The second staff starts with the Em chord and shows a sequence of notes, with a '7' indicating a seventh interval.

Auntumn Leaves, Johnny Mercer, standard de jazz

La armonización en décima también es una buena elección si el registro del instrumento lo permite.

Cmaj7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7 Gm7 Cmaj7 Gm7

6 Cmaj7 C#7(b5) Dm7 G7 C/E Ab7/Eb Cmaj7

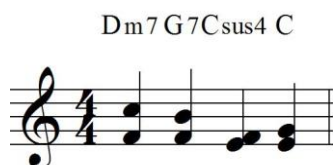
I could write a book, Rodeers/Hart Standard de jazz

Los intervallos de quintas y cuartas paralelas no generan sensación armónica definida, pero podrían producir un cambio tímbrico en el arreglo, el cual está bien si es la sonoridad deseada. Podría realizarse un arreglo con estos intervallos de forma paralela generando un color característico pero sin tener en cuenta la progresión armónica.

Nota: este ejemplo no presenta una idea musical establecida a dos voces como se hacía en los ejemplos anteriores, en este caso hemos decidido presentar una sección de acordes donde se muestra en primer lugar la cuarta como intervalo a trabajar en una armonización ya que es la finalidad de este punto, acompañado de otros intervallos los cuales forman acordes conocidos en el jazz como acordes so what.

En el caso de los intervallos disonantes (segundas y séptimas) no es usual encontrarlos armonizando toda una línea melódica, ya que oscurecería la percepción de la melodía en el oyente. Lo más habitual es encontrarlas en contextos que permitan la resolución de estas posteriormente.

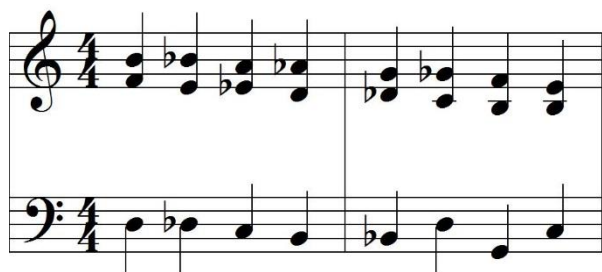
Las segundas son usadas con frecuencia en contexto donde gracias a su disonancia logren generar un afecto o contraste deseado siempre y cuando se les pueda resolver en un movimiento contrario u oblicuo



Las séptimas mayores o menores tienen el mismo tratamiento que las segundas



Los intervallos de cuarta aumentada y quinta disminuida, son intervallos muy usados en estilos como el jazz, rock y funk cuando la voz principal lleva en si la séptima o la tercera del acorde.



Armonización de una tensión en la melodía

Usualmente las tensiones que se encuentran en la melodía, son notas que no pertenecen de forma estructural a la triada del acorde, pero pertenecen a él como una extensión de este. Es decir que puedes ser la séptima, la novena, la treceava entre otras variables. En este caso la segunda voz debe de reforzar la armonía haciendo notas de la acorde base, de lo contrario, el sentido armónico original se perderá.

A-7 Ab7 Gmaj7 Eb7 D7 B-7 Bb7 A-7 D7

4 Em Eb Dsus4 C-7 B-7 Cmaj7 C#7(b5) Gmaj7/D C9 Eb13 B-7 Bb7 A-7 Ebmaj7 Abmaj7 G9

Melodía del cumpleaños feliz re-armonizada

Como lo se había explicado anteriormente, la segunda voz tiene la finalidad de definir la armonía. Pero en algunas ocasiones si el contexto lo permite esta también puede llevar en la nota que genere la tensión.

La armonización melódica con notas de aproximación

Las notas de aproximación tienen como objetivo crear una tensión que culminara en un reposo. Estas notas serán acompañadas por otras que no desdibujen el efecto cadencioso e intencional de la primera. Es decir que la nota que acompaña (segunda voz), debe pertenecer al acorde cromático deseado (el que genera la cadencia) y generar un intervalo que genera la sensación que el arreglista quiere plasmar en el oyente.

Otros puntos a tener en cuenta en la armonización a dos voces

Distancia entre las voces

La distancia más segura hasta donde podrían extenderse dos voces, es máximo el intervalo de decima. Más allá de este se genera un vacío armónico y una sensación contraria a la armonización en bloque deseada.

Unísonos y octavas

Estos intervalos son usados con frecuencia en pasajes ágiles ya que la octava logra darle más potencia y profundidad a la línea melódica, especialmente cuando todos los instrumentos están en la parte cómoda y potente de su registro. El unísono es más usado para generar efectos tímbricos en los instrumentos.

2.3. Armonización de una melodía a tres voces

Analizaremos las diversas formas en las que se puede presentar una melodía armonizada a tres voces, es decir, los diferentes fenómenos que se pueden presentar alrededor de esta.

Posición cerrada o abierta de las voces

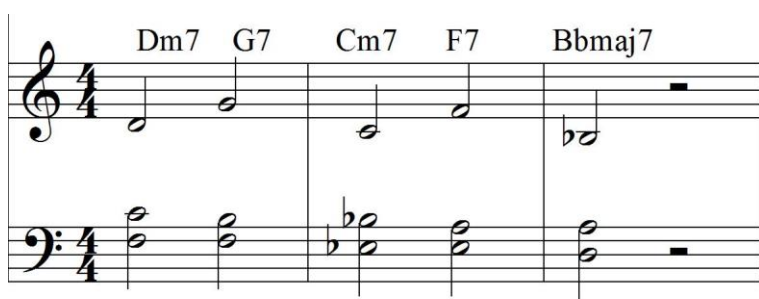
Las armonizaciones de tres voces en adelante se pueden dar de manera cerrada o abierta dependiendo del efecto que quiera lograr el compositor. Teniendo en cuenta que las disposiciones cerradas tienen una sonoridad más compacta, generan una mayor densidad armónica, y la dificultad percibir de las voces a nivel individual. Dichas disposiciones son muy usadas en tempos rápidos y fraseos rítmicos. Por el contrario, las disposiciones abiertas son generadas menos empuje entre las voces, las líneas melódicas son más fáciles de percibir, por esta razón se debe tener más cuidado en su elaboración, esta disposición es más adecuada en pasajes lentos y fragmentos donde el fraseo rítmico no es primordial.

Las disposiciones son escogencias libres del compositor, quien a su gusto elige cual es la más apropiada y en qué lugar usarla, sabían que en el arreglo no se ponen notas al azar sino que todas tienen una intencionalidad artística.

2.3.1 Acordes de densidad cuatro en armonizado a tres voces

Los acordes con séptimas o acordes de densidad cuatro, son estructuras armónicas que constan de cuatro notas en su esquema, teniendo como base las notas fundamentales del acorde y el séptimo grado como extensión de este, creando un color diferente. Pero cómo armonizar cuatro notas en tres voces? La teoría nos aclara que en dicho caso, la mejor opción cuando se utilizan acordes con séptima es poner la tercera y la séptima del acorde, aun cuando la fundamental no esté presente en la melodía ni en ninguna otra voz. Lorenzo (2005) aclara

“las dos notas que queda, la quinta y la fundamental, se intuyen por el contexto armónico. No están físicamente en el acorde, pero igualmente el oído capta que están allí por lo tanto para construir el acorde de séptima a tres voces, elimino la fundamental o la quinta o ambas, según la nota melódica” (p.48).



Este es un ejemplo de cómo se armoniza a tres voces teniendo la fundamental del acorde en la melodía



Ejemplo de la quinta de acorde en la melodía. Como puedes ver, en este caso no está la fundamental de cada acorde y aun así no se pierde el sentido de la progresión armónica.

Ejemplo si es la tercera o la séptima en la melodía

Em⁷ Dm⁷ Fm⁷ Ebm⁷ F#m⁷ Em⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

Otras notas de tensión en la melodía

En ocasiones la melodía conlleva notas que no pertenecen a las conocidas en el acorde, ni tampoco son la séptima del mismo. En estos casos donde la melodía puede llevar una nota de extensión muy diferente a las habituales como son el caso de la 9, 13, 11# etc. lo que se sugiere es que el arreglista ponga debajo de dicha nota de tensión en la melodía, la séptima y la tercera del acorde lo cual es como se había dicho anteriormente es suficiente para definirlo.

Ejemplo

Dm⁹ G7(b13) Cm⁹ F7(b13) Bbmaj⁹

23

No existe una norma que pueda establecer con exactitud el orden de sustitución de las notas en favor de otras. Pero la siguiente tabla logra mostrar una de las formas más viables de hacerlo.

- La novena toma el lugar de la quinta del acorde.

- La onceava toma el lugar de la tercera y en el caso de la tonalidad menor, tomara el lugar de a quinta del acorde.
- La treceava tomara el lugar de la quinta del acorde.
- La séptima en algunos casos al tener solo tres voces sustituirá a la fundamental.

2.3.2 Disposiciones abiertas y cerradas de los acordes con séptima.

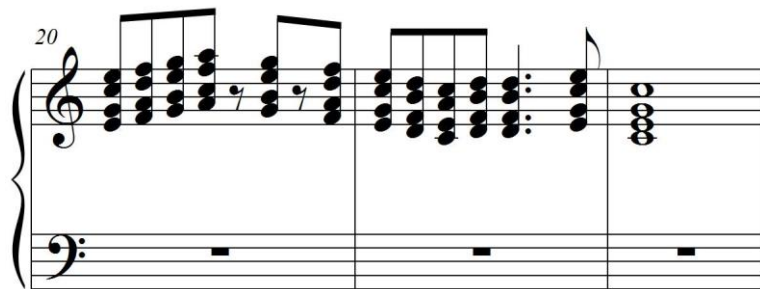


2.4. Armonización de una melodía a cuatro voces

Como en el anterior análisis, procederemos a indagar las diversas formas en las que una melodía a cuatro voces se puede armonizar, teniendo presente que al adicionar una voz más el arreglo brindara otras alternativas no vistas en el anterior ejemplo.

Armonización a tres voces más el doblamiento de la melodía

El doblamiento de la línea melódica una octava a bajo suele ser una buena opción para dar variedad a la hora de la armonizar a cuatro voces. Vale la pena aclarar que existen diversas posturas que afirman que este tipo de opciones no integran el grupo de las armonizaciones a cuatro voces, porque se está duplicando una de las voces ya existentes. Otras posturas afirman que la duplicación a la octava de una voz, da como resultado una voz totalmente distinta por el cambio de timbre.



Ejemplo tomado del libro *el arreglo* (p.59)

Acordes de séptima armonizados a cuatro voces

Tratamiento de la segunda menor: A la hora de armonizar a cuatro voces, una de las recomendaciones que se da es, tener sumo cuidado con la sonoridad que genera el intervalo de segunda menor cuando se posiciona debajo de la melodía, ya que puede agregar más tensión de la deseada e incluso quitar relevancia a la melodía al estar tan cerca de esta. Existe otra posición parecida que puede ser más llevadera que la anterior, es el caso de la segunda menor que da el acorde con la novena en la melodía. Suele ser más suave porque la tensión está en la voz extrema y busca siempre la resolución más musical. En caso de que la tensión no se puede resolver de una manera artística, es mejor no hacerla y tomar una de las opciones más viables y seguras.

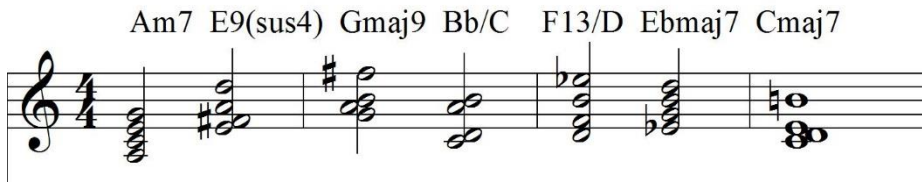
Armonización cerrada de los acordes con séptima

Existen tres casos muy conocidos de este tipo de armonizaciones

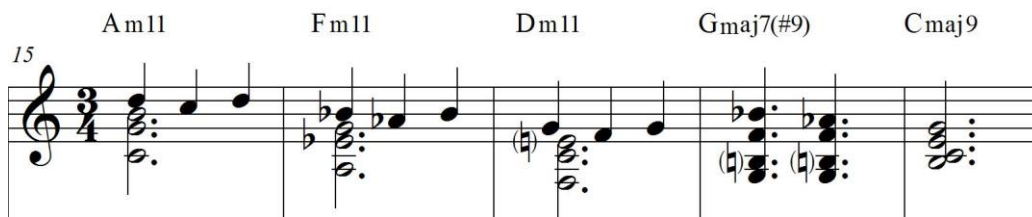
- Armonización de acordes con séptima a cuatro voces cuando la melodía lleva una nota estructural del acorde.



- Armonización de acordes con séptima cuando es la melodía quien lleva dicha tensión



- Armonización de acordes con séptima a cuatro voces, cuando la melodía lleva una tensión diferente a la séptima.



Cuando existen ejemplos como el anterior, donde los acordes llevan una tensión diferente a la generada por el séptimo grado, no existe una norma que pueda establecer cómo deben agruparse las voces, pero existen algunos patrones usuales que nos ayudaran a tener una sonoridad más suave entre las voces. La pregunta que nace a partir de estas armonizaciones (densidad cinco armonizados a cuatro voces) es. ¿Qué nota estructural del acorde sustituyo para dar lugar a la nueva tensión? Como lo habíamos dicho no existen fórmulas, pero estos son los tratamientos más usuales.

- Si la tensión generada por la melodía es de 9,9#, 9b, esta sustituirá a la fundamental del acorde. (el oído del espectador completará la nota restante del acorde, y no perderá el efecto que este logra dentro de la progresión armónica.)
- Si la tensión generada por la melodía es de 13 o 13b, dicha nota sustituirá a la quinta del acorde (el quinto grado del acorde es la sustitución más viable en casi todos los casos)
- Si la tensión 11 es la generada por la melodía, en el caso de los acordes menores podrá sustituirse la tercera del acorde por dicha tensión o si no se quiere perder la sensación que genera la tercera menor (sonoridad menor), la tensión 11 tomará el lugar del

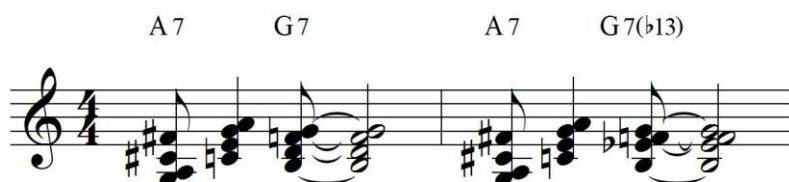
quinto grado. Si la tensión que genera la melodía es de 11# si se sustituye el quinto grado como primera opción.

Nota: tomemos como referencia el ejemplo anterior

Tensiones generadas por voces inferiores

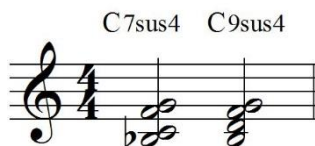
Este recurso se usa con la finalidad de crear una mayor densidad armónica en aquellos lugares donde el arreglista quiere generar tensión o contraste.

Como hemos visto anteriormente, para que un acorde refleje la sonoridad de acorde con séptima debe de permanecer en el su séptimo grado y la tercera del mismo, cualquier nota de tensión diferente a la séptima, podrá ocupar el lugar de la quinta y la fundamental dependiendo de la que esté más cerca a este por la disposición de las voces en el acorde anterior. A la hora de añadir más tensión en los acordes se debe de tener presente que dicha tensión no cambie la función armónica del acorde y también que la nueva tensión no oscurezca el discurso de la melodía.



Ejemplo tomado del libro *El Arreglo* Lorenzo (2005.p.62)

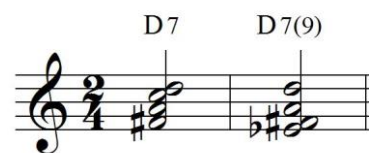
En el caso del acorde de 7 sus4 cuando se le añade una tensión más y se convierte en 9 sus 4, requiere de unas consideraciones especiales, entre ellas que el contexto armónico logre definirse con claridad ya que al sustituir la fundamental del acorde puede perder la intencionalidad por la cual está allí y parecer otro acorde no deseado en la progresión. Por ejemplo, una fundamental clara de C7sus4 al hacer la conversión a C9sus4 puede sonar como Bb add 4.



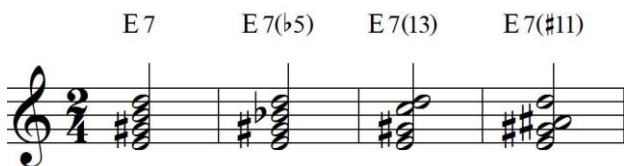
Los casos donde las tensiones sustituyen la fundamental del acorde son más comunes en acordes de dominantes



En ocasiones nos encontramos con una acorde de séptima en el cual la nota melódica es fundamental en el acorde y queremos añadir a dicho acorde la tensión b9. Una solución muy usual es también la sustitución del séptimo grado sin que este cambie la sonoridad del mismo.



Recordemos que para añadir tensiones como b5, #5, #11, b13, y 13 se sustituye la quinta del acorde



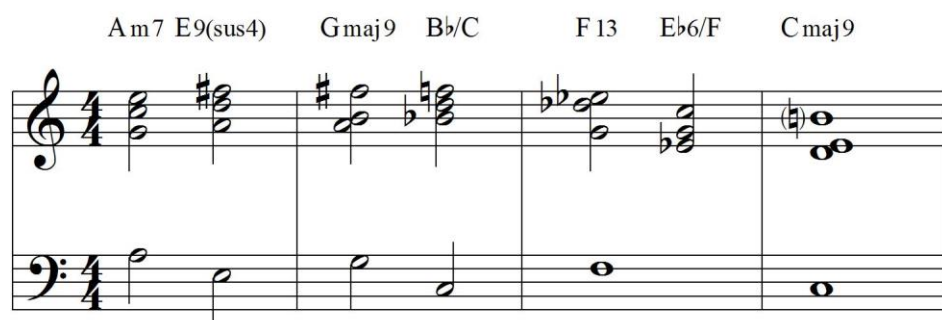
En algunos casos el uso de la armonía cerrada a cuatro voces no permite la fluidez de la progresión de los acordes y oscurece la línea melódica cuando se desean usar extensiones mayores a la 7 y la 9 es el caso de la extensión 13 en armonías cerradas.



Si se desea usar la extensión 13 en armonía cerrada, es mejor usar 13b ya que genera un intervalo de segunda mayor que, aunque es un intervalo que genera tensión, es más aceptable que la segunda menor que genera la 13 sin alteración alguna.



No es común encontrar más de una tensión por acorde en este tipo de armonizaciones a cuatro voces, muchas notas de tensión dentro de un acorde, hace que el arreglo pierda fluidez a nivel horizontal. Por lo tanto este tipo de acordes son adecuados para armonizar notas de larga duración, notas de carácter rítmico etc. Recuerda que si decides armonizar con este tipo de acordes de acompañar dichas notas de tensión con la tercera y la séptima del mismo con el fin de darle más claridad y definición a la estructura básica del acorde.



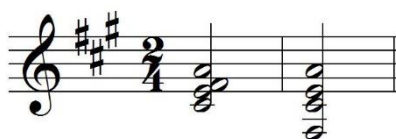
Armonización de acordes con séptima a cuatro voces en posición abierta

Existen tres tipos de disposiciones que se usan con frecuencia a la hora de darle apertura a las voces en un arreglo. Como ya lo habíamos expuesto, las disposiciones abiertas hacen que el arreglo tenga más claridad entre las voces, es decir que cada voz se escuche por

separado, también hace que el arreglo tenga más color, ya que despliega las voces en un rango mayor a la octava.

Posición abierta tipo 1

El primer tipo de disposición abierta se da al desplazar a la octava la segunda nota, si se cuenta de arriba hacia abajo. Es decir, la nota que esta exactamente debajo de la nota melódica.



Un ejemplo en contexto

Am7 E9(sus4) Gmaj9 Bb/C F13 Eb6/F Cmaj9

Posición abierta tipo 2

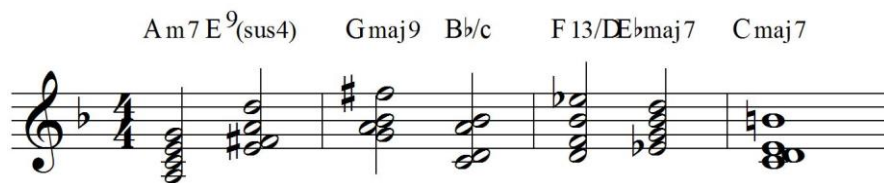
Esta segunda forma de disposición abierta se da cuando se desplaza la tercera nota de arriba hacia abajo

B7

cerrado abierto

cerrado abierto

Un ejemplo en contexto (cerrado)



Este es el ejemplo anterior aplicando en la posición abierta del segundo tipo

A m7 E⁹(sus4) G maj9 B^b/c F 13/DE^bmaj7 C maj7

6

Como podemos ver este tipo de aperturas generan más independencia de las voces, pero menos empaste entre estas teniendo así voces más desligadas de la melodía, adecuada en pasaje de poca movilidad melódica. Una particularidad de la posición abierta tipo dos, es que como podemos ver la fundamental del acorde queda en el bajo, dando así realce a la sensación tonal del acorde en contextos donde por el uso en ocasiones excesivo de color la sensación tonal llega a perderse.

Posición abierta tipo 3

Este tipo de disposición consiste en que después de realizada la armonización de una melodía de forma cerrada, la voz dos y cuatro (numeradas de arriba hacia abajo) se transportan una octava por debajo.

A m7 E⁹(sus4) G maj9 B^b/c F 13/DE^bmaj7 C maj7

6

La disposición abierta tipo 3 no se debería usar cuando la melodía está en un índice acústico tres o uno más grave, ya que usualmente estas sonoridades de alta densidad armónica, generan intervalos que pueden oscurecer el color en general del fragmento armonizado y la melodía misma. El tritono sea de cuarta aumentada o quinta disminuida por lo general es el intervalo que genera este tipo de inconvenientes a la hora de usar la disposición abierta del tercer tipo.

2.5. Los saxofones en sesión

Es relevante en este capítulo hablar de los saxofones y el tratamiento de estos en el arreglo musical. Es importante abordar temas como transcripción, el timbre del saxo, resistencia, como se usa en un arreglo, configuraciones de saxofón. Vale la pena aclarar que muchos temas están ampliados en el capítulo uno de esta tesis, y por dicha razón no se tratarán en profundidad.

Como lo habíamos hablado en el primer capítulo, el grupo de saxofones más conocido en los grupos de ensamble son los son el saxofón soprano, alto, tenor y barítono comprendiendo que estos instrumentos tienen la suficiente extensión sonora para abarcar cualquier repertorio por difícil que sea.

2.4.4 La transposición

Los saxofones tienen un elemento que puede representar algo de dificultad a la hora de elaborar una adaptación o arreglo para dichos instrumentos. Al ser instrumentos transpositores, sufren algunas modificaciones en su escritura en relación a los sonidos reales. A continuación, lo explicaremos de la siguiente manera.

- Saxofón soprano

Este es un instrumento afinado en sib. Por este motivo suena una segunda menor por debajo en relación a do. Así que si la obra está en mib procederemos a escribirla en fa y así el saxofón logrará ajustarse al sonido deseado.

Ejemplo sonido real



Ejemplo transportado un tono arriba aunque en el mundo real la sonoridad será la del ejemplo anterior.

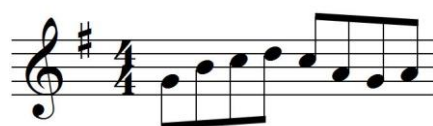


- Saxofón alto

Este instrumento esta afinado en mib. Por este motivo si la obra está escrita en todo suena una sexta mayor por debajo de la afinación que se requiere. Motivo por el cual si las notes que se quieren interpretar son estas:



Se debería escribir de la siguiente manera



- Saxofón tenor

Este instrumento, igual que el saxofón soprano esta afinado en Bb razón por la cual si lo analizamos como intervalo compuesto (intervalo mayor a una octava), el tenor sonara naturalmente una novena mayor por debajo del sonido deseado. Así que si deseas que suene esta melodía:



Deberías escribir de la siguiente manera



- Saxofón barítono

Al igual que el saxofón alto, este instrumento esta afinado en mib, así que si quieres que suene esto:



Deberás de transportar todo una treceava (una octava más cinco notas) por encima y de esta manera conseguir es sonido deseado.



2.4.5 Ámbitos sonoros de cada uno de los saxofones

A continuación veremos una imagen, que logra explicar de manera más puntual la amplitud del registro de cada uno de los saxofones.

8 Imagen

Example VII-84. Range and Transpositions of All Saxophones

Written notation for all saxes

Sopranino in F (P 4 up)

Soprano in Bb (M2 down)

Alto in Eb (M6 down)

Tenor in Bb (M9 down)

Baritone in Eb (M13 down)

Bass in Bb (2 octaves + M2 down)

https://www.google.com.co/search?q=registro+del+saxofón&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi2pcugxOrdAhVloVMKHR_XAoAQ_AUICigB#imgsrc=LM4EjM4vSSyuQM: (03/10/18)

El ámbito sonoro que esta plateado en este cuadro, lleva como finalidad dar a conocer el registro más cómodo en el cual estos instrumentos se pueden desenvolver con libertad, tener un buen sonido, control de las dinámicas y una buena afinación. Vale la pena aclarar que todo está varía dependiendo de la destreza y experiencia del interprete. Es allí donde el compositor debe conocer a que nivel de intérpretes dirige su arreglo.

El ámbito sonoro como en el que puedes asegurar una buena afinación y control del instrumento es el siguiente:

transportado

2.5.1 Análisis de la extensión del registro

Este registro requiere de un instrumentista capaz de producir una correcta afinación y articulación de estos sonidos. Dicho registro comprende las notas *mi*5, *fa*5, *fa*#5, Y puede estar acompañado de dinámicas que van desde el *p* hasta el *ff*. No está de más decir que en esta parte del registro, es natural que el instrumento suene más brillante o delgado que los registros inferiores, por esta razón es mejor reservar estas notas para fragmentos de solista dentro del arreglo. De otra forma surgirían cruzamientos, generación de clímax en lugares no deseados, rupturas armónicas por apertura entre los instrumentos a más de una octava etc. Otro aspecto que debemos tener en cuenta es que el instrumentista debe tener dominio de posiciones falsa o de sobreagudos que suelen ser un manejo correcto de posiciones conocidas, control del flujo del aire y control de la presión labial sobre la boquilla.

Nota: es usual encontrar el saxofón soprano como instrumento solista. Esto no quiere decir que no pueda hacer parte de un arreglo de saxofones, pero para el correcta ejecución de este dentro del ensamble, es mejor no usarlo en un límite mayor de la nota *re*5, de lo contrario rompería el empaste que se debe generar con los demás saxofones en el ensamble y la afinación general (del ensamble) será más difícil de manejar

- **Análisis del límite grave del registro**

Este registro se consigue usualmente en las tres o cuatro últimas notas de cada saxofón. Para conseguir una sonoridad útil que con buena proyección es mejor usarlo en dinámicas no menores al *forte* (*f*). Dicha limitante está más presente en el saxofón alto que el en el tenor o el barítono.

2.5.2 El fraseo

El fraseo se puede definir como la forma en la que el instrumento se expresa, es decir como el habla. Bajo este concepto es necesario que el arreglista conozca la naturalidad del instrumento para sacar el mejor provecho de este. Un ejemplo desde otro aspecto con la finalidad de despejar dudas, es cuando un arreglista escribe un fragmento para una flauta en

Un índice acústico 3, un fraseo stacatto y una dinámica fuerte (*f*), chico fragmento se ajusta más a las cualidades sonoras de un oboe que de la flauta como tal.

2.5.3 El timbre del saxofón

La sonoridad generada por un intérprete en un ensamble es muy diferente a la que este da como solista. De igual forma dos intérpretes nunca logran generar una misma sonoridad a la hora de ejecutar un solo en su instrumento, pero cuando pensamos en ensamble los buenos intérpretes para favorecer el color y el empaste de la obra, logran imitar el sonido de sus compañeros de línea. Así que el arreglista no pesará en muchas sonoridades tocando una misma línea melódica, sino en una textura única, como si fuera un mismo instrumento pero engrosado.

2.5.4 Resistencia

El saxofón al contrario de muchos otros instrumentos de la familia de los metales, no genera tanto cansancio físico en el ejecutante, razón por la cual solo debemos preocuparnos por la duración prolongada de los sonidos en función del tiempo. Es claro que el saxofón es un instrumento que depende del aire del intérprete para ejecutarse, por este motivo y con mucha prioridad en los sonidos graves ya que estos son generados con una mayor producción de aire, el arreglista debe de tener sumo cuidado con las notas de larga duración o con las ligaduras en tempos lentos.

Por esta razón no es recomendable el uso de notas largas en el registro grave del saxofón barítono, ya que desde cualquier nota en su rango, el instrumento está necesitando una potente columna de aire de parte del músico para soñar. Es mejor usar notas de larga duración en el saxo tenor o alto. Para lograr hacernos una idea de cuanta dificultad tendrá el intérprete a la hora de ejecutar de dichas notas, deberíamos cantarlo en el tempo y octava en la cual está escrito y si nos quedamos sin aire usualmente lo mismo pasará con el intérprete. En ocasiones nos encontraremos con intérpretes con muchas habilidades, pero debemos de tener en cuenta que los arreglos están hechos para la libre interpretación de cualquier agrupación musical, y la tarea del arreglista u orquestador es que la música sea lo más entendible e interpretable posible.

2.5.5 La Sección de saxofones

La palabra sección es un término asociado a la ejecución musical de una familia o grupo instrumental, cuando estos interpretan una línea melódica a la par de la voz principal. En otras palabras, se podría entender como el engrosamiento de una melodía por más instrumentos de su mismo grupo instrumental. Dicho acompañamiento puede hacerse en unísono, octava, dos, tres, cuatro o cinco voces, en disposiciones abiertas o cerradas.

La sección de los saxofones posee una virtud en la uniformidad de su textura, la cual permite el cambio de disposición de las voces sin que se perciba un cambio abrupto o una ruptura en la discursividad de la música. Lorenzo (2005) afirma:

“A diferencia de otras familias de instrumentos, la uniformidad de la textura de la sección de saxofones permite cambiar de técnica de armonización, dentro de un mismo pasaje, manteniéndose un equilibrio en la sonoridad resultante” (p.295).

Los instrumentos de viento en general tienen una particularidad, y es que si añadimos de forma suave más instrumentos al unísono, el resultado final será una sonoridad suave y uniforme. Es recomendable de antemano no hacer unísonos en los extremos del registro por cuestiones de comodidad y afinación.

¿Cómo hacer para generar un correcto acople en la sección?

Como lo habíamos hablado anteriormente, la finalidad de la sección es que todos los instrumentos imiten la línea melódica principal, que ninguno intente tener un protagonismo mayor que otro. Con la finalidad de ensamblar entre ellos y sonar como un solo saxofón. La función del orquestador es que sin mucho esfuerzo los músicos puedan conseguir el ensamble y sonoridad deseada. Algunos elementos a tener en cuenta para lograrlo son los siguientes:

- Asignar las melodías de cada saxofón, en las regiones del registro más comunes. Esto brindara mayor destreza y dominio al interprete ante cualquier dinámica, tempo o articulación.

Nota: la sonoridad más brillante del ensamble de saxofones la consigues cuando estos están puestos en la segunda octava.

- Ubicar los silencios y signos de respiración en el mismo lugar para todos los instrumentos de la sección. Recuerda que la respiración estará pensada a favor

del instrumento con el registro más grave del ensamble. Como lo habíamos visto anteriormente, dicho instrumento será el primero en quedar sin aire, por esta razón las notas de larga duración, respiraciones y ligaduras de prolongación tendrán esta consideración.

- Una escritura musicalmente bien pensada ayudara a que el intérprete pueda sacar una mayor expresividad en su línea melódica y favorecer la sonoridad del empaste en general.

2.5.6 ¿Qué saxofones se deberían usar en una sección?

Todos los saxofones se pueden usar a la hora de hacer un arreglo, pero los que se usan más comúnmente son el barítono, el tenor y el alto por la uniformidad de su textura tímbrica, estos tres tipos de saxofones empastan muy bien en cualquier combinación en la que se les ponga.

Diferentes combinaciones

- Sección de dos saxofones.

Las combinaciones son de libre escogencia del orquestador, por ejemplo, puede usar un tenor con un alto, un tenor con un barítono un soprano con un tenor etc...

- Sección de tres saxofones

Al igual que el anterior, todas las combinaciones son válidas

Dos tenores y un alto, dos tenores y un barítono.

Sea cual sea la combinación que escojas, debes de tener en cuenta que al tomar un barítono, un tenor y un alto, tendrás la posibilidad de construir disposiciones más abiertas, teniendo más amplitud en el registro, que si escoges una combinación de dos tenores y un alto.

- Sección de cuatro saxofones

La configuración a cuatro saxofones que dará una mayor variedad en el color y permitirá una extensión de la textura armónica, es el ensamble entre soprano, alto, tenor y barítono. Sin embargo, por razones ya mencionadas anteriormente en el tratamiento del saxofón soprano, las configuraciones más usadas son:

1. Dos altos dos tenores (A A T T)

2. Un alto dos tenores y un barítono (A T T B)
3. Dos altos un tenor y un barítono (A A T B)

- Sección de cinco saxofones

Las configuraciones más usuales de este formato incluyen soprano

1. S A T T B

Aunque es usual por cuestiones de sonoridad, cambiar el soprano por un alto.

Tercer capítulo

Ampliación de términos, biografías y análisis.

Este capítulo tendrá como finalidad presentar una definición breve de cada uno de los géneros o estilos tratados en cada pieza musical trabajada en las adaptaciones. Hecho esto, indagaremos un poco en la vida de cada uno de los compositores y finalmente pasaremos al análisis de cada obra.

3.1. El pasillo

El proceso de colonización en América Latina trajo consigo diversos elementos que enriquecieron aún más las ya nutridas manifestaciones artísticas de nuestras naciones. Una de los géneros más conocidos en la música y danza colombiana es el pasillo. Estilo de corte europeizante que fue derivado del vals austríaco, desarrollado específicamente en los Andes colombinos durante las guerras independentistas. Este género es conocido por ser de corte festivo y alentador en un momento de tensión y disputa del poder entre la corona y los ciudadanos de la Nueva Granada. El pasillo es denominado de esta manera como una música con aires de libertad nacional. Este estilo a través del tiempo adquirió diferentes nombres. Londoño (1989) relata en su texto:

“Durante su evolución adquirió varios nombres, que obedecieron al proceso de mestización; los nacidos en Europa, bailaban el gran vals europeo y lo llamaron Strauss, posteriormente se le llamo vals criollo y, criollos eran los hijos de los conquistadores nacidos en Colombia, luego tuvo otros nombres, tales como vals redondo, vals colombiano, vals de la tierra y capuchinada”. (p.33)

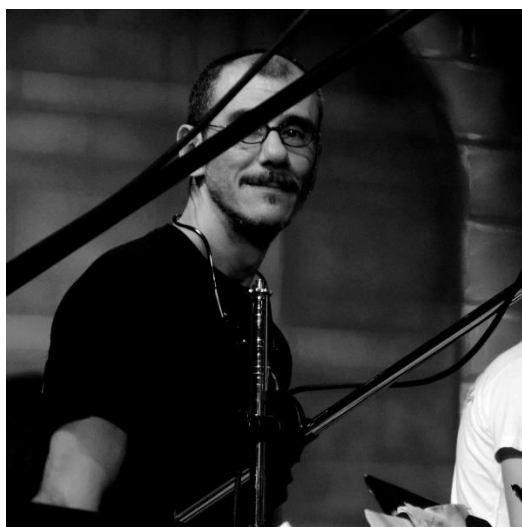
Cada uno de estos nombres obedecía a los procesos de desarrollo cultural del género desde su aparición hasta el presente. El nombre ‘pasillo’ con el que hoy en día lo conocemos tiene un origen incierto, ya que no se sabe de dónde salió ni quién lo acuñó. Vale la pena rescatar, que este nombre le dio realce al género catalogándolo como uno de los estilos músico-bailable más emblemático de la nación y gozando así del privilegio de hacer parte de todas las esferas sociales. Londoño (1989) afirma que:

“se inició en las clases altas, hasta llegar a las clases populares, donde tuvo auge, sobre todo el pasillo fiestero propio de la parranda y el pasillo romántico predilecto para las serenatas” (p.34).

El pasillo a finales del siglo XIX pasó de Colombia a Ecuador extendiéndose desde Panamá hasta Costa Rica, pasando posteriormente por naciones como Nicaragua y Salvador, donde en cada una de estas naciones adoptó particularidades propias del lugar. Conocido como *valse* en Venezuela, como *pasillo ecuatoriano* en Perú, este género goza de mucha popularidad en casi todas las naciones latinoamericanas. La organología más común de este género agrupa instrumentos como el piano, tiple, guitarra, pandereta, cuchara, chucho, guache, arpa, lira, violín, flauta, laúd. Inicualmente la interpretación de estés aire solo se hacía con tres cordófonos, la bandola, tiple y la guitarra, posteriormente aparece la interpretación de este en forma vocal donde toma más relevancia artísticas por la musicalización de poemas tales como “mis flores negras” del colombiano Julio Flores, “sombras” de escritora mexicana Rosario Sansores. La exigencia del baile era notoria hasta el punto que los bailarines quedaban exhaustos después de la ejecución de una de las piezas, otra particularidad de este género en su estilo bailable, es que se hizo frecuente en uso del pañuelo en los caballeros para no empapar de sudor la mano de la daña, ya que este baile de ejecutaba era agarrando la mano izquierda de la pareja y con la otra mano el hombre tomaba la cintura de la mujer girando velozmente durante la intervención musical.

3.1.2 Jaime Henao:

9 Imagen



<https://www.youtube.com/user/henaojaime> 20/11/18

Compositor y pianista valle caucano nacido en Sevilla valle el 14 de marzo de 1962. Hijo de José Henao un campesino de pueblo rico Antioquia plantador de café nacido en 1917. Según una la entrevista realizada al compositor en el 2008 para la revista científica Guillermo de Ockham, donde el músico revelo mucho de su vida personal y trayectoria artística, relata que Su padre contrajo matrimonio con su esposa (de la cual no sabemos el nombre) oriunda de Valparaíso cuando el solo tenía 17 años de edad, dicha boda fue llevada a cabo a las escondidas. Henao padre, desarrollo sus dotes como músico dirigiendo la banda de Valparaíso e interpretando la trompeta; instrumento que aprendió a tocar de forma autodidacta. Decidió dejar el duro trabajo de las plantaciones de café en su Antioquia natal. José Henao tiempo después enfermo de paludismo, y decide refugiarse en la capilla de un pueblo de Antioquia, en dicho lugar el padre de Henao uso un viejo armonio prestado por el cura de la capilla donde interpretaría quizás sus primeras notas en teclado. Llego a Sevilla valle en el año 46 teniendo alrededor de 29 años de edad, interpretando obras de Bach al parecer de forma autodidacta. Jaime Henao cuenta esta y otras historias sobre su niñez y trayectoria artista en el texto llamado *Jaime Henao contrapunto y disonancia* de los escritores Cesar A. Mejía y Alexander Aguirre el compositor afirma en sus propias palabras:

“Yo tuve una charla con un señor que se llama Hugo Toro Echeverri, uno de los intelectuales de Sevilla, que era el mejor amigo de mi papá; él me contó que: ‘un día cualquiera estaba en la Plaza de la Concordia, en Sevilla, cuando voy oyendo dizque Bach en ese pueblo. Me fui inmediatamente a la iglesia y oí estas cosas de Bach, subí al coro, donde estaba el órgano y allí fue que conocí a tu papá.’”
(P.1-2)

En el año 74 a los doce años de edad el compositor Jaime Henao hacía remplazos a su padre en el coro de la capilla cuando este no podía ir, ganando hasta veinte mil pesos por misa interpretada dice el Henao: “*eso era un poco de plata para un pelado de doce años*” (p.2). Jaime nos narra que gran parte de su desarrollo pianístico temprano lo realizó en el órgano de la iglesia donde él y su padre hacían música. Cuando era programado para cantar en la misa de las seis se dirigía a la iglesia quince minutos antes para practicar los solos de John Lord. El sacerdote se molestaba sobremanera al escuchar estas melodías tan “tan feas” en el la iglesia. En una ocasión llamó la atención del muchacho por medio de su padre,

diciéndole que no tocara esa música tan fea antes de la misa. Jaime hizo caso omiso y siempre que podía practicaba en un órgano dice el parecido al de John Lord. Henao afirma:

“En el coro de la capilla había un órgano ‘Hammond’ de los que usaba ‘John Lord’, que no era de pedal, era de tubos. Llegaron al Valle en los años 40, cuatro órganos de esos, donados por el gobierno alemán. En Sevilla había uno y en Palmira había dos, el único que no tocó mi papá fue uno que dejaron en Tuluá” (p.2)

Años después Jaime Henao inicia sus estudios formales de música en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali en el 1976, lugar donde daría tiempo después clases en la catedra de piano por más de una década. Jaime también dio clases de piano en la universidad del Valle por tres años, pero tras su descontento según el por le desmejoramiento de la calidad educativa de estos lugares, decide renunciar. Cuenta Henao:

“(…) yo estuve con las pedagogías institucionales once años y para encontrar la música que yo quería y cómo vivirla, me tuve que salir del Conservatorio. Trabajé once años en el Conservatorio y tres en la Universidad del Valle. De las dos partes, salí saturado. Cuando vos llegas a una institución con el nombre que tiene Univalle o el Conservatorio Antonio María Valencia, llegas de buena fe porque presumís que allí te van a formar bien (...) Pero en esos once años a mí me tocó ver el deterioro paulatino del nivel académico del conservatorio. Un día pedí una licencia como para ensayar esto (El Colectivo) y renuncié porque físicamente no era capaz de entrar a ese edificio. Finalmente, mandé la renuncia. La mandé, ni siquiera fui capaz de entrar a entregarla” (p.2-3)

Este músico tiene fuertes críticas sobre el sistema educativo de estas instituciones y cuestiona su responsabilidad social dice que estas instituciones gradúan un estudiante a los 24 años de edad que no sabe nada sobre su carrera, pues lo que aprendió fueron muchas obras escritas desde hace muchos años que un en el lugar donde fueron compuestas (Europa) ya evolucionaron. Por esta razón dice el, muchos músicos están frustrados por que nunca le enseñaron a expresar, sentir la música y poder tener un lenguaje. Razón por la cual muchos músicos ya graduados deciden montar un café internet, comprar un sonido y alquilarlo o hacer miles de cosas porque no saben por sus propios medios como hacer música.

Jaime Henao es un músico con gran experiencia artística en la escena de la música en Cali siendo el tecladista de muchas bandas, tocando desde rock hasta salsa con grupos altamente reconocidos como Guayacán orquesta también un reconocido pedagogo que abrió una nueva ventana

“Con un amigo que está en Nueva York, teníamos una bandita de Rock and Roll en Palmira, en los años 70, que se llamaba ‘Mamut Rock’. Vinimos a Cali a tocar en unos festivales que hacía ‘Canada Dry’ ‘Green Peace’ y todos esos grupos de Cali. Sonábamos bien. De ahí, armé ‘La Misma Gente’ en el año 78, orquesta con la cual duré 15 años. Ahí estuve hasta finales del 92. Y entre el 92 y el 95 toqué para la Orquesta Guayacán”. (p.1)

Después de la renuncia a sus compromisos académicos a fin de buscarse a sí mismo y la música que amaba hacer, Jaime Henao da uno de los aportes más fuerte a la cultura de la ciudad. la fundación musical el colectivo lleva más de veinte años educando a miles de músicos acercándolos al mundo del jazz de una manera más formal después de que esta música solo se podía escuchar en su mezcla con ritmos antillanos como la salsa, latinjazz entre otros o aquellos que tenían la posibilidad que comprar esta música. El colectivo trae todos estos acordes densos, progresiones armónicas complejas al alcance de todos y con profesor abordo, algo no visto hasta entonces. Henao junto con Mejía y Aguirre definen esta fundación de la siguiente manera:

“La academia musical de Jaime tiene por nombre El Colectivo. Aquí, nos explica, se sube aquel que sabe para dónde va. Su papel como docente sería entonces el de conductor del vehículo, aquel que ayuda a la gente a llegar hasta donde quiera ir. En los programas universitarios de música, como en cualquier otro pregrado, la gente comienza en el mismo punto, trasegar la misma ruta (léase pensum) y “se baja” a los cinco años. En El Colectivo de Jaime Henao, cada quien decide dónde subirse y dónde bajarse. Desde esta perspectiva, el maestro enfatiza su forma de entender el asunto de la academia: “Yo lo que hago es, en la medida de mis capacidades, acercarte a tu sueño.” Eso, nos dice, es lo verdaderamente importante.” (p.1)

En la actualidad Jaime Henao es el director académico de su fundación musical (donde también es docente) compone música y hace arreglos para la Big band que él dirige conformada por los mismos estuantes del colectivo.

Entre las obras más relevantes del compositor se encuentra:

- Para tito con amor
- Carola

- Tu
- Natalia
- Bye Bye
- Pasillito
- Mshg (pasillo)
- Salome
- Don Chepe
- Mi andar

Una producción de música latinoamericana con la cantante Liliana Montes donde interpretan canciones como; Un pájaro libre, Duerme negrito, como la cigarra, Oi Lando entre otras. Arreglos musicales a obras como El pescador de José Barros, la llamita de Gustavo Rengifo entre otros.

Por medio de esta corta biografía damos gracias al maestro por su ardua labor artística y pedagógica en la ciudad de Cali. Esperamos que se le pueda dar en vida el reconocimiento que este músico caleño merece.

3.2.Samba

Como todos los países latinoamericanos, las manifestaciones culturales africanas sufrieron la discriminación, exclusión e intento de desarraigo de parte de todos los gobiernos y las clases sociales de alta alcurnia. Dichas manifestaciones fueron creciendo en lugares apartados del entorno urbano, tomando fuerza y vigor para después posicionarse como géneros establecidos con características únicas en todo el sentido estético. Como la milonga en Argentina, el Bambuco en Colombia, la Bomba y la Plena en Puerto Rico y el Jazz en América del Norte, el Samba como en Brasil se le conoce es un género que nació en Bahía a mediados del siglo XVIII, aunque existen muchas versiones sobre sus orígenes Isabelle Leymarie¹⁰ (2015) afirma que: “según algunas fuentes, habría estado ligado antaño al *candombe* bahiano, pero deriva más verosímilmente del samba de roda, danza coral de origen

¹⁰ Pianista, escritora y musicóloga francesa nacida en 1968. Conocida por sus escritos sobre músicas del caribe y músicas negras.

bantú de la misma región” (p.303). Epistemológicamente la palabra samba proviene de Kimbunda *Semba* que significa ombligo, algunos argumentan que el nombre fue asignado porque originariamente el baile fue una danza de fertilidad, donde tanto el hombre como la mujer bailaban pegados del ombligo. Fue llegando a la capital gracias a la abolición de la esclavitud 1888 donde los negros fueron ubicados en invasiones en las colinas de río, lo que hoy en día conocemos como las famosas favelas. No la primera etapa del siglo xx, los afro-bahianos ubicados en río organizaba festejos que llamaban *pagodes* en los que la samba era el eje central que animaba la fiesta. En el último periodo del siglo XIX, surgieron en las colinas de Río de Janeiro grupos llamados *blocos o cordoes* que posteriormente serían los *ranchos* lugares integrados por afro-bahianos que se disfrazaban de los personajes del folclor nordestino (municipio del estado de bahía). Entre dichos personajes había un rey, una reina y pastoras. Dichas agrupaciones participaban en el Carnaval de Río. Aunque las coreografías estuvieran previamente aprendidas, los bailarines de samba lograban improvisar uno que otro de paso de samba dentro del desfile. Posterior esto el carnaval terminaba en no solo en regocijos sino en borracheras y brocas, la policía que era racista tomaba partida de la situación para perseguir a los *blocos*.

El samba toma popularidad a principios del siglo xx en las casa de los llamados guías de bahía en Río de Janeiro. Este estilo como lo conocemos hoy día, es el resultado de la mezcla entre un estilo original de samba y otros géneros como la polca, el pepinillo, lundu, maxixe, semba, batucada y el choro, dando como resultado un estilo único que lleva la identidad de toda una nación, este samba moderno tiene una métrica de dos cuartos (2/4) y tiene múltiples formas. En el samba, se tienen en cuenta todas las posibilidades a la hora de la selección organológica, que va desde una variada colección de cordófono como cavaquinho, una diversa gama de instrumentos tipo guitarra como el banyo, hasta el tamborín los batuques las voces y los aplausos.

El surgimiento de la samba carioca estuvo a cargo de intérpretes como Pixinguinha que fue un gran compositor, arreglista e intérprete de instrumentos de viento tales como la flauta, el clarinete y el saxofón. Su hermano chino (cantante, pianista, bajista y violinista), al igual que Donga, Joao da Baiana, Heitor dos Prazeres, el pianista Sinho y el bailarín Mano Eloi. Todos ellos usualmente concurrían en el seno de hogar de la famosa sacerdotisa Tía Ciata

(*sacerdotisa del candombe*) dicho lugar de reunión estaba ubicado en Praca Onze denominado como “una pequeña África” en 1915.

El samba dio origen a muchos otros subgéneros que surgieron gracias a la hibridación de este con otras músicas de origen netamente urbano y algunas de origen extranjero como es el caso del rap y el reggae. Algunos de los estilos más conocidos derivados del samba son:

El Samba común: que se interpreta con el bombo de surdo (instrumento de percusión) el cavaquinho (cordófono de cuatro cuerdas) y se encarga de suavizar los enlaces melódico-rítmicos entre las partes cantadas asemejándose al bossa y diferenciándose con esta cualidad de los demás estilos de samba. Sus composiciones son muy diversas que van desde letras pasionales hasta algunas que hablan de fútbol y temas políticos.

Partido alto: su nombre alude al uso constante del pandero (instrumento de percusión) como como instrumento hegemónico del estilo.

El Pagode: popularizado desde los años 80 con un aporte en la modificación de su organología (la inserción del tan, un banyo pequeño y el repique). Normal mente o interpreta un cantante acompañado de uno de los diferentes cordófono o un membranófonos. Sus letras suelen ser de estilo jocoso y se interpreta en cafés, bares o al aire libre.

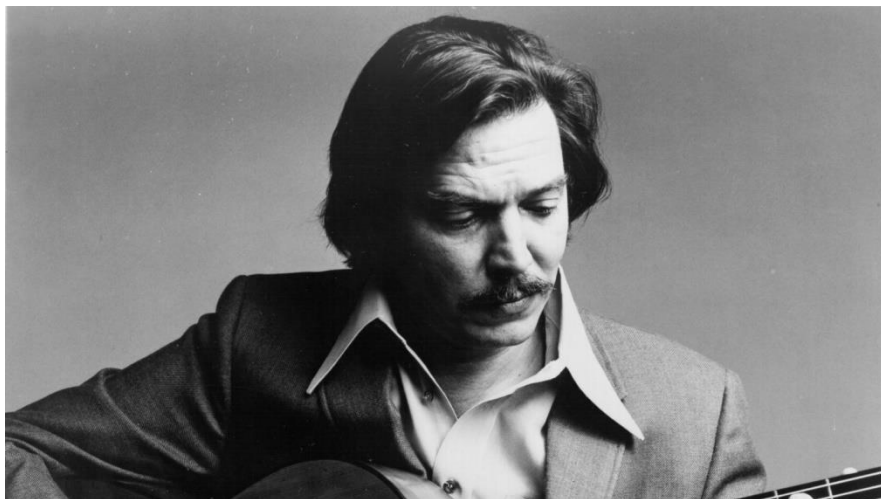
Neopagade: es un estilo nuevo del Pagade y no es muy bien visto por los intérpretes de otros estilos. Se originó entre las clases bajas de Bahía y posteriormente se popularizó en las clases medias de la zona urbana.

Samba de Breque: el instrumento más relevante del estilo era la voz, los intérpretes debían tener una gran habilidad para hacer armonía vocal (hacer voces) e interpretar partes habladas. El género es ahora extinto. Usualmente contaban historias divertidas.

Existen muchos otros subgéneros que nacieron de la Samba brasileiro con cualidades particulares según el grupo poblacional que los adopto, y el gusto de los iniciadores en cada estilo.

3.2.1. Antonio Carlos Jobin:

10 Imagen



<https://www.grammy.com/grammys/news/lifetime-achievement-award-antonio-carlos-jobim> 20/11/18

Compositor, cantante, pianista y guitarrista de origen brasileiro que nació el 25 de enero de 1927 en Rio de Janeiro y murió el 8 de diciembre a los 67 años de edad en la ciudad de Nueva York. Casado en dos ocasiones primero con Thereza de Otero con quien estuvo por 29 y posteriormente con Ana Beatriz Lontra cuya relación duro tan solo 8 años. Tom Jobin, como muchos lo llaman, es conocido como uno de los expositores más relevantes de la música brasileira al mundo entero. Es uno de los precursores más relevantes de una nueva sonoridad de bossa nova, género que se popularizado en los años setenta y con la ayuda de músicos norte americanos logro fusionar con el jazz y darle el estilo que hasta hoy en día perdura en esta música.

Sus inicios como músico se aferran a la música clásica, admirado por la obra de compositores como Claude Debussy, Heitor Villa-lobos y Chopin. La música popular brasileira era algo que Tom Jobin ya llevaba en su sangre y logro plasmarlo a lo largo de su carrera artística haciendo una fuerte hibridación con el jazz como lo habíamos dicho anteriormente en especial con las armonías del cool jazz de los años 50 y los musicales de Broadway.

Carlos Jobin inicio sus estudios de arquitectura, pero a la edad de veinte años el deseo que brotaba en su interior por vivir la música hizo que se enfocara en esta y desistiera de sum otra pasión. Inicio su vida artística tocando piano en clubes nocturnos. Su primera

participación discográfica la realizó en el año 54 acompañado por el vocalista Bill Farr el cual era el director de la banda (tom e a su banda), pero uno de los mayores logros de su carrera como artista lo lograría junto al compositor Vinicius de Moraes elaborando parte de la música de una obra de teatro titulada *Orfeo da Conceicao* (años después dicha obra sería transformada en Orfeo negro). El primer disco grabado por Tom Jobin fue en el año de 1958 donde sale a relucir esta nueva forma de concebir el bossa nova.

En el año de 1962 Tom Jobin se convirtió en un ícono del bossa en todo el mundo con el tema *Desafinado*, interpretado por el saxofonista de jazz Stan Getz. En 1963 Jobin y otros músicos de Brasil fueron invitados a participar en un show en la sala de conciertos Carnegie Hall en Nueva York. La prensa estadounidense quiso de alguna manera comentarios por de bajar a la intervención musical de Jobin, pero los asistentes al evento dieron fe de la calidad musical de los intérpretes y el bossa nova como género.

El auge del bossa y principalmente de las canciones de Jobin hicieron que los músicos de jazz tomaran partida en la interpretación de piezas de este tipo, esto hecho relevante ya que el jazz era el género del momento más influyente del momento y sería un buen propagador el bossa a lugares donde nunca había llegado. Es importante destacar la participación de uno de los cantantes de jazz más relevantes del momento Frank Sinatra, quien en 1967 grabó junto a Jobin en el piano una versión del conocido *Garota de Ipanema*. Tom Jobin eligió una vida no muy cercana a las giras extenuantes de la mayoría de los artistas, y paso más tiempo en los estudios de grabación de casas disqueras como Verve, Discovery, A&M, CTI, MCA entre otras. El año de 1985 en movimiento llamado musical del mundo, Tom inicio una gira junto a Ana (su segunda esposa) su hijo Paulo su hija Elizabeth y otros músicos.

Posterior a la grabación de su disco *Antoni Brasileiro* Jobin empezó a sentir problemas urinarios, desde de una consulta médica a Jobin se le detectó un tumor en la vejiga y se le recomendó una operación inmediata a la cual Jobin hizo caso omiso por la intervención de un médium de Brasil que le recomendaba no hacerse la cirugía. Finalmente, Antonio Carlos Jobin decidió alejarse de este guía espiritual y hacerse la cirugía recomendada por los médicos. La cirugía fue realizada con éxito en el hospital *Monte Sinaí* (Nueva York) el día 2 de diciembre del 94. Días posteriores a la operación, durante su posoperatorio el músico

sufrió una embolia pulmonar la cual produjo un paro cardíaco y dos horas después un segundo que acabaría con la vida del artista. Las exequias del músico se realizaron en Río de Janeiro el día 13 de diciembre junto a su familia y amigos.

3.3. Tango

El tango es un estilo músico-bailable originario de la zona rio platense de sur América. Fruto de las mezclas culturales entre la población criolla, indígena, africana y posteriormente de poblaciones migratorias europeas, el tango se localiza como el género musical más emblemático de Argentina y Uruguay, recibiendo aportes musicales de estilos tan diversos como el Tango andaluz o Tango Flamenco de Sevilla España, la Habanera cubana que es un ritmo músico-bailable de carácter lento, el Candombe que es una manifestación cultural neo-africana desarrollada desde la colonia, la Milonga que es un estilo musical de estructura binaria acompañada de una guitarra en una métrica de 6/8 típica de la cultura gauchesca, la mazurca que hace parte de la música de salón origen Polaco, y por último el aporte de la polca europea que es una danza popular de origen checo.

Alcanzando una alta popularidad en América y alrededor del mundo por lo sensual y expresivo de su baile y lo exigente y original de su música, el tango es declarado por la Unesco el 30 de septiembre del 2009 como un patrimonio cultural inmaterial de la humanidad que goza de una organología exquisita que puede ir desde la orquesta completa hasta su conformación instrumental más habitual que es guitarra, piano, violín, contrabajo y bandoneón, este último ocupando un lugar en el grupo de instrumentos y dando ese color característico que posee el tango.

Muchas de las canciones del tango están escritas en lunfardo que es una jerga desarrollada en la ciudad de Buenos Aires y habla de decepciones amorosas en su mayoría. Esta música suele ser de forma binaria (estrofa y estribillo) o en algunos casos a tres partes, es decir la forma convencional más un trio la cifra métrica con la que usualmente se le conoce es de 4/4. El tango nació como un género netamente instrumental con la finalidad de ser balado, con el tiempo se incorporó el canto usualmente de solista y muy rara vez se interpretaba a dúo pero nunca en coro. En los primeros años del siglo XX no existía aun la

radio y el cien era mudo, así que el lugar donde usualmente se podía disfrutar de la interpretación del tango, era los teatros dentro de la interpretación de una escena u obra dramática.

Existen muchas versiones sobre la etimología de la palabra Tango José Gobello (1999) afirma que

“Todavía hoy los especialistas discuten si en la elaboración del tango prevalecieron los ingredientes hispánicos o lo africanos. La discusión resulta más bien ociosa, porque los ingredientes hispánicos en cuestión tenían también su cuota de sangre negra. El tango andaluz-que es el que da nombre al nuestro- seguramente llegó a Cádiz desde cuba con e simple nombre tango, que era el que se daba en la isla a los lugares donde bailaban los negros” (p.18).

El Tango andaluz era el único género conocido hasta el momento con el nombre tango. En la búsqueda de manifestaciones artísticas propias en el siglo XX los compositores necesitan elementos nuevos que le permitan la creación de un arte de corte nacionalista y es entonces donde recurren a estilos como la milonga que se formó en las zonas campesinas de la pampa argentina y con altísima influencia africana. Sobre el origen del tango netamente argentino José Gobello nos relata:

“cuando a partir de 1900, empieza la creación de músicas populares que se presenta bajo el nombre de tango, el compositor necesita numerosos diseños para realizar sus combinaciones. El tango andaluz no puede proporcionárselos porque su representación en Buenos Aires argentina está a cargo de un escaso número de ejemplares harto saqueados: los suministra pues, en gran parte, una forma análoga, antigua y más rica, la milonga. Entonces las células, diseños, temas y hasta frases enteras de las milongas pasan a formar la denominación de su congénere importado. El tango, pero ya no tiene del andaluz más que el nombre y puede llamarse con propiedad tango argentino” (p.19).

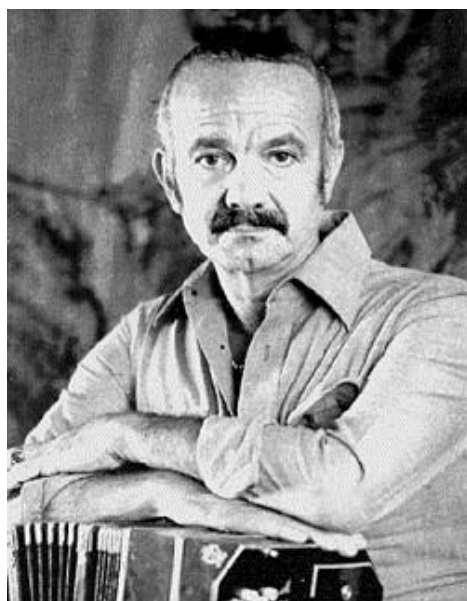
Entre los grandes exponentes del género, que lo llevaron a la fama y reconocimiento del que hoy goza a nivel mundial tenemos a Julio María Sosa Venturini (Uruguay, 1926-1964), Roberto Goyeneche (Argentina, 1926-1994), Alberto Castillo (Argentina, 1914-2002), Libertad Lamarque (Argentina, 1908-2000), Rubén Juárez (Argentina, 1947-2010) y el más conocido de todos los tiempos Carlos Gardel (Francia, 1890-1935).

3.3.1 Astor Piazzolla:

“Yo soy un músico de elite, algo que no me avergüenzo de confesar, porque soy sincero y no puedo decir que yo parezco, musicalmente, al pueblo, como masa. La parte del pueblo que me sigue es el pueblo que piensa, porque mi música es para pensar, porque no es fácil de digerir. No se capta muy fácilmente, yo lo sé, pero es la única música que puedo escribir”

(Astor Piazzolla, en entrevista para *cromo*, 1980)

11 Imagen



https://es.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla 20/11/18

Célebre compositor, director y bandionista argentino. Nació el 11 de marzo de 1921 en Mar de la Plata (Argentina). Su padre Vicente Piazzolla y su madre Asunta Manetti eran de origen italiano. El nombre Astor no existía en aquel entonces más su padre lo bautizo así en honor a su amigo Astore Bolognini (motociclista italiano y primer violonchelista de la filarmónica de Chicago). Piazzolla vivió gran parte de su infancia con su familia en nuevo york, donde gozo de privilegios como tener contacto directo con el jazz aunque también con la música de Bach. En su estadía en Nueva York, Astor aprendió a hablar con fluidez el castellano, el inglés, el italiano y el francés, sus inicios en el bandoneón surgen a partir de

un sentimiento nostálgico de su padre por recordar los sonidos de su argentina natal. El padre de Astor le regala uno de segunda mano comprado por 18 dólares.

Piazzolla tiene un encuentro con uno de los más grandes intérpretes del tango de todos los tiempos el cual dijo de Astor según el libro *el tango en sus propias palabras* del autor Jaime Andrés Monsalve “vas hacer algo grande, pibe, te lo digo yo. Pero el tango lo tocas como un gallego” (p.174)

Dicho encuentro surgió en 1935 cuando el compositor solo tenía la edad de 14 años, y cuando Gardel rodaba la película *el día que me quieras* en Manhattan estados unidos. Hecho esto, Gardel lo invita a tocar juntos en una gira por América a la cual por restricción de sus padres no puedo ir salvando su vida ya que es esta gira Gardel perdió la vida en la ciudad de Medellín.

Hacia el años de 1937 vuelvo a su país natal donde el tango seguía teniendo un gran arraigo como música nacionalista en el auge de lo urbano, tocaba en clubes nocturnos con numerosos grupos, entre ellos la orquesta de Aníbal también conocido como Pichuco, orquesta creada en el año de 1937, que se mantuvo hasta la muerte de su director en 1975.

Horacio Salas relata las palabras de Pichuco sobre Piazzolla:

“El gato gatillando... ¡hay que oírlo! Un día yo estaba tocando en el Luna Park y la gente empezó a pedir que tocáramos juntos. El gato se acercó, puso su pie en el costado de la silla, y a mí, que lo he criado, me dijo canta. Bueno, no podés imaginarte las cosas que hacia el fuelle aquí en mi oído. Nadie toca el bandoneón como Piazzolla. (p.121)

Su inmersión en el mundo académico se da, cuando se le recomienda estudiar con el maestro Alberto Ginastera considerado como uno de los compositores de música contemporánea más influyente de América en el siglo xx. El libro *el tango para principiantes* del escritor Horacio Salas logra plasmar en palabras del propio Piazzolla la admiración que este sentía por su maestro:

“Ginastera fue el maestro que me enseñó casi todo lo que se. El hizo hincapié en la orquestación, que hoy es mi fuerte; sus clases eran esencialmente de composición. Me mandaba al colon a observar los instrumentos. Decía que yo debía conocer cada uno de ellos a la perfección, porque si no era imposible orquestar.” (p.122)

Hecho esto, recibió clases de composición becado por la nación Francesa con Nadya Boulanger (París 1887-1979) pedagoga y compositora francesa con la cual recibe 11 meses de clases, la cual guió a Piazzolla en una de las decisiones más importantes de su vida,

interpretar tangos o componer para la academia. Salas cita palabras de Piazzolla: “Nadya Boulanger no solo me enseñó de todo, especialmente el contrapunto, sino que además me ayudo como persona, me ayudo a encontrarme a mí mismo, a ser Astor Piazzolla” (p.122)

En el año de 1975 Astor vuelve a Argentina e hizo parte de una orquesta de cuerdas con músicos con la intervención vocal de Jorge Sobral (cantando y director de teatro 1931-2005). Junto a esta agrupación Piazzolla compone la obra tres minutos con la realidad, con las influencias estilísticas de Stravinsky y Bartok.

Al darse cuenta de la muerte de su padre, compone una de sus obras más famosas *adiós nonino* en formato e orquestas y bandoneón

Hacia el año 63 conforma el nuevo octeto para el cual compuso obras como introducción a héroes y tumbas con textos del escritor Ernesto Sabato (1911-2011).

Ernesto Sabato dice de Piazzolla según el autor Horacio Salas en su libro tango para principiantes:

“Piazzolla siente el tango como pocos. Lo ha mamado, se ha criado con él, sus arreglos hicieron la fama de muchas orquestas. Como pocos él sabe que es tango y toca su instrumento esencial. Sabe sacar de él, cuando quiere, expresiones tan magistralmente sentidas como mi tentación o introducción al tango del ángel. Ese es un gran camino” (p.116).

En el año 1942 contrajo matrimonio con Dede Wolf, de cuya relación nacieron dos hijos Diana 1943 y Daniel 1944. La relación culminaría en 1966 en la etapa de más madurez artista del compositor.

Un año después de su separación, Astor haría dos de los trabajos más importantes en su carrera como músico junto al reconocido poeta Horacio Ferrer (1933-2014) quien saltó a la fama gracias a sus colaboración junto a Piazzolla en obras como *Balada para un loco* (1969), una de las 100 obras más importantes a nivel latinoamericano y la operita *María de buenos aires* estrenada en buenos aires en 1968 este fue el primer género de la ópera-tango existente hasta entonces.

En el año 75 después de la muerte del bandoneonista chipuco, Piazzolla compone en su honor una suite troiliana de cuatro movimientos grabada con el conjunto Electrónico con Antonio Gri en el violín, compuesta bajo la influencia del jazz-rock de la época en algunas secciones.

Hacia su última década, este artista compone más de 300 obras y 50 bandas sonoras. Astor Piazzolla muere en Buenos Aires el 4 de julio de 1992, un año después de su muerte fue nominado a los premios Grammy por la obra *Oblivión* en la categoría mejor obra instrumental.

Cabe destacar que Piazzolla es un artista innato que tuvo la fortuna de recibir clases con maestro de talla internacional y vivir en las metrópolis artísticas de la época como lo fueron Nueva York, París y Buenos Aires.

3.4. Música Afrocubana: La música popular cubana es la hibridación entre estilos de origen español y ritmos africanos, vale la pena aclarar que la influencia africana siempre ha sido predominante en el quehacer artístico de la habana y más cuando se habla de música. Muchos se preguntarán dónde queda la influencia de las poblaciones precolombinas en la música cubana, grupos poblacionales como los indios Tainos (población indígena precolombina que habitaba en las islas antillanas) o las poblaciones Siboneyes (poblaciones indígenas de lengua Arawak que habitaban en el mar caribe). De estas poblaciones no queda sino algunos cantos nostálgicos como Siboney o Ana canoa como los dos más conocidos los cuales son una evocación del folklor precolombino, también se le atribuye a estas poblaciones instrumentos como el güiro (calabaza estriada que se rasca con un palo), aunque algunos historiadores afirman que muchas poblaciones africanas tenían ese o un instrumento similar.

La llegada masiva de esclavos a La Habana gracias al desarrollo agropecuario desde principios del XVI, hizo que estos gozando de una gran capacidad creadora, rápidamente empezaran a elaborar réplicas de sus instrumentos con los materiales que esta nueva tierra Les podía brindar. Al igual se apropiaron de instrumentos europeos como la mandolina, guitarra, bombardino, el figle entre otros. También integraron en su organología elementos de uso cotidiano tales como cucharas, cajas, cajones, sartenes, quijadas entre otros. La población esclava también contribuyó al desarrollo musical de La Habana con una gran cantidad de instrumentos nuevos. Entre ellos el Tres (cordófono tipo guitarra con tres secciones de encordado doble) las tumbadoras, los timbales, el bongo entre otros.

Así como el Góspel en norte América influenció en gran medida al jazz, la religión Yoruba influencio de manera notable a casi todos los ritmos populares cubanos. Quizás una de las razones por las que los ritmos africanos tomaron tanto arraigo en la cultura cubana

sobre todo hacia el siglo VXII, es por la práctica religiosa traída desde África la cual se reforzó con la llegada a América de más esclavos en la isla después de 1886 cuando ya abolida la esclavitud, estos seguían llegando de manera ilegal hasta diez años después de firmado el decreto. Los rituales yorubas que se llevaban a cabo con la ejecución de tambores Bata, Dunun, Ikines (instrumento elaborado con las nueces de una palma) y muchos otros en honor a las deidades africanas que lograron trasladarse a todas las músicas de la Habana, donde se puede ver la misma organología o parte de esta en géneros más actuales. Algunos investigadores no atribuyen la herencia musical africana solo a la religión yoruba sino también a un mestizaje con otras músicas. La autora I. Leymarie (2015) afirma que:

“Durante más de trecentos años, jotas, soleares, malagueñas, tanguillos de Cádiz, romances, villancicos, zapateos, minués, rigodones, fundiéndose en el mismo crisol con la diversas danzas religiosas y profanas africanas, alumbraron ritmos que hoy constituyen la esencia de la música popular cubana” (p.9)

Un dato importante en las manifestaciones artísticas de la habana, se da en el siglo XVII cuando los negros curros (libertos) se juntaban en pequeños grupos según su origen étnico en las afueras de las zonas urbanas con la finalidad de estar lejos de las autoridades coloniales las cuales estaban dispuesta a exterminar cualquier unión de los antiguos esclavos que buscaran revelarse y a sus vez los aislaban para que estos no molestaran a las poblaciones blancas con sus ruidosos tambores. Estos pequeños palenques, funcionaban como lugares de ayuda religiosa y creativa manteniendo entre ellos vivas todas las raíces africanas. En diversas épocas las manifestaciones artísticas afrodescendientes fueron prohibidas en público, pero en el año de 1909 bajo el gobierno de José Miguel Gómez movido por un leve impulso de libertad, autorizó a las comparsas de dichos cabildos su participación en las festividades del Corpus Christi y el día de los reyes. Hacia el año de 1913 y bajo el mandato de Mario García Menocal quien fue un antiguo jefe de la policía americana a sueldo, la represión sociocultural volvió relegando de nuevo cualquier manifestación artística africana a los cabildos en las zonas rurales de Cuba.

Son muchas las variaciones musicales que inundan La Habana y en este pequeño y resumido estudio queremos clasificar algunos de los géneros más conocidos según la estatificación encontrada en el libro Cuban Fire de la musicóloga de origen francés Isabelle Leymarie.

Música sacra: *música Yoruba* (música de origen religioso africano interpretada por los también llamados Lucumies), *música abakua* (interpretado por los Carabalís o mal llamados Ñañigos) *música Congo* (también conocidos como Batus. Dieron el mayor aporte a la música popular cubana en géneros como la Rumba, la cual deriva de danzas rituales Congos).

Musical tradicional profana: los cabildos o resguardos palenqueros que se encontraban en los lugares más vulnerables de la sociedad, vieron en los carnavales la oportunidad de expresar al menos por un momento la oportunidad de manifestar sus frustraciones, ridiculizando algunos personajes, esta actividad se convirtió en una tendencia en los demás carnavales. Los géneros interpretados en lo que se denomina como ritmos de carnaval son: la Marcha, el saludo (interpretado frente a las autoridades municipales), cuadrillas, especialidad de las tumbas francesas (bailadas con el famoso estribillo cocoyé) y por último el tango Congo.

Músicas populares: Múltiples géneros nacieron después del siglo XVIII tales como la guaracha, El danzón, La rumba brava, El guaguancó, El yambú, La cumbia, El son y sus variantes, el bolero, el zapateo, la tonada, el punto, la criolla.

3.4.1 Luis González Valdés:

12 Imagen



También conocido con el sobrenombre de Neno González, fue un importante pianista y compositor cubano del siglo xx. Neno nace el día 20 de agosto del 1903 en La Habana Cuba. El inicio de su formación musical está a cargo de su padre el también músico Luis Gonzales. A la edad de 18 años Neno conformó su primer grupo, para actuar en cines y teatros de la capital. En 1918 González funda la orquesta de Neno González, alcanzando gran fama en los años 50 y 60 actuando en varios teatros y cines importantes de la época. Esta agrupación tuvo actividades sin parar en casi todos los bailes de La Habana.

El auge de la orquesta de Neno González, inicia con la llega de la cantante Raimunda Paula Peña Álvarez, conocida como la *Reina del Danzonete* quien inició sus estudios de música en el conservatorio municipal de música Amadeo Roldán. Junto a ella también estuvieron músicos importantes como José “Papaito” Raimat y Carlos del Castillo. Las presentaciones más usuales de la orquesta se daban en los eventos organizados por el también musco Jorge Anckemann en el teatro musical de La Habana (antiguamente el teatro Alkázar).

Se caracterizó por ser un pianista elegante y de alta capacidad virtuosísima, como compositor, dominó casi todos los estilos de la música popular Cubana. Entre sus trabajos más importantes se destaca su intervención en la radio.

Por miedo a montar en avión, el maestro Neno nunca salió de La Habana, pero su música traspasó las fronteras, por medio de la orquesta que fundó la cual estuvo activa por un lapso de 73 años consecutivos con intervenciones en importantes eventos en España y Portugal.

El maestro se jubiló en 1968 pero continuaba dando asesorías a la orquesta ahora dirigida por su hijo Carlos.

Neno González fallece el 8 de junio de 1986 a los 83 años posterior a la muerte de su hijo Carlos en La Habana.

Entre las obras más representativas de González se encuentra: **Boleros** *Al fin llegaste, Nada es verdad* **Piezas de repertorio Lírico:** *Balada de amor infiel, En el jardín de mis tristezas, Juventud eterna flor, Calladas razones, Luz en tus pupilas, Son Tantos los recuerdos* **Danzas:** *Aquellos viejos tiempos, contratiempos, cubania, Danza impromptu, de mi alma, mi respuesta, mi niña adorada, Tu pañuelo en la cintura* entre otros **Danzones:**

Aquí de nuevo, son dos épocas, Vamo'a salcochar, vuelve el danzón, sol y sombra, Dedicación, El tradicional.

3.5. Vals peruano

El vals según el diccionario de la real academia de la lengua española se clasifica: baile de origen alemán, que ejecutan las parejas con movimiento giratorio y de translación. Se acompaña con una música de ritmo ternario, cuyas frases constan generalmente de 16 compases, en aire vivo. Muchos investigadores establecen que su antecesor es la *Volte* (danza a tres tiempos del siglo XII. El vals se popularizo y extendió por todo el mundo por medio del ballet y la ópera.

Este género adopta las características de cada país que lo adaptó o incorporó a sus músicas. Por ejemplo, el vals alemán y ruso, tiene un ritmo más marcado, el vals vienés o austríaco tiene una coreografía a dos tiempos. En Latinoamérica existe hasta hoy en día el vals ranchero o mexicano, vals peruano (con una danza de pasos más cortos), vals tango

En Perú, tiene un surgimiento en el siglo XIX Y XX y su adaptación musical a nivel local, toma elementos de la música afroperuana. Se le conoce también como vals criollo. Se desarrolló en Lima y en gran parte de la zona costera. La cultura criolla que en síntesis es la mezcla cultural entre indígenas, españoles y negros y que adopta este nombre en particular en pero, da origen a muchas danzas y estilos musicales como la Zamacueca, la Marinera limeña, el Tondero, El festejo entre otros, rescatando el valse criollo como uno de los más relevantes y representativos.

La organología del valse peruano generalmente se compone de Guitarra, cajón peruano, bandoneón, laúd, piano, violín e instrumentos que se fueron anexando como el acordeón, banjo y el saxofón.

Los espacios abiertos de las grandes casas, los solares y los callejones, fueron los lugares donde una voz solista o a dúo acompañada al inicio de una guitarra (posteriormente por un contrabajo y un piano) amenizaban toda reunión o fiesta jarana en los aires de Lima desde el siglo XIX. Dando lugar al desarrollo musical de este género. Los primeros valeses que datan de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX adquieren el nombre de *Guardia vieja*. La tradición oral a través del tiempo, logro mantener viva en la memoria del pueblo peruano el trabajo de algunos autores. Cabe destacar el trabajo de los musicólogos

Raúl Serrano y Eleazar Valverde que recopilaron en un texto llamado *El libro de oro del vals peruano* el cual recopila el trabajo de compositores de la denominada Guardia Vieja como; Julio Flórez y Juan Peña Lobaton compositores del *Guardián*, Oscar Molina autor de *Idolatría*, José Sebastián Libornio-ibarra con obras como *Flor de pasión* Oscar Molina con su canco *Idolatría* y una de las figuras más influyentes de esta época Rosa Mercedes Ayarza de Morales (compositora, maestra de canto, difusora de la música peruana). En su repertorio se encuentran una variedad de danzas habaneras, marineras y tonderos; entre sus obras más emblemáticas *esta frutero Congo, la jarra de oro, congorito, la picaronera, moreno pintan a Cristo*.

Dentro de la historia del valse peruano, vale rescata la labor del compositor Julio Felipe Federico Pinglo Alva, también conocido como *el bardo inmortal*. Considerado como un icono de la música peruana desde las primeras décadas del siglo XX, da inicio a lo que hoy conocemos como el valse criollo junto que el desarrollo de un género llamado one-step nacido en Estados Unidos y popularizado en la década de los 20. Sus aportes artísticos enriquecieron la vida musical de Lima. Se le añade a este compositor además, la labor de fusionar muchos ritmos criollos con las músicas que en ese tiempo sonaba en la radio y enriquecer de esta manera las armonías y ritmos en los algunos de los géneros populares peruanos. Después de Pinglo, se puede observar en el valse peruano las influencias del Tango, el Bolero, Bossa Nova, blues, fox-trot entre otros géneros más que todo de origen americano. Felipe Pinglo compuso durante su vida artística más de ciento diez cancones, las más conocidas son: *El plebeyo, Mendicidad, La oración del Labriego, El canillita, Horas de amor*.

Músicos de la talla de Pablo Casas, Lorenzo Humberto Sotomayor, Eduardo Márquez Talledo, y Manuel Acosta continuaron con el legado que dejaron sus antecesores en el desarrollo de la herencia musical peruana. Junto a este ramillete de grandes compositores, se unen también unas cuantas mujeres compositoras las cuales juegan un papel importante en la interpretación y divulgación de estas músicas entre ellas están: Serafina Quinteras (poeta, cantautora y periodista peruana), Alicia Maguiña, Chabuca Granda (de la cual hablaremos en extensión más adelante) y Serafina Quinteras.

3.5.1 Chabuca Granda:

13 Imagen



https://es.wikipedia.org/wiki/Chabuca_Granda 20/11/18

Su nombre completo era María Isabel Granda Larco. Fue una importante figura del folclor peruano que compuso un sin número de vals criollos y ritmos afrocubanos. Chabuca Granda como se le conoce, nace el 3 de septiembre de 1920 en la provincia de Cotabambas (departamento de Apurímac ubicado en el centro sur de Perú), muere el día 8 de marzo de 1983 en Miami Estados Unidos. Conocida por temas tan famosos como *la flor de la canela*, *El puente de los suspiros* y *Fina estampa* Granda se cataloga como una figura emblemática del folclor andino.

Hija de un ingeniero de minas llamado Eduardo Antonio Granda San Bartolomé (hijo del científico y matemático Juan José De la Granda y Esquivel), e hija de Isabel Susana Larco Ferrari (de la familia Larco de ascendencia italiana radicados en Perú). Cuando Chabuca Granda solo tenía tres años de edad, la familia decide radicarse en la capital del país donde Granda realizó sus estudios en la institución León Andrade en el distrito de Lima. Su carrera artística inicia con estudios de piano desde muy pequeña y a los 12 años donde integro el coro del colegio haciendo las veces de soprano; además ocupó el cargo de vicepresidente de la asociación de cantores del colegio. Terminado su estudio bachiller, Granda inicio cursos

libres en el instituto femenino de Estudios Superiores de la pontificia universidad católica del Perú (la universidad privada más grande del Perú).

Junto a Pilar Mujica Álvarez Calderón (Chamaca) en 1937 inicio el dúo Luz y Sombra. En el año de 1943 contrajo matrimonio con el piloto brasilero de la fuerza aérea del Perú Enrique Fuller Da costa, con quien tuvo tres hijos (Eduardo, Enrique y teresa). En el año de 1952 la relación terminó en un divorcio, llevando a la compositora a escribir sus canciones en un ámbito de soledad y privacidad, escondida en si misma de lo que representaba der una mujer divorciada en el Lima conservadora de aquella época.

Sus inicios como una reconocida compositora de vales criollos se dan cuando en 1948 gana un concurso de composición organizado por el municipio de Rímac (distrito de lima) con el tema *Lima de Veras*. En 1950 estreno Zaguán y Callecita escondida dos vales nuevos. La primera etapa de su vida como compositora, está cargado de evocaciones a ese lima pintorescas y señorial de inicios del siglo xx. Su fama como compositora creció a nivel nacional cuando en el año de 1953 el conjunto los Chamas grabo su tema *La Flor De la canela* obra compuesta en honor a Victoria Angulo una lavandera afroperuana. Esta obra alcanzó tanto impacto, que se catalogó como una pieza representativa de la música peruana. Durante esta primera etapa compositiva Chabuca Granda también escribió obras como *Gracias y ha de llegar mi dueño* interpretado por el trío *los troveros criollos*, otras obras como *fin estampa* y *José Antonio* fueron interpretadas por la famosa cantante Edith Barr. También se adjuntan obras importantes como puente de los suspiros, Lima de veras (interpretada por los morochucos).

En el año de 1958 se propone interpretar sus propias canciones desde de una operación en la garganta que le dejó una voz un poco agravada. Esta voz agravada, y la interpretación de un canto más íntimo y conversado con un acompañamiento musical más estilizado, la catapultaron a una nueva etapa de su carrera artística, dándole un estilo único y particular.

Su fama creció aún más después de la publicación de su disco *Lo mejor de Chabuca Granda* en 1962 donde participaron sus intérpretes favoritos: Los Troveros Criollos, Los Chamas, Jesús Vásquez y Eloísa Angulo. Es considerado como uno de los discos mejor

logrados de la música criolla peruana, por la calidad de los temas y el virtuosismo de sus intérpretes.

Entre sus aportes musicales se destaca la ruptura de la estructura rítmica tradicional del vals peruano. También se le añade, la extensión del registro melódico en sus obras lo cual hicieron una contra parte a las formas de tratamiento melódico en los antiguos vales de salón. Chabuca Granda revoluciono por la gran conexión existente entre la tetra y la melodía, siendo cada vez a medida del tiempo, una compositora que da más sentido a lo poético en su música. En una etapa un poco más madura de su carrera artística, Chabuca Granda logró quebrantar incluso las estructuras de la poesía por medio de la evasión de rimas, conexión entre las frases y modificaciones a las estructuras poéticas básica como la décima. La música creada en esta etapa de su vida, está dedicada a la cantante chilena Violeta Parra y al poeta peruano Javier Heraud.

Chabuca Granda falleció el 8 de marzo de 1983 de un falla cardiaca en una clínica de Miami. Pero su legado sigue vivo gracias a su basto aporte a la poesía y música peruana y el renacimiento de la música afroperuana la cual había sufrido un detrimento gracias al entorno social. Su música traspasó las fronteras y hoy en día muchos artistas a nivel mundial interpretan canciones de su amplio repertorio.

ANÁLISIS

A continuación, procederemos a realizar un análisis general de cada una de las piezas que se adaptaran en este trabajo. Dicho análisis iniciara con el reconocimiento básico de factores relevantes de la obra como son la tonalidad, la cifra métrica, el compositor, el género, la organología en la que se encuentra de forma original, hasta un análisis de giros melódicos o armónicos relevantes o peculiares en la pieza. Al no tratarse de una tesis fundamentada en los análisis vale la pena mencionar que dicho estudio se hará de forma muy general analizando de las obras solo lo más relevante.

Nota: para hacer cualquier comparación de los análisis y las partituras originales para piano visita los anexos al final de trabajo donde se encuentra dicha información, al igual que todas las adaptaciones realizadas.

3.6.Oblivion

Elementos	Descripción
Compositor	Astor Piazzolla
Genero	Tango
Métrica	4/4
Tonalidad	Do menor
Organología original	Cuarteto de cuerdas, bandoneón
Forma	A-B-A-K (coda) Ternaria simple
Secciones	A (1-24) B (25-40) A' (41-62) K (63-68)

Oblación que en español quiere decir olvido es una de las obras más representativas de repertorio de este compositor. La obra atrajo la mirada del director de cine Marco Bollocchio el cual la incluyó como motivo principal de la banda sonora de la cinta Enrico IV estrenada en 1984. Años después Horacio Ferrer hizo una versión cantada estrenada por la famosa intérprete italiana Milva. La obra gano una nominación al Grammy en febrero del año 1993 como “mejor composición instrumental”.

Oblación es una pieza escrita en forma ternaria compuesta que contiene una sección A que va desde el compás número 1 al compás 24 con un periodo inicial en los primeros 8 compases. Donde en los primeros cuatro el compositor muestra una secuencia como idea inicial por tercetas (sol redonda y mi redonda) expuesta armónicamente en la tónica y posteriormente (hacia el 5 compas) el compositor rompe la secuencia después de hacer el do (blanca con puntillo) y de esta manera durante los siguientes cuatro compases da la respuesta a la pregunta generada en los cuatro compases iniciales, completando de esta forma un periodo. Armónicamente el autor hace una transición a sol (región de la dominante) pasando por un 2, 5,1 en Mib (compas del 5-6) después un 2, 5,1 en sol (en el compás 7-8) donde añadiendo el séptimo grado en el acorde de sol lo expone como dominante y da la sensación de retorno hacia Do m (tonalidad inicial) en el compás 9.

Oblivion Astor Piazzolla

Periodo

frase 1 frase 2

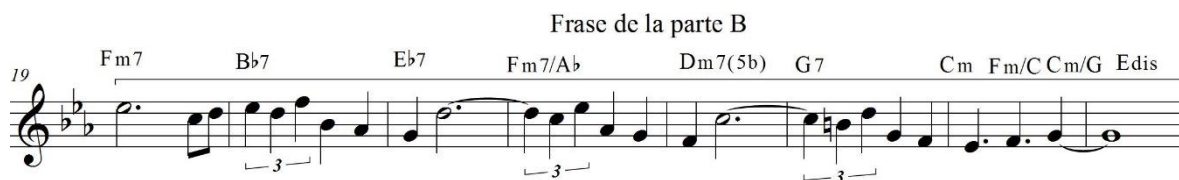
semifrase 1 de 1 semifrase 2 de 1 semifrase 1 de 2 semifrase 2 de 2

Del compás nueve en adelante el escritor plantea las mismas ideas iniciales con diversas variaciones armónicas (otros acordes para ir a sol) y variaciones melódicas hasta el

Compás 15. Después del pulso cuatro del compás 16 en adelante el compositor plantea una idea no presentada anteriormente la cual tiene la tarea de concluir lo que hemos denominado la sección A, dicha idea a diferencia de las formas binarias convencionales cierra armónicamente en la tónica y no conecta a B con el arco de la dominante.

La sección B inicia en el compás 25 y culmina en el compás 40. Dicha sección inicia con una secuencia descendente por segundas. Este difiere de la secuencia de la sección A en que las imitaciones 1 y 2 sufren un desplazamiento del tempo no todas entran a tempo como la secuencia de A (ya no entran en el pulso uno sino en el dos a diferencia del motivo iniciador de la secuencia en esta sección). Armónicamente usa recursos ya conocidos. Usa un 2, 5,1 para ir a Mib y después usando el cuarto grado en seis hace un

acorde de doble dominante (compás 29) con el quinto grado bajo para ir a Sol y desde con un acorde de Sol dominante retorna a Dom y por último un acorde de Mi disminuido como sensibilización al primer acorde planteado en esta sección y así hace por segunda vez la misma idea musical. Aunque B tenga un motivo y una melodía independiente y logre llevar a la obra a un clímax, la tonalidad es la misma que A y las progresiones armónicas también.



Parte B con sus divisiones en frase uno y dos (pregunta y respuesta)



Lo que hemos denominado A' es la misma sección inicial (A) pero esta (A') va desde el compás 41 al 68. En los primeros 22 compases A' se da a conocer las mismas ideas melódicas que escuchamos al inicio pero con algunas variaciones con la finalidad de generar algunos cambios. Este tercer momento de la obra presenta una coda que busca la conclusión de la pieza. Ella reitera en sí, muchos elementos expuestos en los primeros cuatro compases de A con variaciones en el bajo, los cuales tienen la tarea de cambiar las funciones buscando una cadencia conclusiva.

Variaciones del periodo inicial en A'

35 Cm Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

41 Dm7(5b) D7 G7

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, key of C minor. The first staff starts at measure 35 with a C minor chord. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The second staff starts at measure 41 with a D minor 7(5b) chord, followed by a D7 chord and a G7 chord. It also features a melodic line with a triplet of eighth notes.

Coda: esta sección reúne elementos de la introducción más algunos elementos conclusivos, como el Do pedal en la voz extrema y la escala propuesta en a voz del bajo.

Piano

Cm Cm/Bb Cm/Ab Cm/G

The image shows a piano accompaniment for the Coda section in 4/4 time, key of C minor. The left hand plays a steady bass line, while the right hand plays a series of chords: C minor, C minor/Bb, C minor/Ab, and C minor/G. The notation includes a piano dynamic marking and a final chord.

3.5. Samba en una nota

Elementos	Descripción
Compositor	Antonio Carlos Jobin
Genero	Samba
Métrica	Dos medios (a la breve, compas partido)
Tonalidad	Si bemol
Organología original	Piano, guitarra, voces, bajo, percusión, chelo y flauta traversa
Forma	Introducción A-B-A
Adaptación realizada por	Intro (1-4) A (5-20) B (21-28) A (29-44)

Samba en una nota es una canción brasileña de 1959 con letra de Newton Mendonca y música de Antonio Carlos Jobin. Esta canción fue incluida en álbumes de jazz como Stan Getz, Charlie Byrd y uno que lleva el nombre el compositor. Esta obra obtuvo un premio Grammy en el 1963.

Esta pieza de samba está catalogada también como un standard de jazz. Tiene una forma ternaria donde la primera parte llamada también sección (A) se presenta en la tonalidad de Bb que va desde la introducción la cual vale la pena aclarar que hace parte de este documento encontrado ya que todas no llevan la misma introducción, hasta el compás 21. La primera idea inicia con una anacrusa en la nota fa, nota que no cambia ya que esta

pieza se podría decir que consiste en las diversas variaciones armónicas que puede recibir una misma nota. La melodía como se había dicho antes tiene na sola nota y ritmo de samba. No se podría decir que la melodía tenga una primera frase y una segunda completando un periodo, más bien se trata de una gran idea sin secciones y Hecho esto, se presenta la misma idea en un intervalo de cuarta arriba de esta.

Introducción

Piano

B $\flat$ sus2add6 E $\flat$ sus2(b13)/D $\flat$ E $\flat$ /G C m7 F 7#5(b9)

Frase inicial

Frase 1

semifrase 1 semifrase 2

D m7 D $\flat$ 7 C m7 B 7($\flat$ 5)

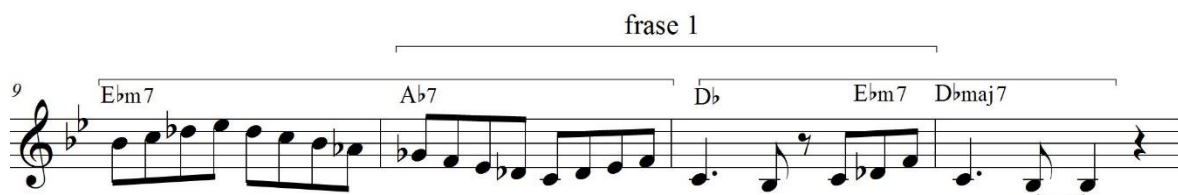
Frase dos que completa el primer periodo

Frase 2

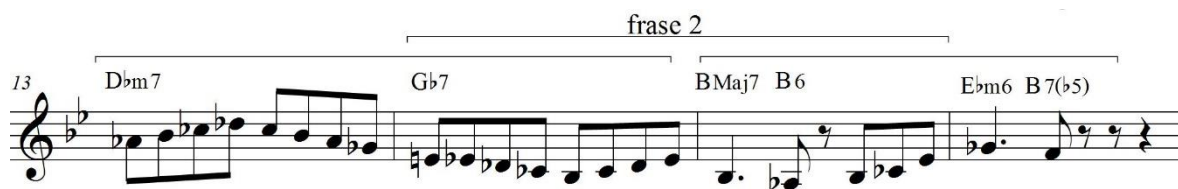
semifrase 1 de 2 semifrase 2 de 2

F m7 E 7($\flat$ 5) E $\flat$ maj7 A $\flat$ 7

Los primeros compases presentan una progresión de 2, 5,1 donde el segundo acorde (dominante en el compás 6) se presenta en forma de sustitución tritonal muy típico en los estándares de jazz. En el compás doce se presenta la idea inicial, pero con la nota si bemol, con el acompañamiento armónicos de 2, 5,1 también con la sustitución tritonal como acorde característico en la progresión. A comparación de la primera idea en la nota fa esta no se repite por segunda vez. Hecho esto, el compositor presenta nuevamente la idea uno con la misma nota y la misma serie armónica y un acorde si bemol que sirve como dominante de mi bemol, acorde en el que inicia la idea que llamaríamos idea B.



Segunda frase de B



La sección de presenta una melodía mucho más dinámica con escalas ascendentes y descendentes alrededor de toda la sección. B presenta un periodo que tiene dos frases muy marcadas y aunque no presenta quizás con cambio de tonalidad si presenta una progresión armónica más variada con transiciones a mi bemol y re bemol también realizadas por medio del 2, 5,1. La obra también presenta algunos acordes enarmónicos como en el compás 27 donde el Gb7 funciona como F#7 para ser dominante de B que es el acorde que sigue en el compás 28.

En el compás 30 con anacrusa el compositor plantea de nuevo la idea inicial con diversas variaciones armónicas. Y se repite de nuevo toda la pieza por segunda vez.

3.6. Pasillito

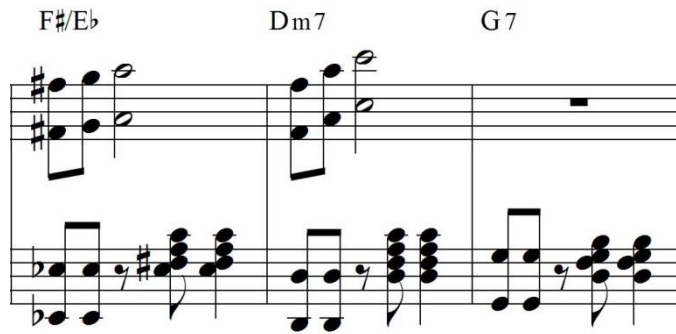
Elementos	Descripción
Compositor	Jaime Henao
Genero	Pasillo
Métrica	$\frac{3}{4}$
Tonalidad	Do mayor
Organología original	Piano
Forma	A-B-A-B-CODA Binaria
Secciones	A(1-38) B(39-92) A(93-114) B(115-162) K (163-177)

Esta es una de las piezas más conocidas de este compositor Valle Caucaño escrita en una forma binaria compuesta con aire de pasillo. La pieza presenta una idea inicial en la tonalidad de Do a octavas en la mano derecha y acompañamiento armónico a ritmo de pasillo en la mano izquierda un recuso muy usada la sección A haciendo sentir en ocasiones algo de rigidez y verticalidad melódica. En la siguiente imagen presentaremos el periodo completo y sus divisiones en frases que completa la idea musical.

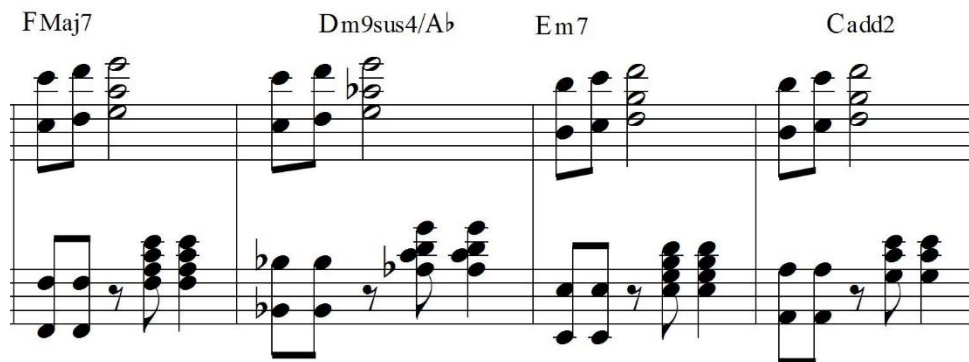
Periodo

Frase 1
Frase 2

Dentro de la primera arte de la obra después de expuesto el tema, se presentan algunos tránsitos pequeños impulsados por acordes que aún no logran salirse de la tonalidad si logran darle un color bastante particular a la misma.



Compases del 10 al 12 donde la intención es “ir” a la región de la dominante, pero cuando esta misma se expone con su séptimo grado deja en claro su retorno a Do mayor.



Uso de algunas extensiones con la finalidad de dar la sonoridad a jazz y ofrecer también una diversidad tímbrica a la pieza.

El compás 31 y 32 logran anunciar lo que sería el recuso compositivo de la sección B. es curioso que el escritor de alguna manera logra adelantar la sensación de B dentro de A y que este recurso en A sea un elemento que logre romper con la monotonía.



La sección B ofrece recursos melódicos más variados y un contrapunto más versátil. Quizás en esta parte el compositor hace un fuerte contraste entre la sección A y B dejando de lado el uso de las octavas consecutivas y usa con menos frecuencia los acordes en la mano izquierda a ritmo de pasillo dando más lugar a los arpeggios extendidos. Es esa obra B logra expresar su independencia de A de muchas formas, las más notorias son la aceleración del tempo, el cambio de tonalidad de C a G menor y en el compás 60 después de la segunda casilla modular a G mayor

El periodo de B en G menor podría decir que inicia en le compás 40, un compás antes de lo que realmente en la partitura seria B. este periodo se divide en dos frases donde la primera semi-frase o motivo será imitado por el siguiente en una especie de secuencia rítmica. El periodo dos o respuesta, imita el motivo inicial pero con una octava en sol después varia la melodía generando frases más conclusivas.

Frase 1

Frase 2

Posteriormente el compositor desarrolla el motivo exponiéndolo en diferentes alturas y presentando un acompañamiento en acordes.

Las casillas de repetición contienen una progresión armónica modulante que en realidad exponen acordes con la intención afirmar el cambio de modo de mayor a menor.

9 Em7(b5) A(b9)add 6# A7(b5) D so what D7aad 4#

12

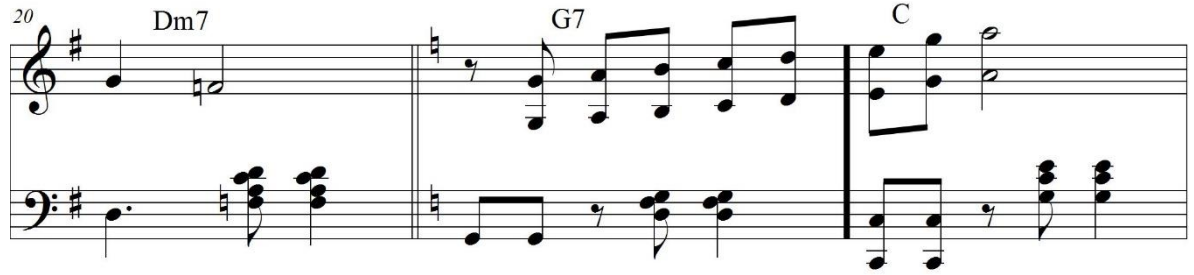
Frase 1 en G

A musical score for a piece titled 'Frase 1 en G'. The score is written for two staves, Treble and Bass, in the key of G major (one sharp). The Treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first measure of the Treble staff contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The third measure contains a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The Bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a dotted half note G2 and a dotted half note F#2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The third measure contains a quarter note G#2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The fourth measure contains a quarter note B2, a quarter note A2, and a half note G2.

16 Frasede 2 en G

The musical score for 'Frasede 2 en G' is written for guitar. It consists of two staves, treble and bass, in the key of G major (one sharp). The time signature is 16/8. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides accompaniment with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The piece continues with various chords and melodic lines, including a final chord of G major.

107



En esta etapa del desarrollo de la obra, la sección que denominaríamos A' presenta los recursos de A pero de una manera más corta que sería del compás 93 al 114 y no lo que A sería del compás 17 al 38. Hecho esto, el compositor presenta de nuevo la idea de B de la misma manera que el inicio y finalmente presenta lo que sería la coda. Una sección que explota el elemento más expuesto en la sección B que son los arpeggios extendidos en este caso a más de dos octavas usando las dos manos en el piano que es el instrumento original. El recurso armónico utilizado en la coda es usado con frecuencia en la música norte americana, es una elaboración cadencial por acordes de intercambio modal. En este caso el compositor decide terminar la obra en la tonalidad de Eb aun que está en su presentación inicial estuviese en C. el compositor usa los acordes de la tonalidad homónima de Eb (Eb menor). Los grados en uso son el sexto grado, el séptimo más el segundo grado rebajado que en Eb se podrían ver como el sexto grado rebajado (sexta de schubert), séptimo grado natural y el segundo grado rebajado que se podría analizar como una forma de acorde napolitano.

Db maj7 (13) Cb Maj 7 (13)

9

15 Fb Maj7 (13) Eb Maj 7

20

Vale la pena aclarar que en la partitura aparecen los acordes de B mayor y E mayor como enarmónicos de Cb y Fb por efectos de escritura.

3.7. Fina estampa

Elementos	Descripción
Compositor	Chabuca Granda
Genero	Vals Peruano
Métrica	$\frac{3}{4}$
Tonalidad	Fa mayor
Organología original	Guitarra,
Forma	Estrofa y Estribillo
Secciones	Introducción (1-11) Estrofa(12-19) Pre-estribillo (20-27) Estribillo(28-48) Introducción- Estrofa (49-56) Pre-estribillo (57-69) Estribillo (70-93)

Esta es una pieza ha sido interpretada por artistas de la talla de Helenita Vargas, María Dolores Pradera, Juan Diego Flores entre otros. Grandes músicos reconocen la riqueza artística de la obra y su alto aporte a la cultura peruana y para el mundo entero.

La forma estrofa estribillo es un estilo compositivo muy común en la música popular latinoamericana. Aunque la estructura de la obra se ha explicado de una manera un tanto occidental, la manera correcta de analizar esta pieza seria introducción, estrofa que podíamos llamarla “A”, un pre-estribillo o pre-coro que prepara el clímax al estribillo o popularmente llamado coro que es la parte más repetitiva de la canción ya que esta aparece varias veces en la misma sin cambiar la letra contrario a la estrofa, la cual aparece la misma música, pero con diferente letra. Esta estructura se repite dos veces durante toda la pieza y al final la compositora presenta una sección de acordes conclusivos sin ser esto necesariamente una coda, ya que no reúne elementos de ningún movimiento anterior y en esta ocasión presenta solo tres acordes en dos compases dando la sensación de cierre.

A continuación, presentaremos la introducción analizaremos como este periodo se divide en dos frases (pregunta respuesta) y una sección que sirve como puente a la estrofa.

Frase 1

5

Frase 2

Como podemos ver la introducción armónicamente presenta una progresión bastante usual para la música de Occidente, la cual es planteada de la misma manera en las dos frases en la mano izquierda. Melódicamente podemos ver que existe un clímax en la primera frase yendo hacia la dominante y como está descendiendo en la frase dos (respuesta) buscando la tónica y completado un periodo de una forma muy usual.

Puente

Lo que conoceremos a continuación es la sección A que en otra forma de analizar podríamos denominarlo como la estrofa la cual se repite por segunda vez con diferente letra.

Frase 1

Frase 2

A continuación, presentaremos lo que sería la sección B o pre-coro el cual presenta ideas melódicas diferentes a la sección anterior y algunos recursos armónicos diferentes como la presentación de la tónica con séptima mayor y un acorde de dominante con extensiones no propuestas hasta el momento.

Frase 1

Frase 2

26 Fmaj7 Gm7 C7 Bb Edis Fmaj7

El estribillo presenta una idea que se repita cuatro veces con diferentes propuestas armónicas, más una idea al final del estribillo diferente que da un cierre al mismo.

30 F C7 F F7 C7 add2

A continuación, una variación de la melodía inicial del estribillo presente en la obra

40 G7 F7 Db7 C7 Db7 C7

Periodo final del estribillo

44 F F G Am G7 C7add 4 F

Como habíamos hablado al final de la pieza la compositora plantea una sección de acortes que logran dar un cierre a la pieza de una manera bastante común en una relación

entre dominante y tónica. Dentro de la progresión final algo que podría ser llamativo es el acorde de Db mayor o sexto grado modal, podría pensarse como un remplazo de la subdominante o un grado puesto por gusto del compositor con la finalidad de generar color característico.

50

Db F/C C7 F C7 F

The musical score consists of two staves, treble and bass, in a key signature of one flat (Bb). Measure 50 begins with a whole rest in the treble and a half note Bb in the bass. Measure 51 features a Db major triad in the treble (Fb, Ab, Db) and a half note Bb in the bass. Measure 52 features an F/C chord in the treble (F, C, Ab) and a half note Bb in the bass. Measure 53 features a C7 chord in the treble (F, C, Eb, Gb) and a half note Bb in the bass. Measure 54 features an F major triad in the treble (F, Ab, Cb) and a half note Bb in the bass. Measure 55 features a C7 chord in the treble (F, C, Eb, Gb) and a half note Bb in the bass. Measure 56 features an F major triad in the treble (F, Ab, Cb) and a half note Bb in the bass. The score ends with a double bar line.

3.8. Aquellos viejos tiempos

Elementos	Descripción
Compositor	Luis Gonzales Valdez
Genero	Danza cubana
Métrica	2/4
Tonalidad	Fa mayor
Organología original	Piano
Forma	Ternaria A-B-A
Secciones	A(1-24) B(25-32) A(33-41)

Aquellos viejos tiempos es una composición que hace parte de del libro para piano Once Danzas y un preludio del este compositor más conocido como Neno Gonzales. Esta obra en especial es una dedicatoria a su hijo Carlos. La obra logra resaltar las cualidades rítmicas de la música habanera por medio de la síncopa, haciendo notorio el contraste de esta síncopa en la sección B es una especie de poliritmia entre la voz grave y las voces superiores.

La sección A dentro de sí encierra una forma ternaria ya que consta de un primer periodo un segundo con la misma propuesta ritmica en la voz superior que cambios en las otras voces y otra propuesta armónica. Después se presenta de nuevo el primer periodo y este concatena con la sección B, esta A tiene una diferencia y es que cuando se presenta de nuevo el primer periodo su pregunta no se presenta como la conocimos sino una nota más arriba y con un acompañamiento de un intervalo de sexta por la voz interior de dos periodos los cuales procederemos a mostrar a continuación dividiendo casa frase dentro del periodo.

Dentro del análisis de este primer periodo donde el compositor debe de presentar el motivo inicial y la tonalidad, es peculiar come Neno presenta la tonalidad de Fa mayor por medio de un 2, 5,1 que inicia en la dominante del dos siendo una acorde un poco disonante y alejado de la tonalidad como para afirmar la misma. La segunda frase tiene la misma progresión armónica y que la primera la misma semi-frase en los dos primeros compases y

casi que la misma respuesta, pero esta logra ser más conclusiva. El compositor por medio de la economía de medios logra presentar en el periodo uno de a la tonalidad y el motivo casi que absoluto de la obra

Frase 1 del priemer periodo en A

Frase 2 del primer periodo en A

El periodo dos de a presenta las mismas celular rítmicas pero una intensión diferente. En este periodo el compositor ya no quiere a firma la tonalidad de la pieza, sino que por medio de giros armónicos quiere darle un mayor dinamismo y juega un poco a aislarse de la tonalidad haciendo tránsitos con dominantes auxiliares a otros mundos notales.

Frase 1 del segundo periodo en A

Como lo habíamos dicho anteriormente el compositor en este periodo se aleja de la tonalidad en este caso tiene la intención armónica de ir al segundo de la tonalidad (sol menor), por medio de una secuencia de acordes cromáticos descendentes hasta la dominante de sol menor y posteriormente presenta este acorde.

Frase 2 del segundo periodo en A

La segunda frase del segundo periodo usa el mismo mecanismo de transitorio del primero, pero con la intencionalidad de ir al tercer grado de la tonalidad (La menor).

Posteriormente se presenta de nuevo el primer periodo con un cambio muy notorio auditivamente. La presentación del motivo inicial una segunda mayor encima y con acompañamiento a un intervalo de sexta y sin la robustez armónica del comienzo.

A continuación presentamos un pequeño fragmento que se ha denominado B por logra mostrar una melodía contrastante a lo anterior teniendo una propuesta motivico distinta y una intención diferente aunque dichas ideas están en la misma tonalidad de la sección A. vale la pena resaltar que esta parte B es muy corta en comparación a su contra parte (A) lo cual hace difícil definirla como una sección independiente, de ser así, esta sección que hemos denominado B podría tratarse más de una extensión de A con la finalidad de romper la monotonía y generar. Lo cual podría cambiar la forma de analizar la obra dejado de verla como una forma binaria compuesta y mirándola más como una forma cerrada (forma A cerrada) donde es una sola sección que presenta muchos periodos distintos, pero todos hacen parte del mismo ciclo.

Frase 1 del periodo de B

This musical score shows measures 19 through 22. The key signature has one flat (Bb). Measure 19 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by eighth notes. The bass line starts with a half note. Chord symbols F, F, E7, and Am are placed above measures 19, 20, 21, and 22 respectively. A bracket above the staff spans from measure 19 to measure 22.

Esta primera frase tiene la intención armónica de dirigirse a la región de La menor, tercer grado de la tonalidad axial. Como en casi todos los casos en esta obra los tránsitos se logran por medio de la citación por así decirlo de la dominante de la tonalidad de llegada, en este caso el acorde de Mi mayor con séptima da la entrada a La menor.

Frase 2 del periodo B

This musical score shows measures 23 through 26. The key signature has one flat (Bb). Measure 23 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by eighth notes. The bass line starts with a half note. Chord symbols F, G7, and C7 are placed above measures 24, 25, and 26 respectively. A bracket above the staff spans from measure 23 to measure 26.

La segunda frase no solo tiene la tarea de completar la idea de B sino también la de generar la coacción con la idea inicial (A). En esta frase al igual que la anterior se genera un tránsito, pero esta vez hacia la región de la dominante por medio de un acorde de doble dominante con séptima.

Por último la sección A se repita como la conocimos al inicio aunque de una manera más corta.

ANEXOS

A continuación, como última parte de este trabajo mostraremos el resultado de lo que serían a adaptaciones ya finalizadas acompañadas de las partituras para piano encontradas durante el levantamiento bibliográfico, las cuales sirvieron de apoyo indispensable para el conocimiento de las armonías y melodías de cada una de estas maravillosas piezas de la música latinoamericana.

El orden de la presentación se hará de la siguiente manera: Oblivion de Astor Piazzolla, Pasillito de Jaime Henao, Aquellos Viejos tiempos de Luis Gonzales Valdés, Fina estampa de Chabuca Granda, Samba en una nota de Carlos Jobin.

Oblivion

aus dem Film HEINRICH IV

Lentamente

ASTOR PIAZZOLLA

Oboe

versione strumentale 8^a bassa

Klavier

legato

Fa m7 Sib7 Mib7+ Lab7+ Re-7/5- Re7

Sol4 Sol7 Do m

Sib-6 Sol Do7/9b Fa m

Fam7
Mib

Fam6
Re

Sol7

Re dim.

Dom

Dom7
Sib

Re7
Lab

Sol7

Dom

Fam7

Sib7

Mib7+

Fam7
Lab

Re-7/5-

(versione strum. come Pianoforte)

Sol7/9b

Sol7

Dom

Do

Fam

Dom

Mib

Mib dim.

Fam7

Sib7

Musical score for guitar and piano, page 4. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system has a vocal line with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4 and a piano accompaniment. Chords above the vocal line are Mi b7+, La b, Re7, Sol, and Dom. The second system continues the vocal line with notes D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4 and piano accompaniment. Chords above are Dom, Fam7, and Sib7. The third system has a vocal line with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4 and piano accompaniment. Chords above are Mi b7+, La b7+, Re7/5-, Re7, Sol4, Sol7, and Dom. The fourth system continues the vocal line with notes D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4 and piano accompaniment. The fifth system continues the vocal line with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4 and piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with triplets and slurs. The text "segue versione strum" is written above the piano part in the second system.

Sib^{m6}
Sol

Do7/9^b

F^m

F^m7
Mi^b

Re^m7/5-

Sol7/9^b

Dom

Dom7
Si^b

Re7
La^b

Sol7/9^b

Dom

Dom
Si^b

Dom
La^b

Dom *rall.*
Sol

Dom

(SAMBA DE UMA NOTA SO)

Lightly, with movement

Original Lyrics by NEWTON MENDONCA
English Lyrics by ANTONIO CARLOS JOBIM
Music by ANTONIO CARLOS JOBIM

mf

Dm7 **Db7** **Cm7**

This is just a lit - tle sam - ba built up - on a sin - gle note..

B7-5 **Dm7** **Db7** **Cm7**

O - ther notes are bound_ to fol - low but the root is still_ that note..

B7-5 **Fm7** **E7-5** **Ebmaj7**

Now the new one is_ the con - se - quence_ of the one we've just_ been throug

© Copyright 1961, 1962 Antonio Carlos Jobim and Mrs. Mendonca
Copyright Renewed
All Rights for English Speaking Countries Controlled and Administered by DUCHESSE MUSIC CORPORATION, an MCA company

Ab7 Dm7 D♭7 Cm7 D7-9
 As I'm bound to be the un - a - void - a - ble con - se - quence of you.

B♭ E♭m7 Ab7
 There's so man - y peo - ple who can talk and talk and talk and just say

D♭ E♭m7 D♭maj7 D♭ D♭m7
 no - thing, or near - ly no - thing. I have used up all the scale I

G♭7 Bmaj7 B6 E♭m6 B7-5 Dm7
 know and at the end I've come to no - thing, or near - ly no - thing. So I come back to my first.

note, as I must come back to you. I will pour in to that one.

note, all the love I feel for you. A - ny - one who wants the whole

show Re, Mi, Fa, Sol, La, Ti, Do, He will find him - self with no

show. Bet - ter play the note you know. This is

L.H.

PASILLITO

Comp. y Arr: JAIME HENAC

The musical score for 'PASILLITO' is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 24, and 28. The melody in the treble staff is composed of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

32

36

40

44

48

52

56

60

1

2

This image displays a page of musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 64, 68, 72, 76, 80, 84, and 88. The notation is written in a standard musical font, and the page is numbered 130 at the bottom.

This page of musical notation contains six systems of staves, each with a treble and bass clef. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 92 to 95.
- System 2: Measures 96 to 100.
- System 3: Measures 101 to 104.
- System 4: Measures 105 to 108.
- System 5: Measures 109 to 112.
- System 6: Measures 113 to 120.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and key signatures. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 108 and 109.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature changes from two flats (B-flat and E-flat) to one flat (B-flat) and then to one sharp (F-sharp). Measure numbers are placed above the staves at the beginning of new phrases: 124, 128, 132, 136, 140, 144, and 148. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

152

156

160

164

168

172

176

180

The image shows a page of musical notation for a piano piece. The music is written in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 133 at the bottom.

FINA ESTAMPA

VALS PERUANO

Letra y Música de CHABUCA GRANDA

Arreglo: EDUARDO O. ROVIRA



FETICHE

EDAMI

Soc. Resp. Ltda.

LAVALLE 1494

Capital \$ 50.000.-

FINA ESTAMPA

VALS PERUANO

Arreglo de EDUARDO O. ROVIRA

Letra y Música de CHABUCA GRANDA

PIANO

U-na ve-re-di-ta-a-le - gre con luz de lu-na de sol ten - di - da co-mo-u-na cin-ta con sus
ar-re-bol de los ge-ra - nias y son-risas con ru - bor a - rre - bol de los cla - ve - les y las

la-dos de a-rre - bol per-fu-ma-da de mag - no - lias ro - cia-das de ma - fia - ni - tas la ve -
me - ji - llas en tior y la cu - cu - li se rí - e y la ven - ta - na sea - gi - ta cuan - do

re-di-ta son - rí - e cuan - do tu pie laa - ca - ri - cia
por e - sa ve - ra - de tu fi - nes - tam - pa pa - ses Fi - nes - tam - pa ca - ba -

© Copyright 1961 by EDITORIAL ARGENTINA DE MUSICA INTERNACIONAL S.R.L. (E. D. A. M. I.)
Derechos internacionales asegurados. All rights reserved including the Right of Public Performance for profit.
Editada en la Rep. Argentina por Editorial Argentina de Música Internacional S. de R. Ltda. (EDAMI) en el año 1961.
Lavalle 1494 - Buenos Aires.

lle-ro, ca-ba-lle-ro de fi-na es-tam - pa un lu - ce-ro que son-rie-ra ba-joun som-bre - ro

no son-rie-ra más her-mo-so ni mas lu - cle - ra ca-ba - lle-ro y el tu an-

dar an - dar re - lu-ce la a-ce - real an - dar an - dar

Te lle-va-ha-cia los za-gua-nes ya los pa-tios en can - ta - dos te lle-va-ha-cia las pla-zue-las ya
 ve-re-di-ta que se a-rru-lla con ta-fe-ta-nes bor - da - dos ta con de cha-plín de se-da y de

los a-mo-res so-ñe - dos En un ca-mi-ni-to a - le-gre con luz de luna o de sol que he de re -
 fus-tes al-mi - do - na - do

co - rrer can-tan - do por si te pue-do al-can - zar

AL
 Y

Fi-na es - tam - pa es - ba - lle - ro ca - ba - lle - ro de fi - na es -

tam - pa un lu - ce - ro que son - rie - ra ba - jo un som - bre - ro no son - rie - ra mas her -

mo - sa ni más lu - cie - ra ca - ba - lle - ro y el tu an - dar an - dar re - lu - ce la a -

ce - ra al an - dar an - dar

Una veredita alegre con luz de luna o de sol
tendida como una cinta con sus lados de arbol,
arbol de los geranios y sonrisas con rubor,
arbol de los claveles y las mejillas en flor,
perfumada de magnolias rociadas de mañanitas
la veredita sonríe cuando tu pié la acaricia,
y la cuculí se ríe y la ventana se agita
cuando por esa vereda tu fina estampa pasea.

Fina estampa, caballero, caballero de fina estampa,
un lucero, que sonriera bajo un sombrero,
no sonriera más hermoso ni más luciera,
caballero, y el tu andar, andar reluce la acera al andar andar.

Te lleva hacia los zaguanes y a los patios encantados,
te lleva hacia las plazuelas y a los amores soñados,
veredita que se arrulla con tafetanes bordados,
tacón de chapín de seda y fustes almidonado,
es un caminito alegre con luz de luna o de sol
que he de recorrer cantando por si te puedo alcanzar.

Fina estampa, caballero, quien te pudiera aguardar,
fina estampa, caballero, caballero de fina estampa,
un lucero, que sonriera bajo un sombrero,
no sonriera más hermoso ni más luciera, caballero,
y el tu andar andar reluce la acera al andar andar.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various chords, melodic lines, and performance markings. The key signature is one flat (B-flat).

System 1: Features chords labeled V^9 , II, V^7 , and I. Performance markings include *cresc.* and *poco*.

System 2: Features a chord labeled V^9/III and a performance marking *a poco*.

System 3: Features chords labeled VI, D^9 , D^7 , and D^9/III . A dynamic marking *f* is present.

System 4: Features chords labeled II, $D^9\#$, I, and D^9/II .

System 5: Features chords labeled II, D, and I. The page number 16 is written at the bottom left, and 13.107 is written at the bottom right.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various chords and melodic lines. Performance markings include *cresc.*, *poco*, and *a poco*. Fingering numbers (1-5) are present below several notes. The score is written in a single system of five systems of staves.

System 1: *cresc.*, *poco*. Chords: V^9 , II , V^7 , I .

System 2: *a poco*. Chords: V^9/III , II .

System 3: *f*. Chords: V^6 , D^9 , D^7 , D^9/II .

System 4: Chords: II , $D^9\#$, I , D/II .

System 5: Chords: II , D , I .

Page number 16 is visible at the bottom left, and 13.107 is visible at the bottom center.

Score

Oblivion

Astor Piazzolla

Cristian Grueso

Moderato ♩ 80

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax

Baritone Sax

pp

5

lento melancolico

A. Sax. 1

mf

A. Sax. 2

T. Sax.

B. Sax.

9

A. Sx. 1

A. Sx. 2 *mp*

T. Sx. *mf*

B. Sx.

13

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2 *p*

T. Sx.

B. Sx.

Oblivion

3

17

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

21

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 17 and the second at measure 21. Each system contains four staves: A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), T. Sx. (Tenor Saxophone), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The notation is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first system (measures 17-20) shows A. Sx. 1 with a melodic line featuring slurs and a final triplet; A. Sx. 2 with a sustained note and a final melodic phrase; T. Sx. with a continuous melodic line; and B. Sx. with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 21-24) continues these parts, with A. Sx. 1 and T. Sx. showing more complex melodic development and A. Sx. 2 providing harmonic support with sustained notes and occasional melodic fragments.

25

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

29

A. Sx. 1

mf

A. Sx. 2

mf

T. Sx.

p

B. Sx.

p

Oblivion

5

34

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

mf

mf

mf

39

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

44

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

p

p

48

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

p

p

Oblivion

7

52

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

pp

3

56

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

p

The musical score is written for four staves: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx., and B. Sx. The first system begins at measure 52. A. Sx. 1 starts with a half rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. A. Sx. 2 begins with a half note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and then a half note B4. T. Sx. starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. B. Sx. begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The first system concludes with a *pp* dynamic marking. The second system starts at measure 56. A. Sx. 1 begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. A. Sx. 2 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. T. Sx. begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. B. Sx. starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The second system concludes with a *p* dynamic marking.

8

Oblivion

60

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

This system contains measures 60 through 63. The music is written for four staves: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx., and B. Sx. The key signature has one flat (B-flat). Measure 60 starts with a half rest on A. Sx. 1 and a half note B-flat on A. Sx. 2. Measures 61 and 62 feature complex melodic lines with many beamed sixteenth notes. Measure 63 concludes with a half note G on A. Sx. 1 and a half note F on A. Sx. 2.

64

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mp

This system contains measures 64 through 67. The music continues for the four staves. Measure 64 begins with a half note G on A. Sx. 1 and a half note F on A. Sx. 2. Measures 65 and 66 show more intricate melodic patterns. Measure 67 ends with a half note G on A. Sx. 1 and a half note F on A. Sx. 2. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is placed above the staff in measures 65 and 67.

Oblivion

9

68

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

Score

Samba un una nota

Antonio Carlos Jobin
Cristian Camilo Grueso

Alto Sax *f*

Tenor Sax 1 *mf*

Tenor Sax 2 *mf*

Baritone Sax *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. 1 *f*

T. Sx. 2 *mf*

B. Sx. *mf*

©

9

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

13

A. Sx.

mf

T. Sx. 1

mf

T. Sx. 2

f

B. Sx.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Samba un una nota'. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. The staves are labeled A. Sx., T. Sx. 1, T. Sx. 2, and B. Sx. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a melodic line in A. Sx. and a rhythmic accompaniment in the other three staves. The second system introduces dynamics: *mf* (mezzo-forte) for A. Sx. and T. Sx. 1, and *f* (forte) for T. Sx. 2 and B. Sx. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Samba un una nota

3

17

A. Sx. *f*

T. Sx. 1

T. Sx. 2 *mf*

B. Sx.

21

A. Sx. *f*

T. Sx. 1 *mf*

T. Sx. 2 *f*

B. Sx.

The musical score is written for four staves. The first system (measures 17-20) shows the A. Sx. staff with a melody of eighth notes, T. Sx. 1 with a melody of quarter notes, T. Sx. 2 with a melody of quarter notes, and B. Sx. with a melody of quarter notes. The second system (measures 21-24) shows the A. Sx. staff with a melody of eighth notes, T. Sx. 1 with a melody of quarter notes, T. Sx. 2 with a melody of eighth notes, and B. Sx. with a melody of quarter notes. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf).

25

A. Sx. *f*

T. Sx. 1

T. Sx. 2 *f*

B. Sx.

29

A. Sx. *f*

T. Sx. 1 *f*

T. Sx. 2 *f*

B. Sx. *f*

Detailed description: This is a musical score for a four-part instrumental ensemble. The top system covers measures 25 to 28. The bottom system covers measures 29 to 32. The instruments are A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Samba'. The dynamics are marked 'f' (forte). The A. Sx. part features a complex, fast-moving melody with many accidentals. The T. Sx. 1 and T. Sx. 2 parts play a similar rhythmic pattern with some melodic variation. The B. Sx. part provides a harmonic foundation with a slower, more sustained line.

Samba un una nota

5

33

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

37

A. Sx.

mf

T. Sx. 1

T. Sx. 2

f

B. Sx.

Detailed description of the musical score: The score is written for four parts: A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 33-36) shows A. Sx. playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the other parts play sustained notes or rests. The second system (measures 37-40) shows A. Sx. playing a melodic line with a *mf* dynamic, T. Sx. 1 playing sustained notes, T. Sx. 2 playing a rhythmic pattern with a *f* dynamic, and B. Sx. playing sustained notes.

41

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

45

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

f

mf

mf

mf

Samba un una nota

7

49

A. Sx. *mf*

T. Sx. 1 *f*

T. Sx. 2 solo tenor por 8 compases *mf*

B. Sx. *mf*

52

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

55

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

mf

mf

f

mf

59

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

3

The image shows a musical score for a piece titled "Samba un una nota". The score is written for four staves: A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 55 to 58. In measure 55, the A. Sx. staff has a melodic line starting with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, B4, and C5. The T. Sx. 1 staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The T. Sx. 2 staff has a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3. The B. Sx. staff has a half note F#2, followed by quarter notes G#2, A2, and B2. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for T. Sx. 1 and T. Sx. 2 in measure 56, and *f* (forte) for T. Sx. 2 in measure 57. The second system covers measures 59 to 62. In measure 59, the A. Sx. staff has a melodic line starting with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, B4, and C5. The T. Sx. 1 staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The T. Sx. 2 staff has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes marked with a "3" in measure 60. The B. Sx. staff has a half note F#2, followed by quarter notes G#2, A2, and B2.

Samba un una nota

9

63

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

f

mf

f

f

66

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

The musical score is written for four staves, each in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system begins at measure 63. The top staff (A. Sx.) features a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes marked *f*. The second staff (T. Sx. 1) has a similar melodic line, ending with a half note marked *f*. The third staff (T. Sx. 2) contains a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets, marked *mf*. The bottom staff (B. Sx.) provides a bass line with quarter and eighth notes, marked *f*. The second system begins at measure 66. The top staff (A. Sx.) continues the melodic development with eighth notes and a half note, marked *f*. The second staff (T. Sx. 1) has a melodic line with quarter and eighth notes, marked *f*. The third staff (T. Sx. 2) continues the rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, marked *f*. The bottom staff (B. Sx.) continues the bass line with quarter and eighth notes, marked *f*.

70

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

f

mf

mf

mf

74

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Samba un una nota". The page is numbered 10. The score is written for four staves: A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The key signature has one sharp (F#). The first system covers measures 70 to 73. In measure 70, the A. Sx. has a melodic line starting on G4, while the other instruments have whole notes. In measure 71, the A. Sx. continues its melody, and the other instruments have whole notes. In measure 72, the A. Sx. has a melodic line, and the other instruments have whole notes. In measure 73, the A. Sx. has a melodic line, and the other instruments have whole notes. The second system covers measures 74 to 77. In measure 74, the A. Sx. has a melodic line, and the other instruments have whole notes. In measure 75, the A. Sx. has a melodic line, and the other instruments have whole notes. In measure 76, the A. Sx. has a melodic line, and the other instruments have whole notes. In measure 77, the A. Sx. has a melodic line, and the other instruments have whole notes. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Samba un una nota

11

79

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

mf

mf

f

83

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

12

Samba un una nota

87

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

PASILLITO

Allegro (♩ = c. 115)

C

12

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

This system of music contains measures 12 through 17. It features four staves: A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), T. Sx. (Tenor Saxophone), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music is written in a style typical of mid-20th-century jazz or Latin music. Measures 12-14 show a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 15 has a whole note chord. Measure 16 has a half note chord. Measure 17 has a half note chord.

18

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

This system of music contains measures 18 through 23. It features the same four staves as the previous system. The music continues with a similar rhythmic pattern. Measures 18-20 show a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 21 has a whole note chord. Measure 22 has a half note chord. Measure 23 has a half note chord.

PASILLITO

3

24

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2 *p*

T. Sx. *p*

B. Sx. *p*

30

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2 *mf*

T. Sx. *mf* *p*

B. Sx. *mf* *p*

PASILLITO

5

47

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

53

1

2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

58

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

63

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

PASILLITO

7

68

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

This system contains measures 68 through 72. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The parts are: A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), T. Sx. (Tenor Saxophone), and B. Sx. (Baritone Saxophone). In measure 68, A. Sx. 1 plays a quarter note G4, A. Sx. 2 rests, T. Sx. plays a half note F#3, and B. Sx. rests. In measure 69, A. Sx. 1 plays a quarter note A4, A. Sx. 2 plays a quarter note G4, T. Sx. plays a quarter note G3, and B. Sx. plays a quarter note F#3. In measure 70, A. Sx. 1 plays a quarter note B4, A. Sx. 2 plays a quarter note A4, T. Sx. plays a quarter note A3, and B. Sx. plays a quarter note G3. In measure 71, A. Sx. 1 plays a quarter note C5, A. Sx. 2 plays a quarter note B4, T. Sx. plays a quarter note B3, and B. Sx. plays a quarter note A3. In measure 72, A. Sx. 1 rests, A. Sx. 2 plays a quarter note C5, T. Sx. plays a quarter note C4, and B. Sx. plays a quarter note B3.

73

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

This system contains measures 73 through 77. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The parts are: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx., and B. Sx. In measure 73, A. Sx. 1 rests, A. Sx. 2 plays a quarter note D5, T. Sx. plays a quarter note D4, and B. Sx. plays a quarter note C4. In measure 74, A. Sx. 1 rests, A. Sx. 2 plays a quarter note E5, T. Sx. plays a quarter note E4, and B. Sx. plays a quarter note D4. In measure 75, A. Sx. 1 rests, A. Sx. 2 plays a quarter note F#5, T. Sx. plays a quarter note F#4, and B. Sx. plays a quarter note E4. In measure 76, A. Sx. 1 rests, A. Sx. 2 plays a quarter note G5, T. Sx. plays a quarter note G4, and B. Sx. plays a quarter note F#4. In measure 77, A. Sx. 1 rests, A. Sx. 2 plays a quarter note A5, T. Sx. plays a quarter note A4, and B. Sx. plays a quarter note G4.

78

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

This system of music covers measures 78 to 82. It features four staves: A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), T. Sx. (Tenor Saxophone), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The key signature is one sharp (F#). The music is written in 4/4 time. Measures 78-82 show a melodic progression across the saxophones, with A. Sx. 1 and A. Sx. 2 often playing similar parts, while T. Sx. and B. Sx. provide a harmonic foundation.

83

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

This system of music covers measures 83 to 87. It continues with the same four staves: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx., and B. Sx. The key signature remains one sharp (F#). The music continues its melodic and harmonic development. Measures 83-87 show a continuation of the melodic lines, with some staccato and grace notes in the upper staves, and a steady bass line in the lower staves.

PASILLITO

9

88 *dim.* **Allegro** (♩ = c. 115)

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

p

p

p

93

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

p

p

p

99

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

mp

p

mp

105

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

mf

mf

p

mf

p

PASILLITO

11

♩ = 220

111

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

mf

rit
mf

mf

117

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

122

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

127

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

PASILLITO

13

132

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

137

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

142

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

147

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

PASILLITO

15

152

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

157

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

162

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

167

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

PASILLITO

17

172

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

Score

FINA ESTAMPA

VALS PERUANO

CHABUCA GRANDA

Cristian Grueso

Score for Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax, Baritone Sax, A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax., and B. Sax. The score is in 3/4 time and key of D major. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax, and Baritone Sax. The second system includes parts for A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax., and B. Sax. The score is marked with a repeat sign at the beginning of the first system and a final measure symbol at the end of the second system.

Alto Sax 1: *f*

Alto Sax 2: *f*

Tenor Sax: *mf*, *f*, *mf*

Baritone Sax: *mf*, *f*, *mf*

A. Sax. 1: *f*

A. Sax. 2: *f*

T. Sax.: *f*, *f*, *mf*

B. Sax.: *f*, *f*, *mf*

12

A. Sx. 1 *f* *f*

A. Sx. 2 *mf*

T. Sx. *f* *mf*

B. Sx. *mf*

18

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2 *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f* *mf*

Detailed description: This is a musical score for four parts: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx., and B. Sx. The score is divided into two systems. The first system covers measures 12 to 17, and the second system covers measures 18 to 22. The key signature is one sharp (F#). In the first system, A. Sx. 1 and T. Sx. play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while A. Sx. 2 and B. Sx. play a more static line. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The second system begins at measure 18 with a repeat sign. A. Sx. 1 and A. Sx. 2 play a new rhythmic pattern, while T. Sx. and B. Sx. continue their previous lines. Dynamics include *mf* and *f*.

24

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

f

30

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

mf

mf

mf

The musical score is written for four staves: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx., and B. Sx. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 24 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 34. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

36

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

mf

42

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

f

Detailed description: This is a musical score for four parts: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx., and B. Sx. The score is divided into two systems. The first system covers measures 36 to 41, and the second system covers measures 42 to 47. The key signature is one sharp (F#). In the first system, measures 36-41, A. Sx. 1 and A. Sx. 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. T. Sx. and B. Sx. play a similar pattern, with T. Sx. having a flat on the first note. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for T. Sx. and B. Sx. in measures 37-41. In the second system, measures 42-47, A. Sx. 1 and A. Sx. 2 continue their pattern. T. Sx. and B. Sx. play a similar pattern, with T. Sx. having a flat on the first note. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for T. Sx. and B. Sx. in measures 42-46, and *f* (forte) for T. Sx. and B. Sx. in measures 47-48.

48

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

54

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

θ

This musical score is for a string section, consisting of four parts: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. (Tenor), and B. Sx. (Bass). The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 48 to 53, and the second system covers measures 54 to 59. Dynamics are indicated by *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. A rehearsal mark 'θ' is placed at the end of the second system.

60

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

66

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

71

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

77

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

83

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

90

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

f

f

mf

mf

FINA ESTAMPA

9

97

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

f

f

f

f

103

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

AQUELLOS VIEJOS TIEMPOS

LUIS GONZALEZ VALSES

$\text{♩} = 90$

©

9 *cresc.* *mf*

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

13 *f* *ff*

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

AQUELLOS VIEJOS TIEMPOS

3

17

S. Sx. *mp*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

21

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf* *f*

B. Sx. *mf* *f*

25

S. Sx.

ff

A. Sx.

ff

T. Sx.

ff

B. Sx.

ff

29

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

AQUELLOS VIEJOS TIEMPOS

5

33

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

37

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

41 *cresc.*

S. Sx.

cresc.

A. Sx. *mf*

cresc.

T. Sx.

cresc.

B. Sx.

45

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *ff*

B. Sx. *f*

ff

ff

ff

AQUELLOS VIEJOS TIEMPOS

7

49

S. Sx. *mp*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

53

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf* *f*

B. Sx. *mf* *f*

The musical score is for a piece titled "Aquellos Viejos Tiempos". It features four vocal parts: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.). The score is divided into two systems. The first system begins at measure 49 and the second at measure 53. The key signature has one sharp (F#). The first system is marked with *mp* (mezzo-piano) for all parts. The second system shows a dynamic shift: measures 53-54 are marked *mf* (mezzo-forte) and measures 55-56 are marked *f* (forte). The notation includes various note values, rests, and slurs across the staves.

57

S. Sx. *ff*

A. Sx. *ff*

T. Sx. *ff*

B. Sx. *ff*

61

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Conclusión

Todo este tiempo de investigación desde el levantamiento de datos bibliográficos, la lectura de dichos documentos hasta las largas tardes de audiciones seleccionando el repertorio a orquestrar, me permiten afirmar la hibridación cultural existente en el quehacer artístico latinoamericano. La música que en todas las culturas rápidamente toma un lugar relevante por su conexión con el mundo interior del hombre da fe de dicho mestizaje, se hizo más importante por su papel en el mundo religioso dentro de la iglesia implantada por medio de los conquistadores y también la que se realizaba de forma clandestina por las poblaciones marginadas afuera de las zonas urbanas.

Dentro de la investigación nos damos cuenta que en países como el nuestro al igual como por ejemplo Argentina, Chile entre otros de Sur América, de una manera racista han querido “transformar” las músicas que no logran parecerse a las músicas de occidente, ni reflejan sus mismas formas. El caso del bambuco es el mejor ejemplo de esto donde naturalmente al estar escrito en 6/8 como casi todas las músicas de corte africano, las poblaciones citadinas guiados en parte por movimientos gubernamentales en búsqueda de una música de corte nacional, vetaron a esta de su esencia natural y modificaron tanto su forma como en su métrica. Contrario a esto, países como Brasil, Cuba, Perú, hacen de la música un baluarte cultural tal cual y como esta se presenta en su estado natural sea de corte indígena, africano o un mestizaje entre todos.

En el segundo capítulo quisimos hacer un pequeño aporte metodológico del tratamiento de voces con acordes de densidad más allá de la densidad cuatro. Tratando tipos de acordes poco usuales en las aulas de clases de las cátedras de armonía universitarias. Este aporte se estableció de una manera fundamental y básica y esperamos más adelante lograr aprender y escribir mucho más sobre este apasionante tema. También dentro de este capítulo podemos concluir que hemos dotado a nuestro querido lector de conocimiento básico sobre el tratamiento del ensamble de saxofones y su modo de escritura.

Este trabajo ha logrado reflejar y ratificar la riqueza de tan alto nivel que posee la música latinoamericana las cuales son casi que invisibles a los ojos de las nuevas generaciones, las cuales están deslumbradas por los aportes culturales de otras civilizaciones a la sociedad. El

temor que nace mediante la elaboración de este trabajo, es quizás que la música latina pierda tanto su valor que pueda llegar a desaparecer.

Todo este trabajo hace parte de una gran idea la cual es importante en todos sus ámbitos, pero uno de los capítulos más apasionantes de escribir es el pequeño aporte que esta monografía logra plasmar a través de la realización de las adaptaciones para ensamble de saxofón porque logra dar a conocer en un espacio quizás muy occidentalizado las músicas nuestras donde a medida que se realizaba este trabajo pude ver que solo las obras de algunos artistas latinoamericanos entre ellos el gran Astor Piazzolla hacen parte de su repertorio. Por esta razón, este trabajo se convierte en un aporte más con el único fin de dar a conocer nuestra música ante el mundo por medio de este maravilloso instrumento, el saxofón.

Referencias audio-visuales

ACADEMIA PLAY,

El descubrimiento de américa. Publicado el (4 de mayo del 2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=FdzSgFEuR8>

REYES CATOLICO EN EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA,

porque financiaron los reyes católicos a colon. (7 de enero del 2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=VbPM1QnDaUU>

BELLO,M.

Cantantes de tango más famosos de la historia.

<https://www.bellomagazine.com/es/musica/cantantes-de-tango>

TAMBORES BOMBAYA,

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS 2016, CULO E PUYA O TAMBOR REDONDO <http://www.tamboresbombaya.com/people/culo-e-puya-o-tambor-redondo/>

LA CLASE DE JUAN,

Relatos quien fue Astor Piazzolla. Publicado 11 de marzo 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=I1xesK8Bywc>

TODO TANGO,

El valse Criollo. Ricardo García Blaya

<http://www.todotango.com/historias/cronica/268/El-vals-criollo/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA,

Página Oficial.

<http://www.rae.es/>

ECURED,

Neno Gonzales. “Diccionario Enciclopédico de la Música en cuba”. Instituto Cubano el libro. Editorial letras Cubanas 2009

https://www.ecured.cu/Neno_Gonz%C3%A1lez

EDWIN YUPANQUI,

tutorial número 8. *Jazz Piano elementos de improvisación en Am7*, publicado (2 de sep. 2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=-r0yDL0Lh-E&list=PL2REk4kYBpZCEovih0m4dVLgnqJzeBBd1>

CÉSAR A. MEJÍA ALEXANDER AGUIRRE,

Jaime Henao Contrapunto y Disonancia, publicado el (2 de julio 2008), revista científica Guillermo de Ockham Vol.6, No.2

<https://revistas.usb.edu.co/index.php/GuillermoOckham/article/viewFile/2497/2179>

Referencias bibliográficas

- ARETZ, I. (1997) *América latina en su música*, México D.F, relatora 8a edición, Unesco Veintiuno Editores s.a. De C.V.
- CHAUTEMPS J, KIENTZ L, LONDEIX J. (1990) *El saxofón.....* Editorial labor, s.a. traducido por Carles Lobo I Sastre.
- GOBELLO, J. (1999) *Breve historia del tango*, Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- KUHN, C. (2003) *Tratado de la forma musical*, España. Editorial IDEA BOOKS, S.A.
- LORENZO, T. (2005) *EL arreglo un puzzle de expresión musical*, Impreso en España, J.M BOSCH EDITOR.
- GUZMAN, A. (2003) *Contrapunto manual para el estudio del contrapunto tonal*, Cali Valle Programa editorial de la universidad del valle.
- LEYMARIE, I. (1997) *Cuban Fire La música popular cubana y sus estilos*. Título original (*Cuban Fire. Musiques populaires d' expression cubaine*). Outre Mesure, París, 1997. Traducido al español ediciones Akal, S.A. 2005 Madrid España.
- LEYMARIE, I. (2015) *Del tango al reggae (músicas negras de América latina y del caribe)*, Impreso en España, Prensas de la universidad de Zaragoza,.
- LONDOÑO, A. (1989) *Danzas colombianas*, Colombia Editorial Universidad de Antioquia.
- MONSALVE, J. (2006) *El tango en sus propias palabras*, Impreso en Colombia, Icono (editorial).
- RECASENS Bárbara, A. (2010) *Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano,.....* Editor Akal, S.A (227-234)
- ROBERTS, J. (1978) *La música negra afro-americana*, Buenos aires, traducido por María Luisa Martínez Alinari, Editorial Víctor Leru.
- ROJAS, R. (1992) *Los instrumentos de la orquesta*, Caracas Venezuela, Imprenta universitaria, Lectura el saxofón (63-67).
- SACHS, C. (1947) *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Ediciones Centurión,

SALAS, H. (1999) *Tango para principiantes*, Buenos Aires, Argentina, Era Naciente SRL,

RECASENS, Albert, Espinoza, Chritian (cordinadores). (2010), *A tres Bandas (sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano)*, En España, Editorial Akkal Ediciones,