

Big Band en la región andina
Dos composiciones y un arreglo a partir de los ritmos bambuco y pasillo en
Formato Big Band

Jesús Esneider Devia Ocampo

Asesor
Daniel Botero Zuleta

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD
Escuela ECSAH
Programa Música
2024

Agradecimientos

Primero a Dios por permitir mi encuentro con la música, a mi esposa que me ha apoyado desde el primer día, fue quien hizo posible mi entrada a la Universidad en todos los sentidos, y además ha sido mi guía espiritual para encontrar paz en los momentos adversos. A mi hija que siempre me ve como un héroe y se muestra orgullosa de la profesión que elegí. A mi madre le debo todo su apoyo y sus palabras de ánimo en los momentos difíciles de mi carrera, a mi padre que ya no vive, lo extraño cada día que pasa y le dedico cada uno de mis logros. Quiero agradecer a mis hermanos por respetar este camino. Por mi proceso han pasado amigos, maestros y alumnos que de una u otra forma han permitido que esto no se detenga; la más especial ha sido “Luz Marina Mendoza” quien sin ningún interés pagó una parte de mis estudios y siempre ha manifestado creer en mis capacidades artísticas. A mi asesor de grado el maestro “Daniel Botero Zuleta” y mis maestros de la UNAD, han sido la pieza técnica de todo esto y algunos me han dado consejos de vida que no tienen precio.

A todos ellos, gracias por este gran logro.

Resumen

En este documento se pretende elaborar dos obras musicales y un arreglo para formato Big Band de Jazz que incluye los ritmos del folclore colombiano pasillo y bambuco (pertenecientes a la región andina) y adicionar otras secciones en las composiciones y el arreglo que sirvan de transición entre las secciones de estas. La obra musical tendrá características estilísticas del jazz, en cuanto a las técnicas de armonización, rearmonización y el formato instrumental. Se usarán diferentes tipos de armonía: funcional, modal y cuartal, armonización de voces cerradas, drop2, drop3, spread voicing, acordes tipo So What, cuartales y clusters; dando un enfoque a esta desde el tratamiento armónico. Para mayor eficiencia en el uso de las técnicas ya mencionadas se extraerán elementos de apoyo de diversos referentes artísticos (obras musicales) y libros de armonía, orquestación y composición.

Palabras clave: Región andina, folclore colombiano, armonía, jazz, Big Band

Abstract

This document intends to elaborate two musical works and an arrangement for Big Band Jazz format that includes the rhythms of Colombian folklore pasillo and bambuco (belonging to the Andean regions) and to add other sections in the compositions and the arrangement that serve as a transition between the sections of the same. The musical work will have a jazz style in terms of harmonization techniques,

reharmonization and instrumental proposal. Different types of harmony will be used: functional, modal and quartal, harmonization of closed voices, drop2, drop3, spread voicing, So What chords, quartals and clusters; giving an approach to it from the harmonic treatment. For greater efficiency in the use of the techniques already mentioned, elements of help will be extracted from different artistic references (musical works) and books on harmony, orchestration and composition.

Keywords: Andean region, Colombian, folklore, harmony, jazz, Big Band

Tabla de contenido

Introducción.....	11
Justificación.....	12
Objetivos	13
Planteamiento temático	14
Marco teórico.....	16
Las Big Band de Jazz	16
Escritura al unisono y la octava	17
Escritura a 4 voces	18
Spread Voicing.....	22
Agregaciones	23
Rearmonización de sonidos ornamentales.....	23
Voces en cuartas	26
Acordes So What	27
Clusters.....	28
Técnicas de Rearmonización usadas en una progresión II V	29
Formato Big Band en Colombia	31
El pasillo	33
El bambuco	34
Desarrollo metodológico	36
Fase 1. Inicio.....	36
Fase 2. Diseño.....	36
Análisis de referentes artísticos	36

Análisis de la obra “El Intensos”	36
Análisis de la obra musical “La Revuelta”	40
Análisis de la obra musical “No voy a quedarme”	41
Fase 3. Ejecución	43
Fase 3.1. Arreglo del Bambuco “Como pa’ desenguayabar”	44
Fase 3.2. “Bambuco para Luciana”	49
Fase 3.3. “Caminos”	58
Plan de circulación /difusión	65
Conclusiones.....	66
Referencias Bibliográficas.....	67
Referencias Bibliográficas.....	68

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Big Band Bogotá</i>	17
Figura 2 <i>Escritura con acordes triada tipo 1</i>	19
Figura 3 <i>Escritura con acordes triada tipo 2</i>	19
Figura 4 <i>Armonización a 4 voces cerrada</i>	20
Figura 5 <i>Ejemplo de armonización Drop 2</i>	20
Figura 6 <i>Ejemplo de armonización Drop 3</i>	21
Figura 7 <i>Ejemplo de armonización Drop 2 + 4</i>	21
Figura 8 <i>Tesituras adecuadas en un Spread Voicing</i>	22
Figura 9 <i>Ejemplo de armonización tipo Spread</i>	23
Figura 10 <i>Agregaciones</i>	23
Figura 11 <i>Melodía en una progresión II V I</i>	24
Figura 12 <i>Armonización de sonidos estructurales</i>	25
Figura 13 <i>Armonización de sonidos ornamentales</i>	25
Figura 14 <i>Línea de tono guía básica</i>	25
Figura 15 <i>Línea de tono guía adornada</i>	26
Figura 16 <i>Acordes cuartales para escala jónica</i>	26
Figura 17 <i>Acordes cuartales para escala dórica</i>	27
Figura 18 <i>Acordes So What y sus inversiones</i>	27
Figura 19 <i>Clusters en acordes maj7</i>	28
Figura 20 <i>Clusters en acordes m7</i>	28
Figura 21 <i>Backdoor II V</i>	29
Figura 22 <i>Sustituto Tritonal</i>	30

Figura 23 <i>SubVmaj7</i>	30
Figura 24 <i>Coltrane Changes</i>	31
Figura 25 <i>Patrón básico de acompañamiento del pasillo</i>	34
Figura 26 <i>Patrón básico de acompañamiento del bambuco</i>	34
Figura 27 <i>Adición de instrumentos de viento</i>	37
Figura 28 <i>Sustitución tritonal y acordes dominantes alterados</i>	38
Figura 29 <i>Triadas superpuestas en el piano</i>	39
Figura 30 <i>Acople de sección armónica entre trombones y trompetas</i>	39
Figura 31 <i>Dos melodías independientes</i>	41
Figura 32 <i>Armonización cuartal en saxofones</i>	42
Figura 33 <i>Drop 2 en los metales</i>	43
Figura 34 <i>Sección A (ritmo y armonía)</i>	45
Figura 35 <i>Melodía principal a unísono y octava</i>	46
Figura 36 <i>4 voces cerradas en trompetas</i>	47
Figura 37 <i>Contramelodía en trombones y notas guía en el piano</i>	47
Figura 38 <i>Armonización cuartal en saxofones</i>	48
Figura 39 <i>Contrapunto Libre</i>	48
Figura 40 <i>Bambuco para Luciana (Guión melódico)</i>	50
Figura 41 <i>Melodía en trombones y clusters en trompeta</i>	51
Figura 42 <i>Melodía en escala de Dm melódica</i>	51
Figura 43 <i>Pedal en D y crescendo orquestal</i>	52
Figura 44 <i>Armonización en bloque (melodía y background)</i>	53
Figura 45 <i>Apoyo de acentos en los saxofones</i>	54

Figura 46 <i>Apoyo de acentos en los trombones</i>	54
Figura 47 <i>Motivos melódicos de acople</i>	55
Figura 48 <i>Patrones rítmicos estables</i>	56
Figura 49 <i>Batería y bajo definen el ritmo del bambuco</i>	56
Figura 50 <i>Sucesión de dominantes por extensión</i>	57
Figura 51 <i>Modo dórico</i>	57
Figura 52 <i>Guión melódico (Caminos)</i>	59
Figura 53 <i>Triadas en contrabajo y bajo Alberti en el piano</i>	60
Figura 54 <i>Frase con desplazamiento rítmico</i>	61
Figura 55 <i>Crescendo, acelerando y tutti</i>	61
Figura 56 <i>Pulso del compás en el bajo y la batería</i>	62
Figura 57 <i>Arpegios descendentes vs cuartas y quintas</i>	63
Figura 58 <i>Acordes “So What” en el piano</i>	63

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Áreas tímbricas de una Big Band</i>	18
Tabla 2 <i>Análisis armónico de un pasillo y un bambuco</i>	35
Tabla 3 <i>Como pa' desenguayabar (Big Band)</i>	44
Tabla 4 <i>Bambuco para Luciana</i>	49
Tabla 5 <i>Caminos</i>	58

Introducción

Este trabajo nace de la idea de explorar los ritmos folclóricos colombianos pasillo y bambuco, plasmarlos en dos composiciones musicales y un arreglo en un formato de Big Band de jazz y fusionarlos con una sonoridad distinta a la tradicional desde el tratamiento armónico, el formato instrumental no incluirá instrumentos tradicionales de la región andina.

Se hará un proceso de análisis de obras referentes que incluyen esta misma fusión del folclore colombiano y el jazz (dos obras en total, una para cada ritmo) y también se usarán referentes teóricos como métodos de armonía moderna, funcional y modal, además una entrevista al compositor Javier Pérez Sandoval para tener un importante punto de partida en el proceso de composición de una obra similar.

Finalmente, este proceso concluirá con dos composiciones y un arreglo: La obra “Caminos” en ritmo pasillo, la cual pretende expresar el recorrido del compositor desde su llegada a la ciudad de Bogotá y todo lo aprendido musicalmente en esta ciudad. La obra “Bambuco para Luciana” dedicada a su hija de 5 años. En este resultado compositivo además de los ritmos andinos habrá elementos armónicos y melódicos extraídos del jazz modal y la forma de orquestar la Big Band también tendrá muchos recursos de los años 30 y 40 y del jazz moderno. El arreglo se hará sobre el bambuco “Como pa’ desenguayabar” del compositor colombiano Jorge Olaya Muñoz. La característica de este arreglo serán las voces a unísono en contraste con las voces en disposición cerrada y drop2.

Justificación

Para presentar los ritmos pasillo y bambuco en formato Big Band se requiere de una ardua investigación cuyo resultado debe ser una combinación de estéticas y estilos musicales pertenecientes a culturas diferentes. Este proyecto pretende entonces fomentar la fusión en la música tradicional colombiana de la región andina y generar repertorio que aporte a esta propuesta; también se busca que a nivel institucional siga creciendo la capacitación en composición y arreglos para este formato, generando así compositores y arreglistas muy versátiles con grandes oportunidades laborales.

Para que no se pierda el arraigo cultural de estos ritmos y su estética como parte del folclore de la región andina se conservarán sus células rítmicas y motivos melódicos, sin embargo, el tratamiento armónico será intervenido siendo este el principal eje de las obras; el cual aportará bastante en su estilo jazzístico, incluyendo progresiones armónicas propias del jazz, y sus técnicas de rearmonización tanto en la armonía funcional, modal y cuartal. Las obras musicales resultantes harán un aporte importante y de calidad al repertorio de la música colombiana.

Objetivos

Objetivo General

Realizar dos composiciones y un arreglo a partir de los géneros musicales pasillo y bambuco en formato de Big Band con el fin de aportar al repertorio musical andino en este tipo de ensambles.

Objetivos Específicos

Recopilar información bibliográfica acerca del proceso compositivo en los géneros pasillo y el bambuco.

Identificar las técnicas de arreglos para formato Big Band de Jazz.

Analizar referentes artísticos y teóricos de ritmos colombianos en formato Big Band.

Aplicar las técnicas de composición y arreglos para formato Big Band en las obras escritas.

Planteamiento temático

En las últimas tres décadas la escena de la música colombiana ha venido en crecimiento, surgiendo ensambles, solistas y compositores que tocan ritmos adquiridos por la diversidad folclórica de nuestro país usando el Jazz como el lenguaje de improvisación y elemento de fusión pero destacando la importancia de los ritmos folclóricos Colombianos explorados en cada una de sus composiciones y arreglos, algunos de estos grupos, solistas y compositores son: Los maestros Justo Almario, Antonio Arnedo, Tico Arnedo, William Maestre, Edy Martínez, entre muchos más llevando una trayectoria larga y una experiencia de más de tres décadas en el oficio musical, seguidos de un grupo de músicos más jóvenes, algunos de ellos: Tres Butacas (Camilo Vásquez, Kike Harker y Pedro Acosta), en formato trio (guitarra, contrabajo y batería), Carrera Quinta (liderado por Javier Pérez Sandoval y Francly Montalvo) en formato Big Band, Colombia Jazz All Stars (Arreglista, líder y productor Camilo Vásquez) formato Big Band, José Darío Martínez (más conocido como Chabuco), cantante de folclore fusión, Hombre de Barro (Ernesto “Teto Ocampo”, Juan Manuel Toro Guerrero y Urian Sarmiento Obando) Guitarra, Contrabajo, Percusión alternada con gaitas. Estas nuevas propuestas musicales se dan mediante elementos de instrumentación, la fusión con otros géneros musicales, la forma de armonizar las obras, la inclusión de secciones de improvisación en las composiciones y arreglos y el lenguaje de estas improvisaciones que, al tener elementos de diferentes estilos musicales y contextos folclóricos, muestran el Jazz no como un género musical propio de una población determinada alejada de nuestro país, sino como un lenguaje universal y que abre las puertas a todo ritmo folclórico en cualquier parte del mundo.

El contexto de fusión y adaptación instrumental ya mencionado sumado a la intervención de técnicas compositivas y de arreglos en un ritmo folclórico en el caso de este proyecto, dos

ritmos (pasillo y bambuco) da como resultado la creación de dos obras y un arreglo para formato Big Band (usado tradicionalmente en composiciones y arreglos de Jazz) con un enfoque en el “Tratamiento armónico” teniendo en cuenta que por el cambio de formato instrumental habrá un reflejo sonoro muy evidente en el timbre, sin embargo el sonido de las obras lo van a definir las técnicas de orquestación desde la disposición de voces en melodías principales, secundarias, sección ritmo armónica y en los tipos de armonía modal que tradicionalmente no pertenecen a los ritmos a tratar.

En un marco histórico de la influencia que han tenido las Big Band en Colombia se encuentra bastante repertorio de música tropical perteneciente a la región caribe, por lo cual estas músicas han tenido más exploración académica y compositiva desde este formato orquestal en comparación con la música de la región andina, en consecuencia, se plantea la siguiente pregunta orientadora:

¿Cómo realizar dos composiciones y un arreglo a partir de los géneros musicales pasillo y bambuco en formato de Big Band con el fin de aportar al repertorio musical andino en este tipo de ensambles?

Marco Teórico

Las Big Band de Jazz

Según Berlanga. M, (2016) la Big Band es una agrupación de unos 15 músicos en la cual la mayoría tocan instrumentos de viento metal y viento madera (Batería, bajo, piano, guitarra, sección de trombones, sección de trompetas y sección de saxofones). Abarca una gran variedad de estilos musicales del jazz como el swing, blues, bebop, cool, fusión, entre otros. La época dorada de estas bandas va desde finales de los años 20 hasta el final de la segunda guerra mundial. Algunas de las orquestas más destacadas de este formato son las de Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman y Glenn Miller entre muchas otras.

A continuación, la formación estándar 7&5 (7 metales y 4 maderas) de una Big Band y algunas duplicaciones:

Saxofón Alto 1/Flauta

Saxofón Alto 2

Saxofón Tenor 1/Soprano

Saxofón Tenor 2

Saxofón Barítono/Clarinete Bajo

Trompeta 1

Trompeta 2

Trompeta 3/Corno en F

Trompeta 4/Corno en F

Trombón 1

Trombón 2

Trombón 3

Guitarra

Piano

Bajo

Batería

Figura 1

Big Band Bogotá



Nota. Fotografía de la Big Ban Bogotá. Tomado de Instituto Distrital de las Artes – IDARTES (21 de junio de 2018).

Escritura al unísono y a la octava

Crean un sonido limpio y definido, el oyente se enfoca hacia una sola línea melódica. Mientras los unísonos le aportan peso a la línea melódica las octavas le dan proyección. Los efectos de este tipo de escritura dependerán del timbre de los instrumentos implicados en el arreglo. Las Big Band se pueden dividir en tres áreas tímbricas; grave, media y aguda.

Tabla 1*Áreas tímbricas de una Big Band*

Grave	Media	Aguda
Saxofón Barítono	Saxofones Tenores	Saxofones Altos
Trombón Bajo, Tuba	Trombones	Trompetas
Piano (mano izquierda)	Piano	Piano (mano derecha)
Bajo	Guitarra	Guitarra
Bombo	Tom-Tom	Platillos
Tom de piso		Hi-hat

Nota. Fuente: Lowell. D, & Pulling. k, (2003). Arranging for Large Jazz Ensemble.

Al asociar instrumentos de la misma área tímbrica pertenecientes a diferentes familias se crea un efecto único, el cual depende bastante del uso adecuado en el registro cómodo de cada instrumento y su proyección sonora.

Escritura a 4 voces

Esta técnica se usa tanto en armonización de una melodía principal como en un background y existen distintas formas de hacerlo:

Escritura con acordes triada

Se usan los acordes triada con sus 2 inversiones y la cuarta voz puede estar una octava abajo o arriba de la voz más alta; esto depende del instrumento que se use.

Figura 2*Escritura con acordes triada tipo 1*

The musical score for Figure 2 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (C). Above the staves, the chords C, F, C, G, and C are labeled. The bass line is an octave lower than the treble line, as indicated by the word "octavas" written in the bass staff. The chords are played as triads, with the bass line moving in a stepwise fashion.

Nota. Escritura con acordes triada y la voz principal octava abajo. Tomado de Herrera, H. (2009).

Figura 3*Escritura con acordes triada tipo 2*

The musical score for Figure 3 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (C). Above the staves, the chords C, F, C, G, and C are labeled. The bass line is on the same level as the treble line, as indicated by the word "octavas" written in the bass staff. The chords are played as triads, with the bass line moving in a stepwise fashion.

Nota. Escritura con acordes triada y la voz principal. Tomado de Herrera, H. (2009).

Escritura con acordes cuatriada

Según Herrera, H. (2009) para este tipo de armonización se usan principalmente 5 técnicas:

1. Cerrada
2. Drop 2
3. Drop 3
4. Drop 2 + 4

5. Spread

Cerrada: Se disponen las voces en el límite de una octava, esto se consigue rellenando por debajo de la melodía con las notas que faltan del acorde inmediatamente debajo de ella.

Figura 4

Armonización a 4 voces cerrada

The musical score for Figure 4 consists of three systems of three staves each (treble, middle, and bass clefs). Above the first system are the chord symbols: A-7, D7, G-7, C7, and F Maj 7. The first system shows the A-7 chord in a closed 4-voice arrangement. The second system shows the D7 and G-7 chords, also in closed 4-voice arrangements. The third system shows the C7 and F Maj 7 chords in closed 4-voice arrangements. The notes are placed on the lines and spaces of the staves to form the chords.

Nota. Escritura con acordes cuatriada, disposición de 4 voces cerrada. Tomado de Herrera, H. (2009).

Drop 2: En una disposición de 4 voces cerradas la 2a se baja una octava y pasa a ser la cuarta voz, dejando de ser una técnica de disposición cerrada para convertirse en abierta.

Figura 5

Ejemplo de armonización Drop 2

The musical score for Figure 5 consists of two systems of two staves each (treble and bass clefs). Above the first system are the chord symbols: D-7 (cerrado) and D-7 (↓2). The second system shows the D-7 (c) and D-7 (↑2) chords. The first system shows the D-7 chord in a closed arrangement (D-7 (cerrado)) and then in a Drop 2 arrangement (D-7 (↓2)), where the second voice is lowered an octave. The second system shows the D-7 chord in a closed arrangement (D-7 (c)) and then in a Drop 2 arrangement (D-7 (↑2)), where the second voice is raised an octave. Arrows indicate the movement of the second voice in the Drop 2 examples.

Nota. Disposición abierta tipo Drop2, la segunda voz baja una octava. Tomado de Herrera, H. (2009).

Drop 3: En una disposición de 4 voces cerradas la 3a se baja una octava y pasa a ser la cuarta voz.

Figura 6

Ejemplo de armonización Drop 3

The image shows a musical staff with two systems (treble and bass clefs) and three measures. Above the staff, the chords are labeled: D-7 (c), D-7 (↓2), and D-7 (↓3). In the first measure, the chord is a closed four-part setting. In the second measure, the third voice (the note on the second line of the treble clef) is lowered an octave, indicated by a downward arrow, and becomes the fourth voice. In the third measure, the fourth voice (the note on the second space of the bass clef) is lowered an octave, indicated by a downward arrow, and becomes the third voice.

Nota. Disposición abierta tipo Drop3, la tercera voz baja una octava. Tomado de Herrera, H. (2009).

Drop 2+4: En una disposición de 4 voces cerradas las voces 2a y 4a se bajan una octava.

Figura 7

Ejemplo de armonización Drop 2 + 4

The image shows a musical staff with two systems (treble and bass clefs) and four measures. Above the staff, the chords are labeled: D-7 (c), D-7 (↓2), D-7 (↓3), and D-7 (↓2 + 4). In the first measure, the chord is a closed four-part setting. In the second measure, the second voice (the note on the first space of the treble clef) and the fourth voice (the note on the second space of the bass clef) are lowered an octave, indicated by downward arrows. In the third measure, the third voice (the note on the second line of the treble clef) is lowered an octave, indicated by a downward arrow. In the fourth measure, the second voice (the note on the first space of the treble clef) and the fourth voice (the note on the second space of the bass clef) are lowered an octave, indicated by downward arrows.

Nota. Disposición abierta tipo Drop 2 + 4, las voces 2a y 4a bajan una octava. Tomado de Herrera, H. (2009).

Spread Voicing

Según Herrera, H. (2009) para realizar esta técnica es necesario tener en cuenta las siguientes condiciones:

- La voz más baja será la fundamental del acorde a excepción de una inversión específica indicada en el cifrado.
- Las voces 2 y 3 son notas guías del acorde.
- La 1ª voz (melodía) será cualquier nota del acorde o tensión.
- Cuando en la melodía se encuentra una nota guía, esta podrá duplicarse en las voces interiores (2ª y 3ª voz) o ser substituida por la 5ª o 9ª del acorde.

Figura 8

Tesituras adecuadas en un Spread Voicing

The figure shows four staves of musical notation illustrating Spread Voicing. The first staff, labeled '1.ª voz (Melodia)', is in treble clef and contains notes Bb, C, and D. The second staff, '2.ª voz', is in bass clef and contains notes C and D. The third staff, '3.ª voz', is in bass clef and contains notes C and D. The fourth staff, '4.ª voz', is in bass clef and contains notes C and D. Slanted lines connect the notes between the staves, showing the spread of the voicing across the registers.

Nota. En la técnica Spread se consigue un sonido efectivo y equilibrado teniendo en cuenta la tesitura sugerida para cada voz. Tomado de Herrera, H. (2009).

Figura 9

Ejemplo de armonización tipo Spread

C Maj 7 B7 E - 7 A7 D - 7 G7 C Maj 7

Nota. La conducción de las voces interiores será lo más suave posible cuando se usa como soporte armónico. Tomado de Herrera, H. (2009).

Agregaciones

Las notas de un acorde de 7a pueden tener los siguientes reemplazos:

7 (6)

5 (11 o 13)

3 (4sus)

1 (9)

Figura 10

Agregaciones

Cmaj7 C6 Cm7 Cm11 C7 C7sus4 Cmaj7 Cmaj9

Nota. Se sustituye un sonido estructural por una agregación disponible dependiendo del modo del acorde. Fuente. Elaboración propia.

Rearmonización de sonidos ornamentales

Cuando se requiere armonizar una melodía y algunas de sus notas son ornamentales, es decir, no pertenecen a las notas estructurales de la cuatriada (1,3,5,7) se usan una serie de

técnicas que crean acordes a partir de estas notas aportando movimiento armónico al arreglo. Se tendrán en cuenta los tres tipos de técnicas más usadas:

- a. Armonización diatónica
- b. Armonización por acorde dominante disminuido
- c. Armonización cromática

Armonización diatónica: Se forma un acorde desde la nota ornamental que sea diatónico (en la misma escala o modo del acorde puesto en el cifrado) y con la misma distancia interválica de la armonización del sonido estructural siguiente.

Armonización por acorde dominante disminuido: Se analiza si la nota ornamental pertenece al acorde dominante (V7) del acorde del cifrado, se armoniza el acorde y se cambia la fundamental por la b9 para que quede un acorde disminuido puro.

Armonización cromática: La nota ornamental debe ser una aproximación cromática de una estructural y se aproximan cada una de las notas del sonido estructural medio tono arriba o abajo dependiendo de cuál sea el caso.

Para explicar mejor estas tres técnicas se usará un ejemplo melódico sobre una progresión II V I en C mayor:

Figura 11

Melodía en una progresión II V I

Fuente. Elaboración propia

Figura 12*Armonización de sonidos estructurales*

Fuente. Elaboración propia

Figura 13*Armonización de sonidos ornamentales*

Nota. Fuente: Elaboración propia

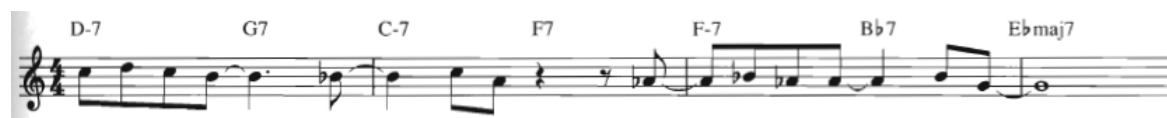
Backgroundline: Es una melodía construida sobre las notas guía, se escribe en registro alto y a unísono. Según Lowell. D, y Pulling. k, (2003) un arreglista puede embellecer una línea tonal guía básica para crear un fondo que se adapte al tempo y estilo dados. Aquí modificamos la línea de tono guía básica para una sensación de swing medio.

Figura 14*Línea de tono guía básica*

Nota. Fuente: Lowell. D, & Pulling. k, (2003)

Figura 15

Línea de tono guía adornada



Nota. Fuente: Lowell. D, & Pulling. k, (2003)

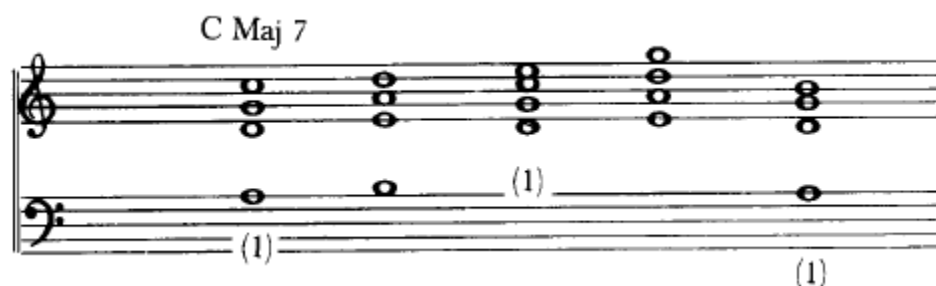
Voicing en cuartas

Según Herrera, H. (2009) esta técnica se emplea cuando se desea una sonoridad ambigua y moderna, no existe diferencia entre abierto o cerrado y la cualidad predominante es el intervalo de cuarta justa entre voces adyacentes. Para lograr esta sonoridad se determina la escala apropiada para el acorde según el cifrado y la función tonal, se eliminan las notas a evitar y se construye la estructura por cuartas justas debajo de la melodía. Es posible hacer intervalos de tercera, quinta o tritono, no puede haber dos intervalos de tercera seguidos y no se deben doblar voces.

A continuación, se muestran algunos ejemplos de formación de acordes por cuartas en un contexto tonal:

Figura 16

Acordes cuartales para escala jónica



Nota. Se toma la escala jónica para crear la estructura de acordes cuartales del acorde de tónica eliminando la cuarta. Tomado de Herrera, H. (2009).

Figura 17

Acordes cuartales para escala dórica

Nota. Se toma la escala dórica para crear la estructura de acordes cuartales del acorde subdominante (II grado), en este caso se elimina la sexta para evitar el tritono y esto solo dependerá de la sonoridad requerida en el arreglo. Tomado de Herrera, H. (2009).

Acordes So What

Son acordes que se forman usando 2 o 3 intervalos de 4a y uno de 3a. Una forma muy práctica de crear esta disposición interválica es asignando una escala pentatónica al acorde y hacer las inversiones saltando una nota de la escala cada vez que se anexa una voz.

Figura 18

Acordes So What y sus inversiones

Fuente. Elaboración propia

Clusters

Según Herrera, H. (2009) esta es una técnica no adecuada para la armonización de una melodía. Es muy usada en background pasivo, situaciones percusivas y determinados puntos de predominio vertical de una melodía. Su sonoridad se consigue asignando una escala al acorde sin sus notas a evitar y organizarlas de manera que se formen intervalos muy cerrados preferiblemente de segunda. Algo muy importante es evitar segunda menor en las dos voces superiores, siendo importante este mismo intervalo en las otras voces y en las de arriba puede haber cuartas o terceras.

Figura 19

Clusters en acordes maj7

C Maj 7

(1) (2) (2) (2)

Nota. Fuente: Herrera, H. (2009).

Figura 20

Clusters en acordes m7

C - 7

(2) (1) (2) (2)

Nota. Fuente: Herrera, H. (2009).

Técnicas de Rearmonización usadas en una progresión II V I

Para la rearmonización de un II V I en tonalidad mayor existen una serie de técnicas y las más comunes son:

- Backdoor II V
- Sustituto Tritonal
- SubVmaj7
- SubIImaj7
- Coltrane Changes

Backdoor II V: Se usa el acorde bVII de intercambio modal para sustituir al V7 y si II que a su vez es el IVm, la progresión queda así: IVm bVII7 Imaj7.

Figura 21

Backdoor II V

Progresión II VI			Backdoor II V		
Dm7	G7	Cmaj7	Fm7	Bb7	Cmaj7
II _m	V ⁷	I _{maj} ⁷	IV _m ⁷	bVII ⁷	I _{maj} ⁷

Fuente. Elaboración propia

Sustituto Tritonal (subV): Se reemplaza el acorde dominante por otro que está a distancia de tritono. A esta progresión también se le puede agregar el II relacionado del acorde SubV. La progresión resultante es: SubII subV Imaj7b.

Figura 22*Sustituto Tritonal*

The figure shows two musical examples on a treble clef staff. The first example, titled "Sustituto Tritonal (SubV)", shows a progression of three chords: Dm7, Db7, and Cmaj7. Below the staff, the analysis shows IIm⁷ (under Dm7), Su^bV⁷ (under Db7), and Imaj⁷ (under Cmaj7). The second example, titled "SubV con II relacionado", shows a progression of three chords: Abm7, Db7, and Cmaj7. Below the staff, the analysis shows Su^bII (under Abm7), Su^bV⁷ (under Db7), and Imaj⁷ (under Cmaj7). Both examples have a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Fuente. Elaboración propia

SubVmaj7: En el Jazz moderno se emplea bastante este tipo de acorde, que aunque no posee el tritono del acorde dominante si comparte notas importantes de la subdominante y resuelve por movimiento cromático descendente a todas las notas estructurales del acorde con función tónica.

SubIIImaj7: El anterior acorde tiene un sustituto relacionado y por intercambio modal se puede analizar como un bVIImaj7.

Figura 23*SubVmaj7*

The figure shows two musical examples on a treble clef staff. The first example, titled "SubVmaj7", shows a progression of three chords: Dm7, Dbmaj7, and Cmaj7. Below the staff, the analysis shows IIm⁷ (under Dm7), Su^bVmaj⁷ (under Dbmaj7), and Imaj⁷ (under Cmaj7). The second example, titled "SubIIImaj7", shows a progression of three chords: Abmaj7, Dbmaj7, and Cmaj7. Below the staff, the analysis shows Su^bIIImaj⁷ (under Abmaj7), Su^bVmaj⁷ (under Dbmaj7), and Imaj⁷ (under Cmaj7). Both examples have a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Fuente. Elaboración propia

Coltrane Changes: Se propone una triada aumentada desde el primer grado de la tonalidad y cada una de estas notas reemplazan a acordes de la sucesión dando como resultado tres acordes mayores. Luego se agregan los dominantes del acorde siguiente. Este sistema consiste que los acordes implicados en una progresión II V I queden a distancia de 6a menor

después de su respectivo reemplazo y que todos sean acordes mayores con séptima mayor, se puede decir que se implica modalidad dentro del mismo sistema tonal.

Figura 24

Coltrane Changes

The figure shows a musical staff with a treble clef and a double bar line at the end. The staff is divided into two sections by a double bar line. The first section is labeled 'Coltrane Changes I' and contains three measures with the following chord symbols: Abmaj7, Emaj7, and Cmaj7. The second section is labeled 'Coltrane Changes II' and contains three measures with the following chord symbols: Abmaj7 B7, Emaj7 G7, and Cmaj7. Below the staff, the corresponding Roman numeral symbols are listed: bVIImaj7, IIIImaj7, Imaj7, bVIImaj7 V7/III, IIIImaj7 V7, and Imaj7. The number '19' is written to the left of the first measure. The word 'Nota.' is written to the right of the staff.

Fuente. Elaboración propia

Formato Big Band en Colombia

Alrededor del año 1917 se crea la Jazz Band Lorduy en la ciudad de Cartagena, por ser el puerto principal de Colombia llegan a esta ciudad muchos aportes culturales de otros países; y entre estos las primeras Big Band de Jazz y para hablar de esto es necesario nombrar al músico Adolfo Mejía quien después de haber estudiado en Estados Unidos regresa a combinar elementos del Jazz con ritmos caribeños y del interior de Colombia; luego, hacia el año 1929 la Jazz Band Lorduy ensamblaba estos sonidos.

En 1932 el músico Boyacense Luis Felipe Sosa conforma la “Orquesta Sosa” y se desintegra en 1939 después de su muerte; más adelante el trombonista Guido Perla formó la “Emisora Atlántico Jazz Band”, una agrupación que durante una década dominó la escena musical barranquillera y que recogió a muchos integrantes de la “Orquesta Sosa”. (Wade, 2002, p. 109).

Entre finales de los años 40 y principios de los 50 cabe destacar a Lucho Bermúdez y Pacho Galán quienes fundan sus orquestas después de su experiencia en la Atlántico Jazz Band.

El primero presenta las músicas indígenas de gaita con arreglos tipo Big Band Norteamericana y a partir de esta experiencia crea sus propias obras llevando el porro y la cumbia a un nivel global y bastante popular siendo el virtuosismo de Lucho Bermúdez en el clarinete (instrumento solista de la orquesta) una característica de su música orquestal.

Posteriormente Pacho Galán en el año 1954 compone “Cosita Linda” en un ritmo creado por el mismo llamado “Merecumbé” por los elementos que extrae de la cumbia y el merengue.

En la actualidad, existen varias orquestas destacadas en Colombia. Después del fallecimiento del maestro Lucho Bermúdez en 1994, su hija Elba Patricia Bermúdez tomó la dirección de la orquesta y además divulga el legado de su padre por medio de su fundación “Tierra Querida”.

Nace en Bogotá Carrera Quinta Big-Band, creada por Javier Pérez Sandoval y Francly Montalvo, combinando elementos e influencias de las músicas tradicionales de la región andina colombiana y conceptos de otras músicas como el Jazz (Cáceres, 2019).

En el año 2016 Carrera Quinta gana la beca de investigación en música otorgada por el Ministerio de Cultura y en 2019, su trabajo se convierte en el más destacado en el programa de estímulos a la creación; su álbum 17 obras para formato Big Band es nominado en 2016 a los premios Latin Grammy en la categoría de mejor álbum de Jazz Latino y mejor álbum de Jazz Instrumental en los premios Independent Music Awards.

Para finalizar este contexto histórico citaremos al gran pianista y compositor Colombiano William Maestre Villamizar, quien ha liderado ensambles de jazz fusión desde hace varias décadas y ha sido docente en distintas Universidades de Colombia en programas profesionales de Música y en el presente año fue nominado a la categoría de mejor álbum de Jazz Latino en los premios Latin Grammy. Maestre rinde un homenaje a los ritmos del caribe colombiano y los

muestra en unas brillantes composiciones para formato Big Band en su último álbum “Semblanzas”.

El aporte de estos compositores que han presentado los ritmos folclóricos en formato Big Band han causado un efecto positivo e investigativo en otros músicos y en los procesos de formación académica en Colombia.

El pasillo

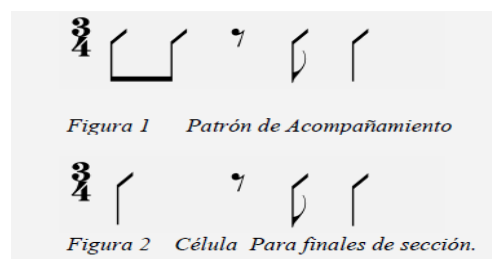
Es un aire musical muy popular en el medio mestizo de la zona andina; apareció hacia el año 1800 cuando la nueva sociedad burguesa, chapetona y acomodada buscó una danza más acorde a su ambiente cortesano que no se identificara con otras de carácter “plebeyo” como el bambuco, el torbellino y la guabina (Abadía., 1995). Este baile de salón se puede identificar como una variante acelerada del Vals Austriaco. El pasillo fue considerado símbolo del mestizaje hispanoamericano adquiriendo mucha fuerza en Colombia, Venezuela y Ecuador. En cuanto a la instrumentación son muy tradicionales los tríos de cuerda (guitarra, tiple y bandola) y las estudiantinas (trío de cuerda más instrumentos de percusión como tambora, cucharas, chucho, entre otros).

Características más importantes del pasillo tradicional:

- Compás $\frac{3}{4}$
- Forma Tripartita (ABCABC) o Rondó (ABACA) 16 compases por parte (existen excepciones).
- Modulaciones armónicas entre las partes.

Figura 25

Patrón básico de acompañamiento del pasillo



Nota. Estas son las células rítmicas más importantes para el acompañamiento de un pasillo tradicional. Tomado de Sandoval, F. M. J. (2006).

El bambuco

Es la “tonada” base de toda la región andina, es de origen mestizo pues conjuga melodías tradicionales indígenas a distintos ritmos posiblemente vascos (Abadía, 1995). Abarca en total trece comarcas de toda la región: Antioquía, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander, Norte de Santander y las tres mitades orientales del Valle de Cauca. El conjunto típico de bambuco es un trío de cuerdas (guitarra, tiple y bandola).

Características más importantes del pasillo tradicional:

- Compás 6/8 y algunos en 3/4
- Forma Tripartita o Bipartita (ABCABC), (ABC) o (AAB) .
- Modulación de mayor a menor o viceversa.

Figura 26

Patrón básico de acompañamiento del bambuco



Fuente. Elaboración propia

Progresiones armónicas en Pasillos y Bambucos

Tabla 2

Análisis armónico de un pasillo y un bambuco

Título	Compositor	Ritmo	Parte A	Parte B	Parte C
de la		y Tono			(modulación a la
obra					b6)
La Gata	Fulgencio	Pasillo	I V/II I	I V7 I V/IIm IVm	I IIIm IIIm V7 I
Golosa	García	Mayor	Im V I	I V/IIm	
			V/IV I	V7 I	Modulación a
			V IVm		tonalidad original:
			I V7 I		I V7 I
Yo	José A.	Bambuco I:		Modulación a la	
también	Morales	Menor	Im bVI	paralela mayor:	
tuve 20			V7 Im	V/II IIIm V7 I	
años			bVII bVI	V7 I V/II IIIm	
			V7	V7 I IVm Im	
			V/IV	Im V	
			IVm Im		
			V7 Im		
			(I)		

Nota. Análisis armónico de “La Gata Golosa” y “Yo también tuve 20 años”. Fuente. Elaboración propia.

Desarrollo metodológico

Este proyecto se desarrolla bajo fases definidas con el fin de establecer un proceso claro y consecutivo que busca alcanzar los objetivos propuestos. Son 3 fases en total Fase inicial, fase de diseño y fase de ejecución, que se describen a continuación:

Fase Inicial

Se extrae información bibliográfica y saberes académicos acerca de conceptos, técnicas, análisis de obras, procesos de composición en las Big Band de Jazz, los ritmos bambuco y pasillo de la región andina colombiana y la fusión de estos dos ritmos con el formato Big Band.

Se hace una revisión documental acerca de las técnicas de arreglos para orquesta moderna, los formatos Big Band, conceptos de armonía funcional, modal y progresiones armónicas en el pasillo y se extraen elementos de un taller de arreglos para Big Band con el compositor colombiano “Jaime Jaramillo Arias”.

Fase de Diseño

Se hacen análisis de tres obras musicales y una entrevista al compositor colombiano “Javier Pérez Sandoval”, las cuales son referentes artísticos que orientan el proceso de composición desde el tratamiento armónico y el formato instrumental propuesto para este proyecto.

Análisis de referentes artísticos

A continuación, se mostrarán detalladamente los elementos extraídos de estos referentes.

Análisis de la obra “El Intensos”

Se realiza un análisis de la obra musical “El Intensos” para formato Big Band del compositor colombiano Javier Pérez Sandoval. En la introducción de la obra se realizó una

reducción de todos los instrumentos a piano con el fin de establecer los tipos de acordes, su disposición vertical y el tipo de enlaces armónicos.

Aunque de la conexión de los acordes se deduce un contexto tonal mayor con un dominante secundario, en los dos finales de frase los acordes tienen carácter modal lidio. En cuanto a la disposición vertical de los acordes, en registro medio y alto la mayoría utilizan armonía cuartal y otros intervalos disonantes. (segundas menores y mayores), en los registros bajos hay distancias de 7ª 8ª y algunos superan la 8ª.

En la siguiente sección se usa el modo lidio, en esta parte las dos melodías completan el modo pues el bajo solo toca la fundamental y séptima mayor. El compositor usa la misma figura rítmico-melódica para subirla por medios tonos y esta sensación de ascendencia melódica la complementa con un acelerando y un crescendo para generar un clímax y una conclusión de la introducción que define el tempo del inicio del pasillo.

Mientras esto sucede los saxos y las trompetas generan una figura rítmica a contratiempo del bajo y el crescendo funciona también desde la orquestación aportando cada vez más instrumentos. La presencia de la cuarta aumentada desde la fundamental del acorde en esta sección de vientos reitera la sonoridad lidia en este pasaje.

Figura 27

Adición de instrumentos de viento

The image shows a musical score for four wind instruments: S. Sax. (Soprano Saxophone), A. Sax. (Alto Saxophone), T. Sax. 1 (Tenor Saxophone 1), and T. Sax. 2 (Tenor Saxophone 2). The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first two staves (S. Sax. and A. Sax.) play a melodic line starting on G4, moving up by half steps: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The last two staves (T. Sax. 1 and T. Sax. 2) play a bass line starting on G2, moving up by half steps: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3. The score is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes a crescendo hairpin. The music is divided into two measures by a vertical bar line.

Nota. Fuente. Montalvo, F. y Sandoval, J. (2019)

En la siguiente sección el piano y la guitarra aportan más oscuridad y peso al arreglo con acordes en disposición cerrada y se usan dominantes con #11 separados por terceras y reiterados por medio de la sustitución tritonal.

Figura 28

Sustitución tritonal y acordes dominantes alterados

Nota. Fuente: Montalvo, F. y Sandoval, J. (2019)

Una característica importante de esta obra es la melodía principal escrita en octavas y unísonos, sin embargo, el compositor no le asigna a un solo bloque tímbrico esta melodía, en esta sección se puede notar como flauta, parte de los saxofones y trompetas tienen la melodía asignada y la otra parte de saxos y trompetas complementan la armonía que están haciendo los trombones. Esta mezcla de timbres en armonía y melodía genera un equilibrio importante en el timbre de toda la orquesta.

El compositor aprovecha el amplio registro de los trombones y plantea acordes de séptima en posición fundamental con esta sección.

El piano usa triadas superpuestas para completar agregaciones de los acordes y la guitarra define el sonido con triadas cerradas que en algunos puntos son abiertas.

La armonía está en F con progresiones II V I e intercambios modales.

Figura 29*Triadas superpuestas en el piano*

The musical score for Figure 29 consists of four staves. The top staff is for Electric Guitar (E. Gtr.) and the second staff is for Piano (Pno.). The piano part features a sequence of triads: D^b9(#11), G^bMaj7(#11), D m7, B^bm7, E^b7, and F Maj7. The guitar part mirrors these chords with a melodic line. The bass line (B. E.) and double bass (D. S.) parts provide a rhythmic and harmonic foundation. Dynamics include *mf* and *(Piano)*.

Nota. Fuente: Montalvo, F. y Sandoval, J. (2019)

Mientras los saxofones y la flauta tocan la melodía principal a unísono y octavas, trompetas y trombones definen la armonía con acordes de séptima en disposición cerrada.

En la voz más grave de la sección de trompetas se reemplaza la fundamental por la novena mayor.

Figura 30*Acople de sección armónica entre trombones y trompetas*

The musical score for Figure 30 shows six staves for the brass section: B^b Tpt. 2, B^b Tpt. 3, B^b Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3. The trumpets and trombones play in unison, with the trumpets playing the melody and the trombones providing harmonic support. The score is marked with *ff* (fortissimo) dynamics.

Nota. Fuente: Montalvo, F. y Sandoval, J. (2019)

La frase final del tema principal empieza con un arpeggio descendente desde la b9 de un acorde dominante, luego de otro arpeggio superpuesto van dos descendentes que va formando el final del tema. Esto lo hacen el piano y los saxofones junto con la flauta. Las notas largas del piano en la mano izquierda definen mucho el carácter conclusivo de la frase.

Para crear un clímax en el solo de la batería un ostinato del bajo define un sonido cuartal en Bb, luego lo hacen el saxo barítono, piano y guitarra para crear un movimiento que va en crescendo por adición de la orquesta y resuelven el solo de la batería.

Análisis de la obra musical “La Revuelta”

En esta parte encontraremos un análisis de la obra musical “La Revuelta” del compositor colombiano Jorge Iván Sepúlveda. La propuesta de esta obra se resume en un estilo moderno y modal, con unas improvisaciones que tienen mucha influencia del Free Jazz, donde todos los instrumentos improvisan al tiempo. A continuación, se hará un análisis de los elementos más importantes de la obra.

La base armónica en acordes Drop2, son 3 acordes dominantes con 9a aumentada que establecen el pilar armónico durante toda la obra, en gran parte de la melodía está un intervalo de cuarta justa que define la nota b7 del D7#9 y da esa sonoridad cuartal moderna que predomina por ser parte de la melodía y por los timbres imponentes de la trompeta y el saxofón.

El bajo eléctrico define el ritmo currulao, aunque el compás es de 15/8 pues mantiene el pulso de corchea más negra característico de este ritmo agregando algunas síncopas.

En la sección B de la obra también se maneja un lenguaje cuartal quintal y por terceras en la armonía, la diferencia es que en las partes más agudas de la melodía sube una tercer y el bajo pasa de tocar D y A a tocar A y E, es decir una cuarta justa descendente.

La Coda se caracteriza por el intervalo de 5a entre C y G en los vientos que ocupa gran parte del pasaje.

Análisis de la obra musical “No voy a quedarme”

Es un bambuco de la cantautora colombiana Doris Zapata en la versión de Carrera Quinta Big Band (arreglo de Javier Pérez Sandoval). En la introducción predominan armonías cerradas con la técnica Clusters en las trompetas y el motivo melódico principal de la obra en trombones.

La siguiente parte de la introducción se caracteriza por una melodía pasiva en notas largas en el saxofón barítono al cual se le suman uno a uno los trombones y las trompetas para generar un crescendo orquestal mientras, el piano, la guitarra y la flauta hacen melodía en modo eólico.

La melodía pasa de modo eólico a mixolidio (piano, guitarra y flauta) y luego entra la melodía principal de la obra en los saxofones altos a octavas.

Figura 31

Dos melodías independientes

The image displays a musical score for the piece "No voy a quedarme". The score is arranged for a Big Band and includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (B. Sax.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Cm.), and Piano (Pn.). The Alto and Tenor saxophone parts are highlighted with a yellow background and labeled "Alto and Tenor". The Baritone Saxophone part is highlighted with a blue background and labeled "Modal arpeggios in Tenor and Baritone". The Trumpet and Piano parts are also highlighted with blue backgrounds and labeled "F Mixo b6". The score shows two independent melodic lines for the Alto and Tenor saxophones, with the Alto saxophone playing a more active role and the Tenor saxophone playing a more passive role. The piano part provides a melodic accompaniment in the Aeolian mode.

Nota. Fuente. Carrera Quinta (19 de diciembre de 2016)

La reexposición de la melodía principal (parte A de la obra) se da en un lenguaje cuartal en los saxofones, melodía que es apoyada por flauta y trompeta con una contra melodía en trompeta y trombón a octavas.

Figura 32

Armonización cuartal en saxofones

The image displays a musical score for a jazz ensemble, specifically focusing on the saxophone section. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments and parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Labeled "Flauta & Trompeta", it plays a melodic line with a slur over the first two measures.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Labeled "Saxos 1, 2 Saxos 1", it plays a quartal harmony accompaniment. A yellow highlight labeled "Saxes. Quartal harmonization" covers the saxophone parts from measure 4 to 7.
- B♭ Trp. (B-flat Trumpet):** Labeled "Trompetas + Trombones & Saxos 2", it plays a melodic line with a slur over the first two measures.
- B♭ Trp. (B-flat Trumpet):** Labeled "Trompetas 2, 4 + Trombones 1 Cap. Mute", it plays a melodic line with a slur over the first two measures. A purple highlight labeled "Cluster" is placed below this staff from measure 4 to 7.
- Drum:** Labeled "Drum", it provides a rhythmic accompaniment.
- Gr. (Guitar):** Labeled "Guitar", it provides a harmonic accompaniment.

The score includes various annotations and highlights: "Flauta + Trompeta" (yellow), "Saxes. Quartal harmonization" (yellow), "Answer. Trumpet and trombone. Octaves" (orange), and "Cluster" (purple). The guitar part is marked with "Cap. Mute" and "Open". The drum part is marked with "mf". The guitar part is marked with "mf".

Nota. Fuente: Carrera Quinta. (19 de diciembre de 2016).

En la parte B de la obra la melodía es armonizada con la técnica Drop 2 con acople de sección entre trombones y trompetas.

Figura 33

Drop 2 en los metales

The image shows a musical score for three instruments: B. Trp. (Bass Trumpet), Trb. (Trombone), and Gt. (Guitar). The B. Trp. and Trb. parts are in the upper staves, and the Gt. part is in the lower staff. The Gt. part is marked with a yellow highlight and the text "Melody on Brass (Drop 2 & Lineal Writing)". The Gt. part shows a sequence of chords: C7, Ab9, D9, Eb11, A7, F9, E7, A9, and G#9. The B. Trp. and Trb. parts show a melodic line with a "Drop 2" interval, which is a characteristic of the "Drop 2" technique used in jazz and rock music.

Nota. Fuente: Carrera Quinta. (19 de diciembre de 2016).

Después de esta sección se propone la melodía de la introducción de nuevo y un pequeño puente que pasa por varias versiones modales de esta melodía y termina en un acorde maj13 en Spread voicing en los metales, armonía apoyada por el piano. Este final le da paso a la sección de solos.

Luego de la sección de solos, la obra va subiendo su dinámica primero con la melodía en F eólica que se ha reiterado desde la introducción en cada cambio, luego vuelve la parte A y antes de que termine el último motivo melódico se repite sin dar final y este da paso a otra melodía que se repite y se adicionan instrumentos hasta concluir en un Tutti Orquestal.

Fase de Ejecución

Una vez analizados los referentes teóricos (métodos de composición y conceptos musicales) y los artísticos (obras musicales) se procede a componer dos obras y un arreglo para formato Big Band con una duración de mínimo 10 minutos entre las tres.

A continuación, se describirá el proceso compositivo de cada una de estas obras en el siguiente orden: primero el arreglo del bambuco “Como pa desenguayabar” de Jorge Olaya, y luego la composición “Bambuco para Luciana” para terminar con el pasillo “Caminos”.

Proceso de creación de obra

Fase 3.1. Arreglo del Bambuco “Como pa desenguayabar”

Tabla 3

Como pa' desenguayabar (Big Band)

Título de la obra	Como pa' desenguayabar
Compositor	Jorge Olaya
Arreglista	Jesús Devia Ocampo
Ritmo	Bambuco
Forma	(A A' B B' A C C' A)
Tonalidad	Am con modulación a F
Compás	6/8
Tempo	Negra con puntillo = 110 bpm
Duración	2:20 min

Nota. Ficha técnica de obra musical “Como pa' desenguayabar” (Arreglo)

Sección A

Análisis ritmo - armónico

En la sección A de este arreglo la batería sigue un pulso de corcheas en la mitad del compás mientras que el contrabajo, el piano, la guitarra y los trombones (2, 3 y 4) hacen variaciones de un ritmo que se caracteriza por un silencio en la primera corchea del compás que

resulta ser clave en el bambuco. En cuanto a la armonía, la guitarra hace acordes Drop2 y los trombones tocan triadas superpuestas en disposición cerrada. Esta primera sección está escrita en Am con progresión II V hacia el I y bIII.

Figura 34

Sección A (ritmo y armonía)

The musical score for Section A is written in Am (one flat) and 6/8 time. It features the following parts:

- Trombone 2:** Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with eighth notes.
- Trombone 3:** Starts with a *f* dynamic, playing a melodic line with eighth notes.
- Trombone 4:** Starts with a *f* dynamic, playing a melodic line with eighth notes.
- Guitar:** Starts with a *mp* dynamic, playing a chordal accompaniment with eighth notes.
- Piano:** Remains silent throughout the section.
- Acoustic Bass:** Starts with a *f* dynamic, playing a bass line with eighth notes.
- Drum Kit:** Plays a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Fuente. Elaboración propia

Análisis melódico

La melodía principal en esta sección está formada por motivos musicales anacrúsicos cada dos compases, triadas ascendentes y fragmentos de escala; se presenta al unísono y la octava de la siguiente manera: alto y trompeta sobre barítono y trombón.

Figura 35

Melodía principal a unísono y octava

The musical score for Figure 35 is a page from a jazz arrangement by Jesús Devija. It features a main melody in 8/8 time with a tempo of quarter note = 110. The score is for a jazz ensemble and includes parts for Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Bari Sax, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trumpet in Bb 3, Trumpet in Bb 4, and Trombone 1. The Alto Sax 1 and Bari Sax parts play the main melody in unison, while the Trombone 1 part plays it an octave lower. The other instruments are silent in this section.

Fuente. Elaboración propia

Hacia el final de la parte A la melodía se divide entre trombones y trompetas cada 3 corcheas y concluye en un Tutti de trompetas y saxofones.

En la reexposición de la parte A la primera semi frase se presenta a unísono y octava entre saxofones altos y trombones 1 y 2 la próxima semi frase también usa es la misma técnica, pero en los saxofones tenores y altos logrando cambios en el timbre de una melodía hacia la otra. Luego las trompetas armonizan la melodía en un bloque de 4 voces cerradas y a su vez el saxofón barítono y el piano doblan la voz principal una octava abajo.

Figura 36

4 voces cerradas en trompetas

The musical score for Figure 36 consists of five staves. The top staff is labeled 'Bari' and is in bass clef. Below it are four staves for trumpets, labeled 'Tpt. in Bb 1', 'Tpt. in Bb 2', 'Tpt. in Bb 3', and 'Tpt. in Bb 4', all in treble clef. The music shows a melodic line in the Baritone and four closed voices in the trumpets.

Fuente. Elaboración propia

Sección B

Análisis melódico y armónico

La melodía principal se sigue presentando a unísono y octavas en tenores y trompetas 1 y 2 y aparece una contramelodía armonizada a 4 voces cerradas en los trombones. El piano hace un acompañamiento en notas guía (mano izquierda) y triadas superpuestas (mano derecha).

Figura 37

Contramelodía en trombones y notas guía en el piano

The musical score for Figure 37 consists of six staves. The top four staves are for trombones, labeled 'Tbn. 1', 'Tbn. 2', 'Tbn. 3', and 'Tbn. 4', all in bass clef. The fifth staff is for guitar, labeled 'Gtr.', in treble clef. The sixth staff is for piano, labeled 'Pno.', in grand staff. The score shows a contramelody in the trombones and guide notes in the piano.

Fuente. Elaboración propia

En la segunda semi frase los altos y el tenor 1 hacen un colchón amónico armonizado por cuartas diatónicas.

Figura 38

Armonización cuartal en saxofones

Fuente. Elaboración propia

Esta sección como en todo el arreglo se caracteriza por las melodías a unísono cambiando las combinaciones en los vientos para generar diferentes timbres en cada semi frase y concluye con un Tutti de las tres secciones de viento.

Sección C

Esta sección se caracteriza por el uso de contra melodías y una frase completa de contrapunto libre entre trompetas y saxofones.

Figura 39

Contrapunto Libre

Fuente. Elaboración propia

Después de la reexposición de la sección A, la obra termina con un tutti orquestal.

Fase 3.2. “Bambuco para Luciana”

Tabla 4

Bambuco para Luciana

Título de la obra	Bambuco para Luciana
Compositor	Jesús Devia Ocampo
Ritmo	Bambuco
Forma	Intro, A, B, A', B', C, C', Solos, A
Tonalidad	Dm con modulación a D
Compás	6/8
Tempo	Negra con puntillo = 100 bpm
Duración	3:50 min

Nota. Ficha técnica de obra musical “Bambuco para Luciana”

Guion melódico

Para componer esta obra se llevó a cabo un guión melódico desde una idea emotiva (dedicar una pieza instrumenta a un ser querido), se buscaron melodías que se soportan en su gran mayoría en arpegios (triadas y cuatriadas) haciendo progresiones II V I en Dm en la parte A y modulando a la paralela mayor en la B.

Figura 40

Bambuco para Luciana (guión melódico)

Bambuco para Luciana
Guión melódico

Jesús Devia Ocampo

♩ = 100

A

mf

6 *mf*

11 **B**

f

17 *mf*

23 *mf*

29 *mf*

C

35 *mf*

42 *mf*

Fuente. Elaboración propia

Introducción

Después de diseñar el guión melódico se diseña una introducción a partir del primer motivo melódico con unas pequeñas variaciones en el ritmo y la melodía y se armoniza con clusters en las trompetas y la melodía en dos trombones.

Figura 41

Melodía en trombones y clusters en trompetas

The musical score for Figure 41 consists of six staves. The top four staves are for Trumpets in B♭ 1, 2, 3, and 4. They play a melodic line in 8/8 time, starting with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The dynamics are marked as *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*, *mf*. The bottom two staves are for Trombone 1 and Trombone 2. They play a melodic line in 8/8 time, starting with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The dynamic is marked as *mf*.

Fuente. Elaboración propia

Se crea una melodía en saxo alto y piano a octavas en la escala de Dm melódica y un pedal en el bajo en, mientras la batería marca un pulso constante en el Hi-hat.

Figura 42

Melodía en escala de Dm melódica

The musical score for Figure 42 consists of two staves. The top staff shows a melodic line in 8/8 time, starting with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bottom staff shows a piano accompaniment in 8/8 time, featuring a constant Hi-hat pulse (marked with 'x') and a bass line with quarter notes.

Fuente. Elaboración propia

El pedal en D también empieza a sonar en el saxo barítono con una duración de 4 compases y a este se le suman trombones y trompetas formando un crescendo orquestal en estas secciones.

Figura 43

Pedal en D y crescendo orquestal

The musical score for Figure 43 consists of eight staves. The top staff is for the Bari (Baritone Saxophone), which begins with a melodic line in D major, marked 'f'. The next four staves are for the Tpt. in Bb (Trumpets in B-flat), numbered 1 through 4, which enter with a melodic line in D major, marked 'mf'. The bottom four staves are for the Tbn. (Trombones), numbered 1 through 4, which enter with a rhythmic pattern in D major, marked 'mf'. The score shows a crescendo in dynamics and volume over the section.

Fuente. Elaboración propia

Los trombones generan movimiento rítmico y armónico a partir de una armonización tipo Drop2 y se empieza a repetir el primer motivo de la obra que va a dar inicio a la parte A mientras sigue sonando la melodía en Dm melódica.

Sección A

La melodía principal es armonizada en Drop2 y los trombones apoyan el ritmo-armónico con la técnica de 4 voces cerradas, esta obra en general se ha pensado desde las voces en bloque

armonizadas y algunas a unísono y octava. La guitarra toca dos patrones rítmicos característicos del bambuco y también usa disposición Drop2.

Figura 44

Armonización en bloque (melodía y background)

The image displays a musical score for guitar, organized into ten staves. The first four staves feature a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and dynamics marked as *mf*. The fifth and sixth staves show a background line with sustained notes and dynamics marked as *mf*. The seventh and eighth staves show a background line with sustained notes and dynamics marked as *mf*. The ninth and tenth staves show a background line with sustained notes and dynamics marked as *p*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Fuente. Elaboración propia

Sección B

Los saxofones apoyan acentos de final de frase para dar más fuerza y aportar también al timbre, este rol cambia a los trombones en la repetición de la sección.

Figura 45

Apoyo de acentos en los saxofones



Musical score for saxophones (Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bari) showing accents on notes. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The saxophone parts (Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2) are marked *mf* and have accents (>) on the notes. The Bari part is in the bass clef and also marked *mf*.

Fuente. Elaboración propia

Figura 46

Apoyo de acentos en los trombones



Musical score for trombones showing accents on notes. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The score consists of five staves, each marked *mf*. The first four staves show a melodic line with accents (>) on the notes. The fifth staff shows a bass line with accents (>) on the notes.

Fuente. Elaboración propia

Sección C

En esta sección hay motivos melódicos de dos compases que se usan como acople de frases las cuales son muy importantes para evitar una percepción acústica desagradable en el cambio de timbre de un bloque a otro.

Figura 47

Motivos melódicos de acople

The image shows a musical score for Figure 47, titled 'Motivos melódicos de acople'. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has six staves. The music is in 4/4 time and features various melodic lines with slurs and dynamic markings like 'mf'. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a common time signature.

Fuente. Elaboración propia

Antes de la sección de solos hay un final en Tutti.

Sección de solos

En esta parte hay un solo de saxofón alto 1 y otro de trompeta 1, la base ritmo-armónica está a cargo de la batería, el piano y el bajo y la dinámica de estos instrumentos es piano. La armonía también cambia respecto del resto de la obra, pero tiene una conexión clara con las dos tonalidades: II V I VI (alt) en D mayor, ese I se convierte en V7 de Gm, y este último acorde da

paso a un II V I VI (alt) en F mayor y al final de los solos hay una sucesión de dominantes por extensión que concluyen en un C7b9, dando paso otra vez a la tonalidad de Dm.

Figura 48

Patrones rítmicos estables

The musical score for Figure 48 consists of three staves: Piano (Pno.), Bass, and Drums (D. Kit). The piano part is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a series of chords in the right hand and bass notes in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass line consists of eighth and quarter notes. The drum kit part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits.

Fuente. Elaboración propia

La batería y el bajo mantienen el ritmo del bambuco; el silencio de la primera corchea del compás es fundamental para esto, así como el silencio de la primera y cuarta corchea en el bombo.

Figura 49

Batería y bajo definen el ritmo del bambuco

The musical score for Figure 49 consists of two staves: Bass and Drums (D. Kit). The bass line is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a series of eighth and quarter notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The drum kit part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits.

Fuente. Elaboración propia.

Figura 50

Sucesión de dominantes por extensión

The musical score for Figure 50 illustrates a sequence of dominant chords: Fmaj7, Bb7, Eb7, Ab7, C#7, and C7b9. The notation is spread across three staves, showing the progression of these chords over six measures. The first staff contains the chord symbols and some initial notes, while the second and third staves show the continuation of the harmonic sequence with various note values and rests.

Fuente. Elaboración propia

Sección A (reexposición)

En esta sección al final de la frase una melodía descendente en Gm dórico modula por medios tonos ascendentes hasta llegar a B dórico y concluye en un final con Tutti en el acorde Fm6.

Figura 51

Modo dórico

The musical score for Figure 51 depicts the Dorian mode. It includes parts for Tbn. 1-4, Gtr., Pno., Bass, and D.kit. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and features a descending melodic line in the upper voices that modulates through half-tones to a final Fm6 chord. The dynamics are marked with *mf* and *p*.

Fuente. Elaboración propia

Fase 3.3. “Caminos”

Tabla 5

Caminos

Título de la obra	Caminos
Compositor	Jesús Devia Ocampo
Ritmo	Pasillo
Forma	Intro, A, A', B, A, Solos, A
Tonalidad	Em con modulación a E
Compás	3/4
Tempo	Negra = 160 bpm
Duración	4:10 min

Nota. Ficha técnica de obra musical “Caminos”

Guion melódico

La obra musical “Caminos” es un pasillo escrito en tonalidad de Em con modulación a E, su principio de creación es a partir de una melodía en la escala menor armónica, luego se fueron consiguiendo más líneas melódicas que conectaran con esta primera frase y contarán una historia con la aparición de dominantes secundarias, progresiones II V I y II V sin resolver a distancia de 1 tono tal y como se ve en un amplio repertorio de Jazz. Su significado simbólico desde lo emotivo plasma los caminos recorridos por el compositor en su aprendizaje y decisiones tomadas desde el punto de vista artístico.

Figura 52

Guión melódico (*Caminos*)

Caminos
Guión melódico

Jesús Devia Ocampo

A $\text{♩} = 160$

Chords and dynamics in the score:

- Staff 1: f , Em7, Im7, B7b9, B7, Em7, Em7, Bm7b5, II/IV
- Staff 2: E7b9, Am7, Am7, Dm7, G7, Em7, A7, V/IV, IVm7, II/bVI, V/bVI, Im7, V/bVII
- Staff 3: C9, B7b9, Em7, **A**, Em7, B7b9, Em7, subV/V7, V7, Im7, f , Em7, V7, Im7
- Staff 4: Em7, Bm7b5, E7b9, Am7, Am7, Dm7, G7, II/IV, V/IV, IVm7, f , II/bVI, V/bVI
- Staff 5: Em7, A7, F#m7, B9, E6, **B**, E6, Emaj7, Im7, V/bVII, IIIm7, V7, Imaj7, Imaj7
- Staff 6: B9, Emaj7, C#m7, G#m7, Gm7, F#m7, Amaj7, V7, Imaj7, VIIm7, f IIIIm7, bIIIIm7, IIIm7, IVmaj7
- Staff 7: D9, G#m7, C#9, F#m7, B9, E6, bVII7, IIIIm7, V/II, IIIm7, V7, Imaj7

Fuente. Elaboración propia

Introducción

Después de diseñar el guion melódico se escribe una introducción a partir de un recurso muy usado en la música modal; se trata de usar acordes del mismo modo separados siempre por un intervalo en específico. Para esta obra se propone un Dm seguido de un Fm (distancia de 3a menor) y luego los mismos acordes, pero en modo mayor (D y F). Se establece un motivo en el bajo, el cual es la base para el desarrollo de esta primera parte de la obra y en el piano un arpeggio en la mano derecha con la técnica de bajo Alberti. Se escriben 4 motivos (uno para cada acorde) con sonido modal: 2 dóricos y jónico y un lidio.

Figura 53

Triadas en contrabajo y bajo Alberti en el piano

The musical score for Figure 53 is written for Piano and Bass in 3/4 time. It consists of three measures, each with a different modal label: 'D dórico', 'F dórico', and 'D'. The piano part is marked 'mf' and features a characteristic Alberti bass pattern in the right hand. The bass part is also marked 'mf' and features a steady rhythmic pattern. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for the piano and a single staff for the bass.

Fuente. Elaboración propia

Una nueva melodía es creada para la sección de saxofones marcando el pulso del compás de $\frac{3}{4}$; esta misma se escribe en las trompetas, pero con un desplazamiento rítmico que da una sensación de eco en un tipo de canon corto.

Figura 54

Frase con desplazamiento rítmico

The image shows a musical score for Figure 54, starting at measure 37. It features five vocal staves: Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bari. Below the vocal staves are four trumpet staves, labeled Tpt. in Bb 1, 2, 3, and 4. The vocal parts have a melodic line with a rhythmic displacement, while the trumpet parts provide harmonic support. The score is written in a common time signature.

Fuente. Elaboración propia

Entre las tres melodías que se forman se van sumando instrumentos creando un crescendo orquestal acompañado de un acelerando, lo cual concluye en un Tutti que da inicio a la parte A de la obra.

Figura 55

Crescendo, acelerando y tutti

The image shows a musical score for Figure 55, starting at measure 52. It features five vocal staves: Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bari. Below the vocal staves are instrumental staves for Trumpets (Tpt. in Bb 1, 2, 3, 4), Trombones (Tbn. 1, 2, 3, 4), Clarinet (Clar.), Flute (Flu.), Bassoon (Fsu.), and Double Bass (D. Kb.). The score includes markings for 'cresc. all.', 'a tempo', and 'Tutti'. The instrumental parts are more complex, with many notes and rests, while the vocal parts have a melodic line. The score is written in a common time signature.

Fuente. Elaboración propia

Sección A

En la transición de la introducción a la sección A el tempo aumenta de negra = 70 a negra = 160. Esta parte se caracteriza por las de melodías a unísono y octava en diferentes timbres, también hay melodías armonizadas con las técnicas de voces cerradas y Drop2. En los bloques de apoyo armónico se usa la técnica “Spread Voicing”.

Algo importante de este arreglo en la sección rítmica es destacar el compás de $\frac{3}{4}$ en el bajo y la batería para que no se pierda el sentido rítmico del pasillo y la diferencia con el compás de $\frac{6}{8}$ que es más perteneciente al bambuco.

Figura 56

Pulso del compás en el bajo y la batería

The image shows a musical score for Bass and D. Kit. The Bass part is in a 3/4 time signature, indicated by the '8' below the staff. The D. Kit part is in a 6/8 time signature, indicated by the '11' below the staff. The notation shows the rhythmic patterns for both instruments, with the Bass playing a steady quarter-note pulse and the D. Kit playing a pattern of eighth notes and rests.

Fuente. Elaboración propia

Sección B

Los saxofones llenan los espacios donde hay silencios de la melodía principal, la cual está tocada en trompetas y a unísono y octava entre 2 trombones y 2 trompetas.

Hacia el final de esta sección los trombones 3 y 4 hacen un colchón armónico en intervalos de cuartas y quintas mientras la guitarra y el piano hacen arpeggios descendentes marcando el pulso del compás

Figura 57*Arpeggios descendentes vs cuartas y quintas*

Musical score for Figure 57, showing arpeggios for Trombones 3 and 4, Guitar, and Piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Trombone parts (Tbn. 3 and Tbn. 4) play descending arpeggios, marked *mf*. The Guitar part (Gtr.) plays a descending arpeggio, marked *mf*. The Piano part (Pno.) plays a descending arpeggio, marked *mp*.

Fuente. Elaboración propia

Sección de solos

Para esta obra se ha diseñado una sección de solos (guitarra y batería), los cuales fueron escritos, pero en una futura interpretación pueden ser improvisados ya que se está manejando un lenguaje de fusión con música que usa bastante este tipo de composiciones instantáneas. El piano armoniza con acordes “So What” mientras los trombones 3 y 4 hacen intervalos de 4a y 5a.

Figura 58*Acordes “So What” en el piano*

Musical score for Figure 58, showing chords for Trombones 3 and 4, Guitar, and Piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Trombone parts (Tbn. 3 and Tbn. 4) play chords, marked *mf*. The Guitar part (Gtr.) plays a descending arpeggio, marked *f*. The Piano part (Pno.) plays chords, marked *mp*.

Nota. Fuente: Elaboración propia

Para el solo de batería se elabora un ostinato en el bajo que es el mismo motivo de la introducción de la obra. Este motivo lo van tomando más instrumentos que concluyen en un tutti parcial para proceder a la reexposición de la parte y la obra concluye en un tutti orquestal.

Plan de circulación / difusión

Para el presente proyecto se desarrolla el plan de circulación y difusión del repertorio por medio de distintas plataformas tales como:

Difusión por medio del programa Escucharte Eventos de la RUV

Difusión en la red social Repositorio UNAD

Difusión en la plataforma de streaming SoundCloud

Difusión de repertorio por medio de presentaciones en vivo con bandas que estén interesadas en el repertorio

Conclusiones

En este proyecto de investigación-creación, se ha logrado un aporte significativo al repertorio musical para formato Big Band a través de la composición y los arreglos en ritmos de pasillo y bambuco, fusionando elementos de la música tradicional andina con música contemporánea. A través de estas composiciones y arreglos se evidencia una exploración armónica detallada que permite a la música tradicional exponerse desde otras sonoridades y cada uno de los recursos usados tienen un impacto notable en el timbre por el aporte del formato usado.

Se han empleado diferentes técnicas de arreglos para Big Band como las melodías a unísono y octava mezclando diferentes familias de instrumentos para conseguir gamas tímbricas diversas; la armonización de melodías en voces cerradas y drop2, que también se han usado en el background junto con la técnica “Spread Voicing”. Se han aplicado conceptos de armonía modal y cuartal, acordes tipo clusters y “So What”.

Las composiciones “Bambuco para Luciana”, “Caminos” y el arreglo “Como pa’ desenguayabar”, han sido tratadas a nivel rítmico desde la conservación de la tradición y han sido intervenidas armónicamente desde un estilo de Jazz para Big Band y algunos conceptos de la orquestación y armonía moderna. Al conservar el ritmo tradicional no dejan de ser un pasillo y dos bambucos; en cuanto al tratamiento armónico y orquestal hacen que estos ritmos se perciban de una forma distinta, pero está la tradición siempre en sus bases rítmicas.

Con este tipo de fusión entre lo tradicional, lo contemporáneo y lo moderno se hace una contribución a la preservación del bambuco y el pasillo colombianos, asegurando su proyección en distintos campos como la investigación, la pedagogía, el montaje de repertorio y la participación en procesos culturales importantes a nivel distrital y nacional.

Referencias Bibliográficas

- Abadía, G. (1995). A B C del folclore colombiano. Panamericana. (Original publicado en 1995).
- Berlanga, M. (2016). Benny Goodman, el Swing y las Big Bands. *El Jazz Música Músicos Estilos*. Recuperado 18 de noviembre de 2024 de <https://jazzmusica.hypotheses.org/300>
- Cáceres, H. (2019). Diacronía sobre el fenómeno Big-Band en Colombia. *Calle 14*, volumen 14 (26) pag 352-362.
- Carrera Quinta. (19 de diciembre de 2016). No voy a quedarme Big Band Score Analysis. [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IECoPxp_1EE
- Herrera, H. (2009) *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch ed.
- Instituto Distrital de las Artes – IDARTES (21 de junio de 2018). Haga parte de la Big Band Bogotá. [\[Haga parte de la Big Band Bogotá | Idartes](#)
- Jaramillo, J. (2021). Taller de arreglos para Big Band. Clases particulares.
- Lowell, D, & Pulling, k, (2003). Arranging for Large Jazz Ensemble. (Original publicado en 2003).
- Mendoza, E. y Sepúlveda, J. (2022). Real Book Colombia. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Montalvo, F. y Sandoval, J. (2006). Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. Bogotá: Sic.
- Montalvo, F. y Sandoval, J. (2019). 17 Obras para Formato de Big Band (Pasillos, Bambucos, Guabinas). Carrera Quinta Rac Producciones.

Wade, Peter. (2002). *Música, Raza y Nación. Música Tropical En Colombia*. Bogotá:
Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento Nacional de Planeación-
Programa Plan Caribe.