

# **Exploración Tímbrica en la Banda Pelayera de la Región del Sinú**

Wilson David Peroza Sotomayor

Asesor

Nelson Andrés Mera Idarraga

Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD)

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades – ECSAH

Programa de Música

Corozal-Sucre

2025

### **Dedicatoria**

Doy gracias a Dios por ser mi luz y mi salvación, por ser mi guía y apoyo durante mi carrera universitaria. Gracias por darme la fortaleza y perseverancia para alcanzar esta meta. Mi éxito es testimonio de su amor inagotable y la fuerza que me has otorgado en cada paso de mi vida. Estoy seguro que cada desafío que he superado fue posible a la fortaleza que me diste señor.

A mis amados Padres, su influencia en mi vida. Gracias por su apoyo inquebrantable y emocional por cada palabra de aliento y por su recordatorio de que puedo lograr cualquier cosa que me proponga. Gracias mamá y papá, mi gratitud hacia ustedes por el sacrificio que han hecho para brindarme una educación de calidad. Gracias por trabajar arduamente, renunciando a muchas cosas para asegurarse de que no me faltara nada, para que hoy tenga las mejores oportunidades. Sus esfuerzos han valido la pena y estoy eternamente agradecido de corazón.

A mis profesores mi más sincero agradecimiento por su apoyo y dedicación durante mi formación universitaria. Su guía y enseñanza han sido fundamentales para alcanzar este logro. Gracias por su paciencia y compartir sus conocimientos que me motivaron a ser mejor cada día.

Estoy agradecido por su contribución a mi éxito. Puedo decir que este logro no habría sido posible sin ustedes

## Resumen

Este trabajo de investigación-creación se enfoca en la exploración de los elementos tímbricos de la big band, aplicados a la música tradicional colombiana de la región del Sinú, particularmente en los ritmos de cumbia, porro y fandango dentro del contexto de la banda pelayera. El marco teórico de esta investigación incluyó un análisis exhaustivo de la estructura tímbrica de la big band tradicional haciendo énfasis en la instrumentación y la orquestación con especial atención a las texturas, los roles instrumentales, las técnicas de ejecución instrumental, los registros sonoros, los colores y los contrastes orquestales, los formatos instrumentales, las dinámicas y los componentes armónicos, rítmicos y melódicos que brinden diversidad de fuentes tímbricas. Los resultados de este proceso indican que la incorporación de las técnicas tímbricas propias de la big band en los ritmos colombianos de banda Pelayera permiten una expansión sonora y una reconfiguración de la identidad original de estas agrupaciones, sin comprometer su esencia tradicional. Esta fusión no solo revitaliza y enriquece el repertorio de las bandas Payeras, sino que también introduce nuevos conceptos sonoros que aportan a su evolución musical.

***Palabras clave:*** Arreglos musicales, tratamiento tímbrico, big band, banda pelayera, música colombiana.

### **Abstract**

This research-creation project explores the timbral elements inherent to big bands, adapting them to the traditional Colombian music from the Sinú región, specifically in cumbia, porro and fandango musical genres as interpreted by banda pelayera ensembles. The theoretical framework included a comprehensive análisis of big band timbral stuctures, emphasizing instrumentation, orchestration, textures, instrumental roles, performance techniques, sound registers, tonal contrasts, dynamic variations, and harmonic, rhythmic, and melodic richness that enhances their sounds. Comparative studies were also conducted to establish connections between the timbral characteristics of big band arrangements and those found in traditional banda pelayera music. The results reveal that incorporating big band timbral techniques into Colombian rhythms played by bandas pelayeras broadens their Sonic scope and reshapes their identity without compromising their traditional roots. This fusión breathes new life into their repertoire and introduces innovative sound conceots that foster the musical evolution of these ensembles.

**Keywords:** Musical transformation, timbral treatment, big band, banda pelayera, colombian music, region Sinú, traditional músic.

## Contenido

Introducción .....	13
Planteamiento Temático.....	15
Justificación .....	17
Objetivos.....	19
Objetivo General.....	19
Objetivos Específicos.....	19
Marco Teórico.....	20
Banda Pelayera.....	20
Origen .....	20
Instrumentación.....	21
Características Musicales.....	22
Big Band .....	26
Origen .....	26
Instrumentación.....	27
Características Musicales.....	28
Influencia de la Big Band en la Música Colombiana .....	31
Recursos y Técnicas Básicas de Orquestación y Arreglos para Big Band .....	32
Densidad, Peso y Amplitud.....	32
Soli, Concertado, Tutti, Y Unísono u Octavas.....	33

Movimiento de las Voces.....	34
Background.....	34
Armonización en Bloque (Textura Homofónica) .....	36
Call and Response (Pregunta y Respuesta en las Frases de Ostinato).....	36
Los Efectos.....	37
Tratamiento Tímbrico .....	40
Timbre en la Orquestación.....	41
Géneros de la Música Tradicional de la Región del Sinú Seleccionados para el Proceso	
Creativo.....	43
Cumbia.....	43
Porro.....	46
Fandango.....	50
Análisis Tímbrico de Referentes.....	53
“Moonlight Serenade” Glenn Miller .....	53
“Sunny.....	62
” Duke Ellington y Frank Sinatra.....	62
“Basie – Straight Ahead” Count Basie .....	71
Proceso Creativo .....	77
Cumbia Cereteana “Cumbia” Anibal Ángel Anán .....	77
Generalidades Tímbricas del Proceso Creativo de la Obra Cumbia Cereteana.....	79

Rio Sinú “Porro” Miguel Emiro Naranjo.....	91
Generalidades Tímbricas del Proceso Creativo de la Obra Rio Sinú .....	93
Fandango Viejo “Fandango” Primo Paternina Oliveros.....	101
Generalidades Tímbricas del Proceso Creativo de la Obra Fandango Viejo.....	103
Plan de Circulación / Exhibición .....	111
Conclusiones.....	112
Referencias.....	114

## Lista de Figuras.

<b>Figura 1:</b> Banda Pelayera Tradicional.....	20
<b>Figura 2:</b> Músicos integrantes de la Bizkata Big Band.....	28
<b>Figura 3:</b> Densidad, peso y amplitud.....	31
<b>Figura 4:</b> Soli, concertado, tutti y octavas.....	32
<b>Figura 5:</b> Movimiento de las voces.....	33
<b>Figura 6:</b> Tipos de background.....	34
<b>Figura 7:</b> Soli, cerrado y soli abierto.....	35
<b>Figura 8:</b> Pregunta y respuesta con ritmos de ostinato Jumpin at the woodside, Count Basie....	36
<b>Figura 9:</b> Efectos de bend y leap, Escritura según Peñalver 2010.....	36
<b>Figura 10:</b> Efecto de Batido y Shake. Escritura según Peñalver 2010.....	37
<b>Figura 11:</b> Ghost o notas fantasmas. Escritura según Peñalver 2010.....	37
<b>Figura 12:</b> Patrones rítmicos de la cumbia en el contexto de banda pelayera.....	43
<b>Figura 13:</b> Discurso rítmico repetitivo con ligeras variaciones melódicas en la cumbia.....	44
<b>Figura 14:</b> Tipos de agrupaciones rítmicas de uso común en la improvisación del bombardino.	47
<b>Figura 15:</b> Melodías en la improvisación de bombardino.....	47
<b>Figura 16:</b> Ritmo base de porro.....	48
<b>Figura 17:</b> Instrumentos de viento madera.....	52

<b>Figura 18:</b> Instrumentos de viento metal.....	54
<b>Figura 19:</b> Instrumentos de base ritmo-armónica.....	55
<b>Figura 20:</b> Primer solo de clarinete con apoyo de los demás instrumentos de viento madera....	56
<b>Figura 21:</b> Modulaci3n tímbrica en instrumentos de viento metal.....	57
<b>Figura 22:</b> Pequeños ornamentos ocasionales del piano.....	57
<b>Figura 23:</b> Segundo solo del clarinete.....	59
<b>Figura 24:</b> Tratamiento de los instrumentos de viento madera en la introducci3n.....	61
<b>Figura 25:</b> Intervenci3n de las trompetas en la introducci3n.....	62
<b>Figura 26:</b> Acompañamiento ritmo-arm3nico de los trombones.....	63
<b>Figura 27:</b> Pequeñas intervenciones mel3dicas del piano y el bajo el3ctrico.....	65
<b>Figura 28:</b> Tutti en instrumentos de viento.....	66
<b>Figura 29:</b> Fragmento del solo de tromb3n.....	67
<b>Figura 30:</b> Modulaci3n arm3nica.....	68
<b>Figura 31:</b> Improvisaci3n del piano y t3cnica de walking bass.....	70
<b>Figura 32:</b> Desarrollo de la parte A.....	71
<b>Figura 33:</b> Improvisaci3n del saxof3n.....	73
<b>Figura 34:</b> Planeaci3n general de la forma y eje tímbrico de la pieza “cumbia Cereteana”.....	76
<b>Figura 35:</b> Cumbia Cereteana, textura arm3nica compases 1-6.....	78

<b>Figura 36:</b> Cumbia Cereteana tratamiento tímbrico en el acompañamiento, compases 25-31...	80
<b>Figura 37:</b> Cumbia Cereteana, experimentación tímbrica con las fuentes sonoras, compases 36 al 51.....	82
<b>Figura 38:</b> Cumbia Cereteana, tratamiento dinámico orquestal, compases 52 al 60.....	83
<b>Figura 39:</b> Cumbia Cereteana Textura de melodía acompañada compás 82.....	85
<b>Figura 40:</b> Cumbia Cereteana, proceso de acumulación progresiva orquestal mambo, compás 128 clímax.....	87
<b>Figura 41:</b> Cumbia Cereteana, fragmento de textura armónica final, compás 145.....	88
<b>Figura 42:</b> Planeación general de la forma y eje tímbrico de la pieza “Rio Sinú”.....	90
<b>Figura 43:</b> Rio Sinú, solo de trompeta, preintroducción, compases 1-14.....	92
<b>Figura 44:</b> Rio Sinú, consolidación de la base ritmo-armónica de la danza del porro, compases 30-33.....	93
<b>Figura 45:</b> Rio Sinú, tutti arcial entre fliscornos y trompetas, compases 42 al 47.....	94
<b>Figura 46:</b> Rio Sinú, tratamiento de planos sonoros, sección de pregunta y respuesta, compases 63-69.....	96
<b>Figura 47:</b> Rio Sinú Solo de bombardino.....	97
<b>Figura 48:</b> Rio Sinú, sección swing piano y batería, compases 126 al 132.....	98
<b>Figura 49:</b> Planeación general de la forma y eje tímbrico de la pieza “Fandango Viejo”.....	100
<b>Figura 50:</b> Fandango Viejo, roles instrumentales dentro de la introducción. Compases 1-8....	102

<b>Figura 51:</b> Fandango Viejo, solos de trompetas, compases 17-24.....	103
<b>Figura 52:</b> Fandango Viejo, Tema principal realizado por las trompetas, compases 33-40.....	104
<b>Figura 53:</b> Fandango Viejo, fragmento de solo de tuba, compases 65-72.....	105
<b>Figura 54:</b> Fandango Viejo fragmento solo de clarinete, compases 140-179.....	107
<b>Figura 55:</b> Fandango Viejo, preparación de la coda, compases 200 al 209.....	108

## Lista de Tablas

<b>Tabla 1:</b> Características instrumentales en la banda pelayera.....	23
<b>Tabla 2:</b> Características musicales de la big band.....	28
<b>Tabla 3:</b> Análisis Macro formal “Moonlight Serenade”.....	50
<b>Tabla 4:</b> Análisis Macro Formal “sunny”.....	59
<b>Tabla 5:</b> Análisis Macro formal “Basie-Straight Ahead”.....	68
<b>Tabla 6:</b> Plan general del arreglo “Cumbia Cereteana” .....	74
<b>Tabla 7:</b> Esquema macro formal “Cumbia Cereteana” .....	75
<b>Tabla 8:</b> Plan general del arreglo “Rio Sinú”.. ..	88
<b>Tabla 9:</b> Esquema macro formal “Rio Sinú”.....	88
<b>Tabla 10:</b> Plan general del arreglo “Fandango Viejo”.....	98
<b>Tabla 11.</b> Esquema macro formal “Fandango Viejo”.....	99

## Introducción

La música de banda pelayera se constituye como una expresión cultural profundamente arraigada a las festividades del Caribe colombiano y representa una manifestación artística de gran aprecio dentro del patrimonio inmaterial de esta región. Su carácter festivo y enérgico la convierte en un elemento indispensable de celebraciones y eventos tradicionales, gracias a su repertorio alegre, la entrega de sus intérpretes y las particulares cualidades sonoras donde se encuentra una instrumentación variada que permite lograr diferentes timbres, intensidades, contrastes y texturas.

Partiendo de este contexto, el presente proyecto de investigación se enfoca en el estudio de la banda pelayera y su repertorio tradicional, explorando algunos de sus ritmos más difundidos como la cumbia, el porro y el fandango. Asimismo, este trabajo radica en la transformación tímbrica de las obras originales, influenciándolas con el estilo tímbrico musical de las big band tradicionales quienes se desarrollaron de una manera distinta a las bandas pelayeras, es decir, asociadas a principalmente al jazz y al swing desarrollando características instrumentales y orquestales diferentes, lo que la convierte en una fuente valiosa de elementos aplicables a la música de banda pelayera.

Por lo tanto, con este trabajo se pretende incentivar los procesos creativos para dar lugar a nuevas propuestas sonoras en el ámbito de la música colombiana, para que sirvan como punto de partida para futuras investigaciones y propuestas que aborden la integración de elementos tímbricos de big band en la tradición musical de la banda pelayera, fortaleciendo así una convergencia entre las particularidades que en su contexto presenta cada una de estas agrupaciones.

El presente trabajo se estructura en cuatro capítulos que desarrollan de manera progresiva el planteamiento, la fundamentación teórica, el proceso creativo y los resultados finales del proyecto. En primer lugar, se expone el planteamiento general, la justificación del proyecto de investigación creación y los objetivos que orientan el estudio. Luego, el marco teórico aborda la revisión conceptual sobre la banda pelayera y la big band, sus orígenes, instrumentación y características musicales, así como los recursos de orquestación, los géneros tradicionales seleccionados (porro, cumbia, fandango) y el análisis de referentes utilizados para sustentar la propuesta. A continuación, se presenta el proceso creativo, en el cual se describen los aportes tímbricos y las decisiones musicales implementadas en la elaboración de los arreglos. Finalmente, el documento concluye con el plan de circulación, las conclusiones generales y las referencias bibliográficas.

### **Planteamiento Temático**

En la costa Caribe colombiana, la música de las Bandas Payeras goza de gran aceptación, popularidad e importancia entre la población, ya que representa una forma auténtica de identidad cultural y cuenta con una larga trayectoria histórica en la región, al respecto, Yepes 2017, sostiene en su libro que “ la banda es una de las manifestaciones culturales de mayor arraigo en el contexto payero y ha estado presente en la comunidad desde hace más de un siglo principalmente en eventos de corte militar, político, religioso y profano”.

Respecto a esta larga trayectoria histórica, se ha notado que algunas agrupaciones de este tipo han ido evolucionando y desarrollando su estética musical alejándose de su autenticidad sonora tradicional. Este proceso de cambio comenzó con el Festival Nacional del Porro que surgió en 1977. Este evento ha fomentado la diversificación de la práctica musical al incorporar la influencia de bandas de otras regiones del país, mostrando nuevas experiencias de innovación en cuanto a la improvisación, montaje de repertorio y composición musical. Como resultado, las bandas anfitrionas han tenido que prepararse con mayor rigurosidad en términos de improvisación y habilidad instrumental. (Yepes 2017).

Otro fenómeno que ha influido en la evolución estética y musical de las Bandas Payeras es la incidencia de la música de gaitas y los eventos de fiestas de corraleja. En estos contextos, los músicos de las bandas han buscado explorar nuevas sonoridades, formas musicales y técnicas de orquestación para aumentar su relevancia y demanda dentro de su entorno cultural (Yepes 2017).

Por otro lado, el fenómeno instrumental de la Big Band ha demostrado una notable capacidad de aceptación, adaptación y evolución, que cuenta con una enriquecida estructura tímbrica y orquestal, que a su vez ha influenciado diversos géneros musicales y se ha mantenido

vigente hasta el día de hoy. Es por esto que, el estilo sofisticado de la big band es particularmente atractivo para influenciar la orquestación de la banda pelayera por que el dinamismo que ofrece este conjunto instrumental extranjero representa un modelo ideal para dialogar con los ritmos autóctonos colombianos como lo han hecho algunos exponentes de la música tropical colombiana entre ellos Lucho Bermúdez y Pacho Galán, quienes confirman que este encuentro entre dos tradiciones sonoras permite mantener la esencia cultural de la música local, mientras se dota de herramientas creativas que potencian su expresión artística y la proyectan hacia un contexto más contemporáneo.

Con lo anterior se deduce que, si bien el estilo musical auténtico de la banda pelayera aún se mantiene en vigencia, también se ha evidenciado un proceso de transformación en ciertos conjuntos, donde la búsqueda de nuevas sonoridades y técnicas ha respondido tanto a la influencia interna de festivales culturales, como a estilos más externos derivados de otras expresiones musicales. Es por esto que, en este estudio se pretende explorar el aspecto tímbrico de la big band para definir las cualidades que mejor se adaptan al contexto pelayero y por medio de esto obtener un resultado sonoro distinto al de la banda pelayera tradicional proponiendo una perspectiva creativa que no afecte la esencia tradicional de los ritmos de cumbia, porro y fandango.

Referente a lo mencionado con anterioridad, surge el siguiente interrogante como necesidad de establecer los puntos temáticos necesarios para abordar el presente estudio:

¿De que manera la exploración tímbrica sobre el estilo de la big band permite experimentar en la sonoridad de la banda pelayera tradicional de la región del Sinú?

### **Justificación**

La música de banda pelayera representa un patrimonio cultural de incalculable valor para la región del Sinú y el Caribe colombiano. Sus ritmos como la cumbia, el porro y el fandango son expresiones festivas y símbolos de identidad y tradición que han sido transmitidos de generación en generación y se mantienen vigentes hasta el día de hoy, tal como lo menciona (Montoya, 2011):

En Colombia las bandas “papayeras” se encuentran diseminadas por todo el país, aunque las más importantes son las bandas de porros en la región del Caribe (p136). El estado colombiano clasifica a las bandas de su país en tradicionales y académicas. En la primera división se incluyen a las bandas municipales y las bandas payeras, sabaneras o sinuanas, las cuales se concentran en los departamentos de Córdoba y Sucre. En Córdoba se ubica el 80% de bandas payeras o tradicionales colombianas y su repertorio se condensa en porros y fandangos, aunque también ejecutan bullerengue, puya, cumbia, entre otros. (p137).

Por su parte, los ritmos de porro, fandango y cumbia, son manifestaciones vivas del patrimonio cultural inmaterial de la nación, reconocidas por su profundo vínculo con la identidad de las regiones del Caribe y el Sinú colombiano. En estos géneros son una ventana a la historia y las costumbres de las comunidades de la costa colombiana. Esta música se encuentra respaldada por el proyecto de ley N° 053 de 2020 de la cámara de representantes reconoce al porro y al festival nacional del porro de San Pelayo como manifestación del patrimonio cultural inmaterial de la nación. Por su parte el congreso de la república de Colombia en agosto de 2024 emite el proyecto de ley N° 153 por medio del cual se reconoce el ritmo y la danza del fandango de la sabana de la región Caribe como manifestación del patrimonio cultural inmaterial de la nación. Y

finalmente la cumbia fue declarada mediante un proyecto de ley en 2008 como patrimonio cultural y artístico de la Costa Caribe colombiana y la reconoce en todas sus expresiones culturales y artísticas como parte integral de la identidad de la región.

Respecto a lo mencionado, el presente proyecto se justifica en la necesidad de preservar y revitalizar ritmos tradicionales colombianos del Caribe para banda pelayera, mediante la incorporación de elementos tímbricos que, sin comprometer su esencia, transformen su sonoridad y a su vez permitan renovar por medio de la creatividad el resultado sonoro. Es por esto que, al abordar los aspectos tímbricos de la big band en los ritmos tradicionales de la región del Sinú, este trabajo busca promover la creación de propuestas alternativas que fortalezcan y creen vínculos entre los conceptos de tradición y modernidad.

De la misma manera, esta investigación aporta al campo de la creación y pedagogía musical, ya que proporciona herramientas analíticas y prácticas para la elaboración de arreglos y la reinterpretación de repertorios tradicionales. En un panorama global donde la música busca constantemente renovar sus lenguajes, este documento representa una contribución significativa tanto al ámbito académico como al desarrollo de la música colombiana.

Por último, se espera que los resultados de esta investigación creación sirvan como punto de partida para futuras indagaciones y exploraciones de las posibilidades creativas de la música de banda, garantizando su sostenibilidad y relevancia en este contexto posmodernista de la actualidad.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Explorar posibilidades tímbricas propias del estilo de la big band que contribuyan a la experimentación de las sonoridades de la banda pelayera tradicional.

### **Objetivos Específicos**

Determinar las características musicales de los ritmos tradicionales de cumbia, porro y fandango, obteniendo los insumos necesarios para el proceso creativo.

Analizar las características tímbricas presentes en la orquestación e instrumentación de tres referentes de la música de big band, identificando los elementos que pueden ser integrados en la banda pelayera.

Realizar el arreglo de una cumbia, un porro y un fandango con base a los elementos estudiados en los anteriores objetivos.

Documentar el proceso creativo en torno al eje temático de estudio.

## Marco Teórico

### Banda Pelayera

#### *Origen*

La historia de las bandas de viento en la región del Caribe colombiano, reflejan un proceso de hibridación cultural que comenzó con la llegada de los europeos en el siglo XIX. En este contexto, dichas agrupaciones se dedicaron a la interpretación de marchas militares, vales, polkas y danzas occidentales., Sin embargo, estas fueron progresivamente asimilando elementos de las expresiones sonoras indígenas y africanas que coexistían en este territorio. Partiendo de esta idea, Fortich, Taboada, Prieto y otros (2014) señalan que, esta fusión dió origen a un nuevo tipo de banda que poco a poco se integró de manera activa en las celebraciones populares del Caribe. Asi mismo, el creciente interés de las comunidades locales, especialmente de los jóvenes por aprender los instrumentos de viento permitió que estas bandas se vincularan de forma más estrecha con los géneros tradicionales como el porro, el fandango, la cumbia y la puya. (pp. 76-78).

Respecto de la influencia cultural que tienen las bandas de viento en la región del Caribe Valencia 1995 (como se citó en Yepes 2017) reafirma que “Estos rasgos evidencian una constitución híbrida de la música regional mediante la transculturación de base en los procesos de construcción socioeconómica del continente: la asociación con lo afro de los membranófonos, de las estructuras de discurso melódico solista-coro y de la modalidad; la asociación con lo indígena de las gaitas, de la pentafonía y de los diseños melódicos repetitivos; la asociación ibérica en la estructuración literaria por versos y coplas” (p. 33).

**Figura 1.**

*Banda Pelayera tradicional.*



Nota. Adaptado de “El porro se tomó a Bogotá” (p.1), 2009, *El Universal*.

***Instrumentación***

La llegada de los instrumentos europeos especialmente los de viento madera y viento metal, ofrecieron una mayor posibilidad musical con respecto de los instrumentos autóctonos de la región. Por un lado, se obtuvo una mayor proyección y potencia sonora que fue una ventaja a la hora de interpretar música en campo abierto y, por otra parte, estos instrumentos ofrecieron la posibilidad de expansión hacia el cromatismo mediante sus sistemas de afinación y temperamento más avanzados (Cruz 2022, p. 24).

Ahora bien, el componente instrumental de la banda pelayera tradicional se encuentra conformado por instrumentos de viento madera, viento metal y percusión. Sin embargo, se evidencia que, no hay un número concreto de intérpretes por cada sección de instrumentos y, por otra parte, se identifica que los instrumentos utilizados pueden variar relativamente. Para este caso se exponen las posturas de los siguientes autores:

De acuerdo a Yepes (2017), el formato instrumental típico de una banda pelayera consta de tres o cuatro clarinetes, de tres a seis trompetas, de dos a cuatro trombones, uno o dos bombardinos, bombo, redoblante y platillos y en ocasiones la tuba. Entre los instrumentos mencionados los roles más determinantes los tienen las trompetas por sus cualidades tímbricas y potencia sonora, le siguen los clarinetes, el bombardino, trombones y percusión.

Por su parte, Fortich Díaz, y otros, (2014), sostienen que los instrumentos básicos de una banda de viento de la región de la sabana contienen tres trompetas, tres clarinetes, un bombardino, un baritono, dos trombones, una tuba, un bombo, un redoblante y un par de platillos.

### ***Características Musicales***

En el trabajo de investigación realizado por Yepes (2017), se aprecia que el estilo musical de la banda pelayera tuvo un amplio proceso de maduración donde intervinieron diferentes factores socioculturales que conllevaron a fortalecer la estética musical de estas agrupaciones. Para conocer estos elementos, este autor realiza un procedimiento de entrevista a dos referentes muy importantes en lo que respecta a la música de bandas en Colombia como son: Victoriano Valencia y Arlington Pardo. Estos dos músicos coinciden en su apreciación sobre las posibles influencias que nutrieron el estilo de la banda pelayera. En primer lugar, citan a los músicos Alejandro Ramírez y los hermanos De Mier quienes empezaron a imitar la música de gaitas con

sus clarinetes, esto provocó que todos los instrumentos de la banda se interesaran por interpretar música tradicional que, a su vez les abrió las puertas para interpretar géneros tradicionales como el fandango, la puya y los bailes “cantaos”, con lo cual estas agrupaciones tuvieron un impacto en nuevos contextos de fiestas y celebraciones populares.

Por otra parte, los entrevistados mencionan que en los eventos de corraleja que son celebraciones taurinas populares de la región del Sinú, las agrupaciones de gaita eran los encargados de animar la fiesta. Sin embargo, las bandas pelayeras desplazaron poco a poco a los conjuntos de gaitas debido a que estas festividades se celebran al aire libre y para ello se necesitaba una sonoridad potente. Para estos requerimientos de intensidad sonora, los instrumentos de viento metal y percusión cumplieron las expectativas de sonoridad fuerte pero los clarinetes tuvieron que utilizar su registro agudo para mantener un nivel de intensidad que pueda competir con los otros instrumentos (P. 140 -141).

Otro aspecto importante a mencionar sobre las características de la banda pelayera, se trata de la manera de ejecutar la música grupal donde Alviar, (2017) sostiene que: “existen unas lógicas compartidas que establecen una gramática, gracias a esta los músicos son capaces de tocar juntos este repertorio incluso sin conocerse” (pp. 63). Esto significa que el repertorio tradicional es susceptible de ser aprendido por los músicos y su estilo es replicable para otras piezas, es por esto que es posible encontrar canciones tradicionales que tienen estructuras rítmicas, melódicas y armónicas que comparten similitudes con otras del mismo estilo, esto contribuye a que los músicos de la banda puedan orquestar la pieza de “oído”.

Continuando con la idea anterior, interpretar con la lógica común les permite una orquestación donde todos se entienden entre sí, es decir, sin necesidad de una transcripción en partitura. Por el contrario, tocar una pieza con un arreglo implica que los músicos se enfrenten a

nuevas particularidades donde pueden estar implícitos nuevos cortes rítmicos, una ampliación o reducción formal de la pieza, entre otros. Con esto se concluye que los intérpretes tienen la capacidad de ejecutar piezas con arreglos en partitura o también a “oído” siendo este último un término popular para referirse a las canciones aprendidas de manera individual y que en conjunto se tocan sin partitura. Frente a esto el director de la banda María Varilla de San Pelayo (Como se citó en Alviar, 2017) expresa que “la banda tiene un equis número de arreglos, pero en la cabeza todos tenemos cien, docientas obras aprendidas. Y si nos piden un tema que no está arreglado. Se toca.” (pp. 63).

Esta particularidad en la orquestación de las bandas se debe a las prácticas empíricas que vienen de muchos años atrás. Donde la música se aprendía de generación en generación y los indígenas nativos de la región del Caribe aprendían a tocar el instrumento mirando y escuchando a sus padres, sus abuelos o integrantes de su comunidad. Con esto se deduce que el aprendizaje de tradición oral es un elemento tradicional en este tipo de prácticas y hasta el día de hoy se utilizan dentro del empirismo. Este concepto es respaldado por testimonios de músicos de empíricos como Julio Amador Paternina Oliveros, quien fue un trompetista y compositor de música de banda pelayera y que afirma que las músicas europeas como el vals, polkas, pasodobles y pasillos se hacían con ensayos en partituras, pero ritmos tradicionales como el porro no se escribían en notación o como lo dice el mismo “ *el porro se cogía al vuelo de oído*”. Fortich Díaz, y otros, 2014 (como se citó en Cruz García, 2022 pp11).

De acuerdo a la instrumentación propuesta por Fortich Díaz, y otros, 2014, a continuación se mencionan los instrumentos musicales que conforman la banda pelayera y las características principales que presenta cada uno dentro de la banda.

**Tabla 1.***Características instrumentales en la banda pelayera.*

<b>Instrumento</b>	<b>Sonoridad</b>	<b>Rol</b>	<b>Características</b>
Clarinete	Brillante Dulce	Melódico principal, contramelodías e improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrumento de amplio registro sonoro.</li> <li>- El más agudo de la banda.</li> <li>- Cuando improvisa, toda la banda reduce su intensidad.</li> <li>- Es el único instrumento de viento madera, aunque a veces se utiliza el saxofón para reforzar.</li> </ul>
Trompeta	Brillante y metálico	Melódico principal, contramelodías e improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrumento de gran potencia sonora.</li> <li>- El que produce mayor intensidad.</li> <li>- Puede cambiar su registro sin afectar su intensidad.</li> </ul>
Baritono (Bombardino)	Oscuro Dulce	Melódico principal, contramelodías e improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrumento de sonoridad noble y dulce.</li> <li>- Dotado de gran intensidad sonora gracias a su cualidad metálica.</li> <li>- Especialista en improvisación.</li> </ul>
Trombón	Oscuro Metálico	Con mayor énfasis en el rol ritmo armónico, usualmente dos o tres trombones para conformar el bloque armónico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Limitado protagonismo en la banda.</li> <li>- Ejecuta ritmos de acompañamiento.</li> <li>- Realiza armonías a dos o tres voces.</li> <li>- Realiza patrones rítmicos tradicionales de porro, cumbia, fandango, etc.</li> </ul>
Tuba	Oscuro	Encargado de la voz del bajo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El instrumento de sonoridad más grave en la banda</li> <li>- Encargado de la base armónica.</li> <li>- Establece patrones de los ritmos tradicionales.</li> </ul>
Percusión	Brillante y oscuro	Bombo, redoblante y platillos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Son la base rítmica de la banda</li> <li>- Realizan los patrones rítmicos representativos de cada ritmo.</li> <li>- Tienen una gran potencia sonora.</li> <li>- Tienen la capacidad de realizar dinámicas para controlar el sonido.</li> </ul>

Nota. Fuente: Elaboración propia.

## **Big Band**

### *Origen*

El surgimiento de este tipo de agrupaciones tiene su origen en Estados Unidos de Norte América durante el siglo XX más exactamente en la década de 1920. En esta época, se encontraba en pleno auge la tendencia del jazz y esto llevó a que este estilo se diversificara en diferentes formatos instrumentales. De acuerdo a esta idea Durán, (2024) menciona que “la verdadera revolución en el sonido del jazz comenzó cuando figuras como Don Redman, Fletcher Henderson, Duke Ellington, entre otros, exploraron las implicaciones artísticas de esta tendencia hacia el lenguaje de las bandas de vientos” (p.18).

Más adelante, en los años 1930 el país se sumió en una gran crisis económica conocida como la gran depresión que se mantuvo casi durante toda esa década. Durante esta dificultad la música experimentó una nueva tendencia conocida como la era del swing que enriqueció el repertorio de las big band. En este periodo se consolidaron muchas agrupaciones ya que la falta de empleo y la mano de obra barata permitieron que fuese más económico contratar una banda grande de músicos. (Durán Beltrán, 2024 p24).

De este modo, se establece que la big band está asociada a la era del swing y tiene un prominente lugar en la historia del jazz. Algunas de las personalidades más importantes de este estilo son Duke Ellington, Count Basie, Woody Herman entre otros, se destacaron como directores de estos grandes ensambles. Lowell & Pullig 2003 (como se citó en Valencia 2015).

## Figura 2.

### *Músicos integrantes de la Bizkaia Big Band.*



Nota. Adaptado de “Bizkaia Big Band da un paso más en su despegue con Olejniczak como invitado” por Maite Redondo, (p.1), 2023, *deia cultura*.

### ***Instrumentación***

Al igual que la banda pelayera, la big band tienen una configuración instrumental típica con algunas variaciones. Por ejemplo, autores como Durán (2024), define que estas agrupaciones constan de 4 trompetas, 4 trombones, 5 saxofones, corno, flautas, clarinetes, guitarras eléctricas, y vocalistas (p18).

Por su parte Valencia (2015) afirma que este ensamble oscila entre 12 y 25 músicos donde se utiliza un sección de bronce con 4 trompetas y 4 trombones, una sección de maderas

con 5 saxofones(dos altos, dos tenores y un baritono) y una sección base generalmente compuesta por batería, bajo, guitarra y piano.

Por su parte, Peñalver (2010) menciona que:

“La instrumentación básica de una big band; tal como la podemos encontrar hoy en día en los escenarios, se ha establecido en una sección de viento-madera formada por 2 saxofones contraltos, 2 tenores y un baritono; una sección de viento-metal formada por 4 trompetas y 4 trombones; y una sección rítmico-armónica formada por batería, contrabajo, guitarra y piano” (p.4).

### ***Características Musicales***

Estas agrupaciones se conformaron por instrumentos de viento madera y viento metal que cumplen una función melódica de contraste tímbrico y se utilizan con frecuencia en la improvisación y los solos. Además de esto, se utilizaron instrumentos como la batería, bajo, piano y guitarra que permitieron fortalecer los aspectos tímbricos, rítmicos y armónicos. En este sentido, músicos como Don Redman y Fletcher Henderson, desempeñaron una labor clave en el estilo de la big band, introduciendo la idea de agrupar instrumentos de caña y metal alternando su rol melódico principal por secciones separadas, así como también realizar las melodías en bloques armónicos densos lo que se conoce hoy como voicings (Durán 2024. p18).

De la misma manera, músicos como Duke Ellington, hicieron aportes en la orquestación de las big band proponiendo atmósferas y ambientes sonoros interesantes para conseguir un resultado final inigualable y así obtener un sonido propio. Este compositor aportó desde su instrumento principal (el piano) una exquisita variedad de progresiones armónicas dotadas de

exotismo y cambios inesperados. Esta inclinación por lo inusual forjó su estética innovadora (Duran 2024 p21-22).

Según el análisis musical realizado por (Nazca, 2018) sobre una pieza de big band, una característica importante en estas agrupaciones es la distribución de los planos sonoros, donde los saxofones, las trompetas y los trombones realizan las melodías principales, las contramelodías y procesos melódicos imitativos a modo de contrapunto, utilizando registros graves medios y agudos alternando el rol entre cada grupo de instrumentos para producir tres timbres diferentes en primer plano y segundo plano. Por su parte, el tercer plano es realizado por el piano, guitarra, bajo y batería que realizan la base ritmo armónica (p.37).

Sin embargo, la big band forma parte de la estética del jazz lo que significa que cualquiera de los instrumentos que la componen deben tener la capacidad de improvisar dentro de la pieza, es decir, que no solo los instrumentos de viento madera o viento metal se encargan de esta sección, sino también lo puede hacer el bajo, la guitarra, el piano e incluso la batería. Tal como lo afirma el estudio de (Peñalver Vilar, El lenguaje y la improvisación en el jazz II, 2019), “la interpretación de una big band tiene una parte definida en el arreglo o partitura, pero la originalidad es un requisito imprescindible, a nivel solista, en interpretación del repertorio jazzístico”.

**Tabla 2.***Características musicales en la big band.*

<b>Instrumento</b>	<b>Sonoridad</b>	<b>Rol</b>	<b>Características</b>
Clarinete	Brillante Dulce	Melódico principal, contramelodías e improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Refuerza el registro agudo de los saxofones.</li> <li>- No se utiliza con gran frecuencia en las big band.</li> </ul>
Saxofones.	Brillante Dulce Oscuro	Melódico principal, contramelodías, improvisación, acompañamiento armónico, acompañamiento ritmo-armónico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La familia de los saxofones comprende una amplia tesitura: alto, tenor, baritono.</li> </ul>
Trompeta	Brillante y metálico	Melódico principal, contramelodías e improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrumento de gran potencia sonora.</li> <li>- El que produce mayor intensidad.</li> <li>- Utiliza sordinas para cambiar su timbre.</li> </ul>
Trombón	Oscuro Metálico	Con mayor énfasis en el rol ritmo armónico, usualmente tres o cuatro trombones para conformar el bloque armónico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aparte de su labor ritmo-armónica, los trombones también se pueden encargar de las melodías y contramelodías.</li> <li>- Ejecuta ritmos de acompañamiento.</li> <li>- Realiza armonías a tres o cuatro voces.</li> </ul>
Piano Guitarra Bajo	Brillante Dulce Oscuro	Instrumentos armónicos que participan como melodías principales, contramelodías, improvisación, acompañamiento ritmo-armónico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrumentos que enriquecen el componente armónico de la banda y además producen variedad tímbrica.</li> </ul>
Percusión	Brillante y oscuro	Batería, instrumento de acompañamiento y de improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Base rítmica de la banda</li> <li>- Gran potencia sonora.</li> <li>- Tienen la capacidad de realizar dinámicas para controlar el sonido.</li> <li>- Encargada de los patrones rítmicos, cortes, fills.</li> </ul>

Nota. Elaboración propia.

## **Influencia de la Big Band en la Música Colombiana**

Colombia es un país de gran diversidad cultural y se distingue por su riqueza musical, cada región es representada por diferentes géneros, ritmos y conjuntos instrumentales que se establecieron durante el transcurso del tiempo. Esta consolidación se proporcionó gracias a muchas influencias entre las cuales se destaca el jazz y la big band.

Como ya se conoce, la tendencia de la música de big band comenzó a tener relevancia en la década de 1930. Fue tanta la aceptación del estilo de estas agrupaciones que motivó a países latinoamericanos como Colombia a formar sus propias bandas big band y fusionar este estilo con los géneros locales ya establecidos. En la investigación de Cáceres y Cáceres (2019) se menciona que gracias a los medios de difusión de la época y músicos como Adolfo Mejía que tuvo la oportunidad de viajar a EE.UU trajo al territorio colombiano los diferentes conocimientos y saberes para ser combinados con los ritmos del país. Del mismo modo se expresa que “ Adolfo Mejia, fue el músico pionero, quien rompió el sello de los estereotipos musicales formales de Colombia, se le agradece el esfuerzo por lograr conformar orquestas de gran formato”.

Esta influencia llegó en primera instancia al Caribe colombiano donde se formaron diferentes big band como Jazz Band Barranquilla, Orquesta Sosa, y la Emisora Atlantico Jazz Band todas ellas con el estilo norteamericano que estaba de moda. Pero este fenómeno no solo se mantuvo en esta región, por el contrario se expandió al interior del país fusionándose con ritmos como el pasillo, el bambuco, las polkas, pasodobles y danzas, mientras el Caribe era representado por figuras como Pacho Galán y Lucho Bermúdez que mezclaron el jazz y la big band con la cumbia y el porro Cáceres y Cáceres (2019).

Los músicos y compositores como Pacho Galán, Lucho Bermúdez y Edmundo Arias fueron los pioneros en fusionar el formato de la big band con la música del Caribe colombiano

en ritmos como el fandango, porro, cumbia, ejecutados en un formato instrumental de orquesta tropical que se mantiene hasta el día de hoy. Estas orquestas forjaron el camino para otras agrupaciones como Nairo Cáceres Big Band y Juancho Torres y su Orquesta. De la misma manera, en la actualidad se mantiene vigente la fusión de diferentes géneros con la big band con figuras como Gregorio Uribe Big Band, destacada por unir la influencia del vallenato con la big band y también José Aguirre y su Salsa Big Band que mezcla el género de salsa con el estilo norteamericano. (Rojas, 2022 p. 42-43).

### **Recursos y Técnicas Básicas de Orquestación y Arreglos para Big Band**

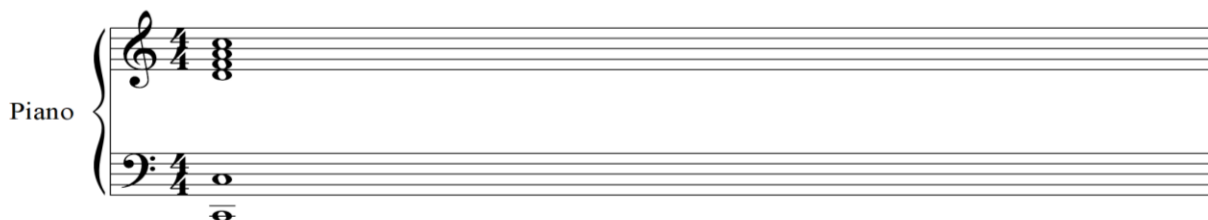
#### *Densidad, Peso y Amplitud*

El elemento de densidad es dado por el número de notas de diferente altura (sin tener en cuenta las octavas) que se tocan simultáneamente. El peso se refiere a la duplicación de las notas por medio de “doblajes” en octavas de una nota y la amplitud hace referencia a la distancia entre la nota más grave hasta la más aguda. (Herrera, 1987 p.107).

En la siguiente figura se muestra la densidad en la clave de sol donde intervienen 4 voces, mientras que en la clave de fa se encuentra el peso entre las dos notas a distancia de octava y la amplitud de todo el bloque tiene tres octavas entre la nota más grave hasta la más aguda.

#### **Figura 3.**

*Densidad, peso y amplitud.*



Nota. Elaboración propia.

### *Soli, Concertado, Tutti, Y Unísono u Octavas*

El soli se utiliza en un grupo de instrumentos (generalmente de viento) en el que todos tocan la misma figuración rítmica, pero con una densidad superior a dos. Por otra parte, el concertado es la conformación de todos los instrumentos de la orquesta tocando la misma figuración rítmica, en otras palabras, el concertado es un soli donde intervienen todos los instrumentos. El tutti se refiere a la ejecución de una melodía donde varios instrumentos la interpretan a unísono y también a intervalo de octavas (Herrera 1987 p.107).

#### **Figura 4.**

*Soli, concertado, tutti y octavas.*

The musical score is divided into two systems. The first system is for Trompetas (Trumpets) and Trombones. The Trompetas part is in 4/4 time and features a 'Soli' section with dense chords and a 'Concertado' section with a similar rhythmic pattern. The Trombones part is mostly silent in the first section and joins in the 'Concertado' section. The second system is for Tutti and Octavas. It features a 'Tutti' section with a melodic line in the treble clef and a corresponding line in the bass clef. The 'Octavas' section shows the same melodic line in the treble clef with an octave line in the bass clef.

Nota. Elaboración propia.

### *Movimiento de las Voces*

El soli puede ser estructurado en diferentes movimientos, donde las voces se mueven en diferentes direcciones. Esta técnica brinda mayores posibilidades musicales y se puede realizar a partir de dos voces. El movimiento paralelo, requiere que las dos voces se muevan en la misma dirección de manera ascendente o descendente, el movimiento contrario permite que las voces se armonicen con movimientos diferentes, es decir, mientras una voz asciende, la otra desciende. Finalmente, el movimiento oblicuo permite que una voz se mantenga en una misma altura mientras la otra se mueva en dirección ascendente o descendente (Herrera, 1987 p111).

### **Figura 5.**

*Movimiento de las voces.*

The musical score for Trompetas (Trumpets) and Trombones is divided into three sections: Paralelo, Contrario, and Oblicuo. In the Paralelo section, both parts move in the same direction (upward). In the Contrario section, the Trompetas part moves upward while the Trombones part moves downward. In the Oblicuo section, the Trombones part remains on a constant note while the Trompetas part moves upward.

Nota. Elaboración propia.

### **Background**

Este elemento forma parte de la base ritmo-armónica de la melodía principal. En este caso Herrera (1987) categoriza este término en tres partes fundamentales: Ritmo-armónico, soporte armónico y melodía y contramelodía. De esta manera, el componente ritmo armónico se refiere a los patrones y bases rítmicas, que sostienen la melodía y la contextualizan dentro del arreglo, los instrumentos más comunes que forman parte de esta labor son la batería, el bajo, la guitarra, el piano y los trombones. Por su parte el soporte armónico es una técnica que permite

acompañar a la melodía principal por medio de notas largas, notas guías, nota común o movimiento por grado conjunto. Al respecto, este autor refiere que:

“El soporte armónico acostumbra a mantener el sonido mientras lo permite la armonía. Ya que su principal finalidad es definir la armonía, la mejor elección para el serán las notas guías. Su función está totalmente al servicio de la melodía, por tanto será mejor cuanto menor movimiento tenga y menos importante sea” (p118).

Por último, las contramelodías como parte del background se utilizan de manera general cuando la melodía principal es poco activa o se encuentra en silencio.

### Figura 6.

*Tipos de background.*

The musical score for Figure 6 is in 4/4 time and consists of four staves: Trompetas (Trumpets), Trombones, Piano, and Electric Bass. The score is divided into three sections: Ritmo-armónico, Soporte armónico, and Contramelodia.

- Ritmo-armónico:** The Trompetas staff plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombones staff plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano staff plays a Cmaj7 chord. The Electric Bass staff plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Soporte armónico:** The Trompetas staff plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombones staff plays a Cmaj7 chord. The Piano staff plays a Cmaj7 chord. The Electric Bass staff plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Contramelodia:** The Trompetas staff plays a Cmaj7 chord. The Trombones staff plays a Cmaj7 chord. The Piano staff plays a Cmaj7 chord. The Electric Bass staff plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Nota. Elaboración propia.

### *Armonización en Bloque (Textura Homofónica)*

La armonización de las melodías a dos o más voces se puede realizar por medio de la técnica de soli cerrado o soli abierto. Por un lado, el soli cerrado permite que la melodía sea armonizada por notas que se encuentren en el intervalo más próximo y se sitúan en la parte inferior de la melodía principal; mientras que el soli abierto permite armonizar la melodía con un intervalo más amplio (superior a una tercera descendente con respecto a la melodía principal). (Herrera, 1987).

#### **Figura 7.**

*Soli cerrado y soli abierto.*

The musical score for Trompetas and Trombones in 4/4 time is divided into two sections: 'Soli cerrado' and 'Soli abierto'.  
 In the 'Soli cerrado' section:  
 - Trompetas: Play a melody with close intervals (e.g., G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4).  
 - Trombones: Play a supporting line with chords Cmaj7 and G7.  
 In the 'Soli abierto' section:  
 - Trompetas: Play a melody with wider intervals (e.g., G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3).  
 - Trombones: Play a supporting line with chords Cmaj7 and G7.

Nota. Elaboración propia.

### *Call and Response (Pregunta y Respuesta en las Frases de Ostinato)*

Como lo sustenta (Peñalver Vilar, La big band, la orquesta de jazz por excelencia. Origen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos, 2010):

“Esta forma de ejecución tiene su origen en los work songs o cantos de trabajo.

Encontramos las primeras muestras grabadas en formas como el blues. Las intervenciones del cantante representan la pregunta a la que precede la respuesta del coro o la intervención instrumental. Esta alternancia en el discurso rítmico-armónico se adaptará al

formato orquestal y será un efecto antifónico característico de la escritura para las secciones de big band” (p11).

### Figura 8.

*Pregunta y respuesta con ritmos de ostinato. Fragmento Jumpin at the Woodside, Count Basie.*

The image shows a musical score for the piece 'Jumpin at the Woodside' by Count Basie. It features two staves: the top staff is for the Brass section (Metales) and the bottom staff is for the Woodwind section (Maderas). The music is in 4/4 time and B-flat major. The Woodwind part begins with a rhythmic pattern of eighth notes, labeled 'Pregunta' (Question). The Brass part then responds with a similar rhythmic pattern, labeled 'Respuesta' (Answer). The pattern repeats several times, with the Woodwind part playing eighth notes and the Brass part playing chords with eighth notes.

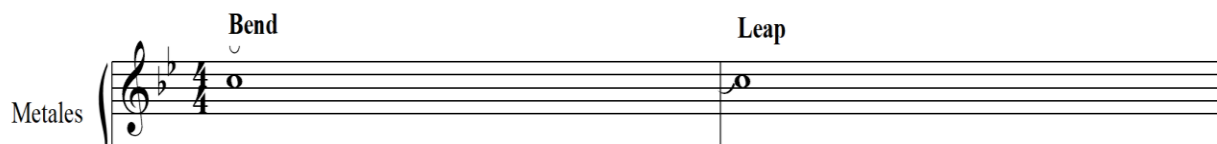
Nota. Elaboración propia.

### Los Efectos

Dentro del lenguaje de la big band, se destacan algunos efectos que son utilizados para modificar o adornar el resultado sonoro. Según Peñalver (2010) el sonido que contribuyó a la música del jazz, proviene del estilo musical que trajeron los negros esclavos que llegaron a la región norteamericana. Estos, introdujeron su tradición musical a través del canto y más adelante, replicarían este estilo en los instrumentos musicales (p.13). De este modo, en primer lugar, existe el bend y el leap que se consideran como una forma de glisando y se efectúan de una manera particular. El primero se produce cuando se toca un sonido y a continuación se desciende ligeramente su afinación relajando la embocadura y luego se vuelve al sonido inicial. Mientras el leap se refiere al sonido que es ejecutado por debajo de la afinación y luego se alcanza la nota principal.

**Figura 9.**

*Efectos de Bend y Leap. Escritura según Peñalver 2010.*



Nota. Elaboración propia.

Otro efecto importante y de común empleo especialmente en la sección de metales es el shake o batido, que consiste en un efecto similar al trémolo o trino de labio donde las notas que intervienen se encuentran a una distancia de tercera menor ascendente. El adorno se produce cuando estos dos sonidos son ejecutados de manera rápida. (Peñalver 2010 p.14).

**Figura 10.**

*Efecto de Batido o Shake. Escritura según Peñalver 2010.*

Nota. Elaboración propia.

Seguidamente, se encuentra el Growl o Gruñido que es un efecto que puede ser producido por los instrumentos de viento, según Peñalver 2010 “el growl se obtiene cuando la frecuencia que cantamos, indeterminada, choca con el sonido producido por el instrumento y provoca un efecto de distorsión. Los compositores vanguardistas lo denominan voz y sonido representando gráficamente la frecuencia exacta en ambos sonidos” (p.15). Cabe destacar que algunos autores confunden este efecto con el frullato. Sin embargo, este último se diferencia del growl por que en

su ejecución también se utiliza la vibración en la lengua. Otro efecto muy usual en el jazz son las ghost notes o notas fantasmas que son sonidos que se realizan con un efecto muteado o apagado diferenciándose de las notas naturales por su intensidad débil pero que a su vez adornan las melodías y le dan una sensación de relieve. En instrumentos como el bajo se suelen escribir con un aspa, mientras que en los instrumentos de viento las notas se encierran entre corchetes. (Peñalver 2010 p.15).

### Figura 11.

*Ghost o notas fantasmas. Escritura según Peñalver 2010.*

The image shows a musical score for two instruments: Trompeta I (Trumpet I) and Bajo (Bass). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Trompeta I part is written on a treble clef staff and consists of a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The notes from G4 to C5 are enclosed in brackets, indicating they are ghost notes. The Bajo part is written on a bass clef staff and consists of a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. The notes from G2 to C3 are marked with an 'x' on the stem, indicating they are ghost notes.

Nota. Elaboración propia.

Por último, se destacan los efectos sonoros que se producen con el uso de las sordinas, especialmente en los instrumentos de viento metal. En este sentido, Peñalver (2010) menciona diferentes tipos de la siguiente manera:

**Straight.** Produce una sensación de lejanía y generación de eco por la absorción del sonido. El resultado provoca una impresión de sonido apagado pero brillante.

**Cup.** Cónica y con forma de copa en el extremo más ancho a veces recubierto de fieltro. Reduce el volumen y el tono incisivo de la trompeta.

**Bubble.** Producen un sonido muy peculiar, como una especie de zumbido especialmente en el registro medio-grave.

Bucket. De forma cúbica, ofrecen un efecto misterioso que es a la vez profundo y hueco.

Wah-Wah. Es un tubo de metal que se ajusta al pabellón y va sellado con un cuello de metal. Su timbre etéreo varía, dependiendo de cuánto se la introduzca en la sordina.

### **Tratamiento Tímbrico**

De acuerdo a (Grey 1975 como se citó en Wessel, 1979) “El timbre se refiere al color o calidad de los sonidos, y en general se encuentra conceptualmente divorciado de la altura o la sonoridad. La investigación perceptual sobre el timbre ha demostrado que la distribución de la energía espectral y la variación temporal de esta distribución, provee los determinantes acústicos de nuestra percepción de la calidad sonora” (p162). Esto significa que el timbre es un fenómeno que se define por características como el espectro de frecuencias (contenido armónico), la envolvente temporal (ataque, decaimiento, sostenimiento), la modulación (cambios en amplitud y frecuencia), la localización espacial y la interacción de los sonidos.

Por su parte (Soto, s.f.) menciona algunas cualidades del timbre de la siguiente forma: “el color del sonido, contenido de armónicos, “que instrumentos suena” y “como suena”, personalidad, ecualización, “el sonido en sí”, pedales de efectos, textura, continente del sonido, “materialidad” sonora” (p. 9).

Desde una perspectiva personal, en la composición musical el aspecto tímbrico es un elemento esencial que hace referencia a la calidad del sonido, coloración y orquestación del resultado sonoro. Esta característica se logra a partir de la combinación de distintos instrumentos o fuentes sonoras, cada uno con sus propias características tímbricas. Este elemento se considera muy determinante para proponer contrastes y texturas interesantes potenciando y dando personalidad a cualquier obra musical.

### *Timbre en la Orquestación*

Dentro del componente orquestal, el timbre es un elemento que proporciona diversidad en la música y que puede ser modificado, como lo menciona Mastropietro (2008) se trata de una modulación tímbrica, un concepto que es aplicable a música de cualquier naturaleza y que se trata de un proceso que tiene tres características: la gradualidad, la direccionalidad y la temporalidad.

En la gradualidad se utiliza un cambio tímbrico progresivo donde pueden intervenir las diferencias tímbricas entre una modulación, la separación temporal y la duración de los momentos de velocidad y cambio. Por otra parte, la direccionalidad se refiere a la relación entre el timbre de partida y el timbre de llegada y el tipo de trayecto entre ambos. Por último, la temporalidad hace referencia a la forma de inserción en el tiempo de los momentos de una modulación tímbrica (p.29).

Así mismo, (Soto, s.f.) ejemplifica el timbre desde el análisis musical de la obra Bolero de Ravel, aduciendo que esta pieza consta casi únicamente de variaciones de timbre y que, a pesar de tener elementos melódicos, armónicos y rítmicos, estos funcionan de una manera simple, pero el timbre se encuentra muy activo en cada nueva presentación del tema y orquestalmente va creciendo en dinámica lo cual produce gran interés del oyente (p10). Además, dentro de su estudio menciona que el tratamiento tímbrico orquestal consiste en variar el instrumento o timbre que interpreta la melodía principal para mantener el interés perceptivo. Del mismo modo, explica la utilización y combinación de los planos sonoros instrumentales que pueden ser dos o tres para distribuir los roles entre ritmos, armonía y melodía donde el tratamiento del timbre se encarga de proporcionar equilibrio y dinamismo.

Dentro del timbre orquestal intervienen diferentes conceptos musicales que permiten su desarrollo dentro del contexto musical, algunos de estos conceptos fueron estudiados por (Minguet, 2016) dentro del análisis realizado a la orquestación de la obra de Saint Francois d'Assise de Oliver Messiaen, donde se estudian las texturas orquestales que permiten articular y diversificar el discurso musical favoreciendo el color de los instrumentos que intervienen en cada sección de la pieza. Del mismo modo, el elemento armónico contribuye a enriquecer la sonoridad mediante el uso del color y la combinación de diferentes fuentes sonoras yendo más allá de la teoría de conducción armónica tradicional. En este caso Messiaen prefería que la armonía tuviera una función íntima en conjunto con la instrumentación y la orquestación. (p.101-104).

En cuanto a las texturas orquestales, la tímbrica se ve comprometida desde el abordaje de la melodía sola hasta la explosión conjunta de la masa sonora, para generar un abanico de posibilidades donde interviene un componente instrumental que debe estar dotado de afinación, ajuste en los ataques y equilibrio sonoro y dinámico en las diversas familias que actúan. El correcto uso de esta mezcla de timbres genera un buen funcionamiento del complejo sonoro (Minguet, 2016. p.106).

De la misma manera, el autor Lelpi (2016) analiza el tratamiento del timbre en el compositor Anton Webern sobre el concepto "Klangfarbenmelodien" (Melodía de timbres) propuesto por Arnold Schoenberg en 1911 del cual extrae diferentes conceptos orquestales sobre el manejo del timbre desde una perspectiva innovadora. En primer lugar, Webern prefiere que una melodía se distribuya entre varios instrumentos para obtener así una línea de colores tímbricos diversos. Asimismo, el compositor utiliza el recurso de expansión y contracción para que las agrupaciones tímbricas instrumentales se abran o cierren creando una densidad variable. También, se utiliza el cruce de líneas melódicas que permita que diferentes registros e

instrumentos no tengan un límite de distancia y favorezca el énfasis tímbrico dentro de las texturas. Otros elementos que intervienen en este concepto tienen que ver con el uso de técnicas poco convencionales como los armónicos, sordinas, sul ponticello, pizzicato, etc. Junto a combinaciones instrumentales poco usuales ayuda a enfatizar el tratamiento tímbrico y la variedad en la estructura formal.

## **Géneros de la Música Tradicional de la Región del Sinú Seleccionados para el Proceso**

### **Creativo**

#### ***Cumbia***

Desde una perspectiva histórico-musical, la cumbia se presenta como un entramado complejo de prácticas sonoras que, lejos de construir un género unificado, abarca múltiples formatos instrumentales, estructuras rítmicas y texturas tímbricas. Tal como lo argumenta Ochoa (2016), lo que hoy se conoce como “cumbia” es el resultado de procesos de adaptación y resignificación sonora que han ocurrido en contextos culturales diversos del Caribe colombiano, incluyendo formatos tradicionales como los conjuntos de gaitas y flauta de millo, las bandas pelayeras y las orquestas de salón. Cada uno de estos formatos aporta elementos distintivos a la morfología musical del género: desde la acentuación en contratiempo y la métrica binaria presente en la música de millo, hasta las armonizaciones funcionales y el lenguaje orquestal empleado por compositores como Lucho Bermúdez en sus arreglos para orquesta. Del mismo modo, Ochoa señala que aunque existen similitudes rítmicas entre estas expresiones (como el tiempo moderado y la subdivisión binaria), las diferencias melódicas, armónicas y tímbricas son lo suficientemente significativas como para considerar a la cumbia no como un único género musical, sino como una constelación de géneros interrelacionados (Ochoa, 2016, p.34-35). Esta diversidad en la configuración musical de la cumbia abre un campo fértil para la experimentación

compositiva, permitiendo integrar elementos tradicionales y modernos en propuestas de arreglo que mantengan la esencia rítmica del género mientras se expanden sus posibilidades timbricas y estructurales.

La riqueza rítmica de la cumbia colombiana constituye uno de sus elementos identitarios más destacados y una fuente invaluable para procesos de composición y arreglos musicales. En el estudio desarrollado por Díaz Oñoro, Cassiani Miranda, Rachath Retamozo, & Higuera Leal, (2019), se profundiza en la organización rítmica de los tambores tradicionales utilizados en la cumbia, particularmente el llamador, la tambora y el tambor alegre, evidenciando cómo cada uno cumple funciones diferenciadas pero complementarias dentro de la textura polirítmica de este ritmo. De esta manera, el llamador establece el patrón constante y reiterativo que actúa como ancla métrica, la tambora, por su parte, aporta una célula rítmica sincopada que introduce desplazamientos temporales característicos; y el tambor alegre desempeña un papel más libre e improvisado, desarrollando variaciones sobre los patrones base. Esta interacción crea una base rítmica orgánica y fluida sobre la cual se constituyen las líneas melódicas y armónicas del resto del ensamble. Para los compositores contemporáneos. Comprender la función específica de cada tambor permite preservar la esencia del género y también expandir sus posibilidades o reconfiguraciones rítmicas, sin perder el sentido original de la cumbia. Finalmente, como lo destacan los autores, estas estructuras no deben ser entendidas como fórmulas, sino como sistemas vivos, adaptables y con gran potencial creativo para la música actual (p. 98-103).

**Figura 12.**

*Patrones rítmicos de la cumbia en el contexto de banda pelayera.*

The musical score for Figure 12 is written in 2/4 time and consists of two measures. It features four staves for percussion instruments: Clave, Platillos, Redoblante, and Tambora. The Clave part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Platillos part has a pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Redoblante part has a pattern of eighth notes with accents (>) above them. The Tambora part has a pattern of quarter notes with accents (>) above them.

Nota. Tomado de *Músicas del Caribe Colombiano* (Díaz Oñoro, Cassiani Miranda, Rachath Retamozo, & Higueta Leal, 2019, p.106).

Por otra parte, La cumbia colombiana presenta una estructura melódica y armónica diversa, que varía según el formato instrumental con el que se interprete, lo cual representa una ventaja creativa para la composición y el arreglo musical. En el caso de las cumbias de flauta de millo, la melodía suele construirse a partir de tres o cuatro motivos breves que se repiten con ligeras variaciones rítmicas y ornamentales, generando un discurso sonoro repetitivo y variado. Estas piezas tienden a usar armonías funcionales simples, en modo mayor basadas en los acordes de tónica y dominante, lo que otorga claridad tonal y estabilidad armónica (Ochoa, Pérez, & Ochoa, 2017, p.10). Por su parte, las cumbias de acordeón, influenciadas por la música de gaitas, incorporan un enfoque modal, en especial en modo dórico, y se alternan entre el uso de la función armónica VI<sub>m</sub> y bVI, lo cual introduce una ambigüedad modal rica dentro del concepto tonal como ocurre en canciones como “La Pava Congona” (p. 106). En contraste, las cumbias de

orquestas y conjuntos combinan tanto la armonía tonal como modal (frecuentemente en modos eólico y mixolidio) y exploran texturas melódicas a varias voces, principalmente en instrumentos de viento, como saxofones, clarinetes y trompetas. Estas cumbias adoptan una forma más simple, pensada para formatos comerciales, con introducciones, codas, bloques instrumentales y secciones cantadas, lo que favorece su adaptación para arreglos más modernizados. En conjunto, este abanico de características ofrece una base sólida para reinterpretar a cumbia con elementos contemporáneos sin perder su esencia melódica y armonía tradicional.

### Figura 13.

*Discurso rítmico repetitivo con ligeras variaciones melódicas en la cumbia.*

The image shows a musical score for two trumpets in B-flat, 4/4 time. The top staff is labeled 'Trumpet in B♭ 1' and the bottom staff is labeled 'Trumpet in B♭ 2'. The music consists of a repetitive rhythmic pattern with melodic variations. The chord markings are Gm, Dm, and A7.

Nota. Elaboración propia.

### **Porro**

El porro, como manifestación musical de la costa atlántica colombiana, surge del mestizaje cultural entre elementos indígenas, africanos y europeos, consolidándose como uno de los ritmos más representativos del Caribe colombiano. Según como lo afirma Herrera (2021), “el origen del porro pelayero tiene antecedentes en el auge colonizador español (...) aparece el porro como una inventiva o síntesis del mestizaje triétnico en nuestro suelo: danza, tambor, gaita o pito de cabeza de cera”. Este contexto histórico marca la identidad cultural del porro arraigada profundamente a la cultura del Caribe. Además, en términos de composiciones y arreglos, el porro ha sido tradicionalmente interpretado por bandas de vientos, pero su adaptación a diferentes formatos es posible a través del conocimiento suficiente sobre el lenguaje idiomático

de cada instrumento y las posibilidades orquestales de cada conjunto. En el caso del autor citado, señala que componer un porro para guitarra implica “plasmar características que le dan ese aire tan particular a los porros, los motivos rítmicos y melódicos junto a la correcta repetición de los mismos, la ubicación y la articulación de los bajos y la ubicación de la armonía dentro del compás” (Herrera, 2021, p.32). Entre los elementos estructurales característicos del porro se encuentran las progresiones armónicas sencillas (tónica y dominante), la sincopación melódica, y el diálogo entre el bajo y la melodía.

En el estudio de las características musicales del porro y desde una perspectiva compositiva, es posible identificar una serie de elementos estructurales, rítmicos y tímbricos que permiten comprender la profundidad de este ritmo más allá de su aparente simplicidad formal. El porro, tradicionalmente ejecutado por bandas de viento se configura a partir de patrones rítmicos binarios marcados y estructuras melódicas que apelan al principio de pregunta-respuesta y una base armónica tonal relativamente sencilla. (Cortés, 2018).

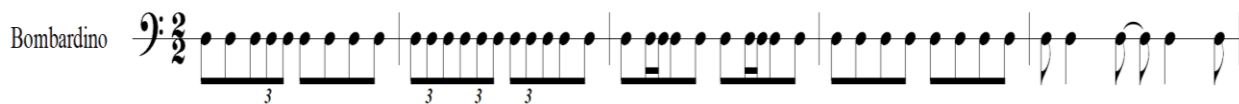
El porro palitiao presenta una estructura formal que, aunque tradicionalmente transmitida de forma oral, ha sido sistematizada en contextos académicos debido a su riqueza compositiva. Según Garcia (2023), esta estructura está conformada por cinco secciones fundamentales: danza inicial, diálogo o conversatorio, bozá, improvisación y danza final (p.31). la danza funciona como una introducción melódica de ocho compases en la cual participan todos los instrumentos de manera integral, estableciendo el ambiente rítmico y tonal de la obra. Luego aparece el diálogo o contrapunteo, en el que los instrumentos agudos (como las trompetas) plantean frases melódicas de pregunta mientras los instrumentos de registro grave (como los bombardinos) responden, configurando así la estructura de la llamada pregunta y respuesta que caracteriza gran parte del desarrollo temático (p 32). A continuación, se despliega el bozá, sección en la que el

clarinete asume el protagonismo con frases largas y repetitivas mientras los instrumentos de registro grave realizan acompañamientos armónicos. En esta sección ocurre una transformación tímbrica distintiva donde, el bombo deja de ejecutar el golpe principal sobre el parche para comenzar a golpear la tablilla superior, generando el característico “paliteo” que da nombre al porro palitiao.

El porro se caracteriza por tener una base rítmica que se encuentra construida sobre estructuras repetitivas que varían según la sección formal. Al respecto, Rincón (2016), identifica patrones rítmicos frecuentes en las improvisaciones del bombardino como grupos de cuatro corcheas y en tresillos, combinaciones de corcheas con semicorcheas y células sincopadas como la figura rítmica de corchea-negra-corchea (p. 29-31). Estas figuras se repiten en diferentes momentos de los solos analizados, lo que evidencia una lógica rítmica interna transmitida oralmente en el contexto de las bandas pelayeras. Estas estructuras delimitan el contorno de las frases y además permiten que la sección rítmica de la improvisación se mantenga constante para establecer el movimiento característico del porro.

#### **Figura 14.**

*Tipos de agrupaciones rítmicas de uso común en la improvisación del bombardino.*



Nota. Elaboración propia.

En cuanto a la melodía, las improvisaciones en el porro pelayero revelan el uso de frases recurrentes que tienden a construir motivos fáciles de entender. Rincón (2016), muestra que los intérpretes utilizan fragmentos de escalas mayores y pentatónicas, arpeggios ascendentes u descendentes, así como el uso recurrente de saltos intervalos de terceras y cuartas (p. 45-66).

Estas frases melódicas, funcionan como una especie de léxico que se adapta a diferentes momentos de la improvisación. Es importante señalar que el clarinete y el bombardino, principales improvisadores, tienden a ejecutar frases contrastantes, de tal manera que los clarinetes lo hacen con líneas más fluidas y ornamentadas, mientras que los bombardinos lo realizan con mayor movimiento rítmico. este enfoque melódico revela un equilibrio entre improvisación libre y fórmulas aprendidas por tradición.

### Figura 15.

*Melodías en la improvisación de bombardino.*

Nota. Elaboración propia.

Por otra parte, la armonía en el porro palitiao tiende a mantenerse simple es decir, utilizando en gran medida la tónica y dominante de la tonalidad en que se encuentre. Esta función es esencial para permitir que la improvisación se desarrolle con mayor fluidez. Según Rincón (2016), la mayoría de las piezas analizadas se basan en progresiones básicas de (I-V), permitiendo una base clara para el desarrollo de líneas melódicas improvisadas (p.67). la armonía es principalmente funcional y repetitiva, lo cual favorece la estabilidad para que el intérprete se exprese con mayor libertad. En las secciones de bozá, esta base armónica es sostenida principalmente por los bombardinos y trombones que en conjunto produce acordes para mantener una base donde fluyan los clarinetes.

Figura 16.

*Ritmo base de porro.*

\* Redoblante.

Percusión I.

Variación.

Bombo Pelayero.

Percusión II.

\*\* Platos Chocados o platillo suspendido.

Percusión III.

\*\* Con platillo suspendido en el C.D.

Nota. Fuente León, G (2001), la percusión y sus bases rítmicas en la música popular. Fundación Batuta. Ministerio de Cultura p,48.

### *Fandango*

El fandango pelayero, también conocido como fandango sabanero, constituye una de las expresiones musicales más significativas de la región del Sinú. Su origen histórico se encuentra en un proceso de hibridación entre las tradiciones musicales africanas, indígenas y españolas, emergiendo como un símbolo de resistencia cultural y de identidad festiva del Caribe colombiano. De acuerdo con (Fortich Díaz, y otros, 2014), este género tiene una raíz triple “español que se interpreta en España, africano que se interpreta en el Caribe y caribe colombiano” que, hacia finales del siglo XIX, ya era interpretado y bailado por las calles con instrumentos de percusión como tambor macho, acompañado de cantadoras y bailarines populares.

Desde el punto de vista compositivo, el fandango pelayero presenta una métrica de 6/8, con un patrón rítmico predominante basado en golpes continuos abiertos y cerrados del bombo, rasgo característico que lo dota de una sonoridad festiva. En cuanto a su desarrollo melódico menciona (Santana 1999 como se citó en Fortich Díaz, y otros, 2014), sostiene que muchas de sus melodías son “improvisadas”, mientras que otras son codificadas mediante estribillos repetitivos que permiten una forma de diálogo y participación colectiva. Esta cualidad lo convierte en un ritmo idóneo para la exploración creativa y para la incorporación de arreglos musicales que respeten su espontaneidad interpretativa. Además, el texto resalta que el fandango fue uno de los géneros que más se bailaban en las fiestas de corraleja, junto con el porro, la cumbia y el mapalé, lo cual lo posiciona como un ritmo articulador entre distintas prácticas musicales de la región.

El fandango sinuano, es una manifestación musical tradicional de Caribe colombiano, estrechamente relacionada con prácticas rituales, danzarias y festivas del Sinú. Musicalmente, se caracteriza por su métrica de 6/8, su base rítmica sincopada y sus inicios acéfalos o anacrúsicos en la mayoría de los casos, aunque también existen entradas téticas, como en el fandango “Tres Clarinetes” (Cruz, 2023, p.23). En cuanto a su instrumentación original, el fandango está estrechamente vinculado con el bullerengue, utilizándose tambores macho y hembra, así como palmoteo de manos y canto colectivo, donde las cantadoras improvisan versos y el público responde con un estribillo, lo cual evidencia una estructura responsorial con contenido rítmico y poético fuerte (p.23). Estas características se trasladan a las bandas pelayeras, que adaptan las frases cantadas a melodías instrumentales, especialmente protagonizadas por clarinetes y trompetas. A nivel melódico, el fandango mantiene un carácter ornamentado y con fuerte arraigo en la tradición oral, siendo frecuente la presencia de frases improvisadas por parte de los

instrumentos principales. En términos armónicos, las bandas pelayeras adaptan los esquemas tradicionales a estructuras modales o tonales sencillas que permiten el diálogo entre melodía e improvisación. La estructura del fandango interpretado por bandas no se segmenta de manera estricta como en otros géneros, pero puede reconocerse un esquema que parte de una introducción melódica, seguida por secciones de variación y desarrollo improvisatorio, finalizando con una reiteración o cierre energético. En síntesis, el fandango pelayero es una expresión compleja donde se entrelaza el ritmo, la melodía, la armonía, la improvisación y la danza adaptada con eficiencia al formato de banda, sin perder su carácter tradicional.

### Figura 17

*Patrones rítmicos del fandango*

RITMO DE FANDANGO EN BANDA

The musical score is titled "RITMO DE FANDANGO EN BANDA" and is written for three percussion parts in 6/8 time. The staves are labeled "Redoblante", "Bombo Pelayero", and "Platos Chocados". The Redoblante part begins with a melodic phrase of three eighth notes (G4, A4, B4) followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Bombo Pelayero part consists of quarter and eighth notes. The Platos Chocados part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including rests and accents.

Nota. Fuente: Bautista, R (2005), Gran fandango, suite colombiana en tres movimientos para banda pelayera. Universidad Autónoma de Bucaramanga p,17.

## Análisis Tímbrico de Referentes

### *Moonlight Serenade” Glenn Miller*

**Tabla 3.**

*Análisis Macro Formal “Moonlight Serenade”.*

<b>Parte</b>	<b>Frases</b>	<b>Compases</b>	<b>Métrica</b>	<b>Tonalidad y Armonía</b>	<b>Descripción General</b>
A	8	1-24	4/4 con swing	Eb Técnicas de intercambio modal y acordes con extensiones.	Tema principal con melodías en viento madera, contra melodías en viento metal con sordina y acompañamiento de ostinato.
Primer Solo de clarinete.	4	25 -32	4/4 con Swing	Inestabilidad tonal, técnica de dominantes secundarias.	Discurso melódico de pregunta y respuesta entre viento madera y viento metal.
A	8	33 – 44	4/4 con Swing	Idéntico al tema inicial (A).	Reexposición con variación tímbrica (sin sordina en viento metal).
Segundo Solo de clarinete.	4	45 -52	4/4 con Swing	Inestabilidad tonal, técnica de dominantes secundarias.	Solo de clarinete y distintos roles entre los instrumentos de viento madera y metal.
A	8	53 -62	4/4 con Swing	Idéntico al tema inicial (A)	Reexposición con variación tímbrica (sin sordina en viento metal).
Coda	1	63-64	4/4 con Swing	Eb	Frase breve con carácter conclusivo.

Nota. Elaboración propia.

En la primera parte de esta pieza que corresponde a los compases 1 al 24, los instrumentos de viento madera como son: clarinete Bb, Saxofón alto 1,2 y saxofón tenor 1,2, ejecutan la melodía principal en una textura homofónica donde las líneas melódicas se direccionan por movimiento directo. Estas melodías, tienen como característica principal su armonización, cuya distribución se realiza en bloque, con una densidad armónica de acordes de cuatro notas, donde el clarinete interpreta la primera voz aportando un timbre brillante, los saxofones altos se encargan de la segunda y tercera voz añadiendo calidez y equilibrio, el saxofón tenor 1 participa con la cuarta voz y el saxofón tenor 2 duplica una octava por debajo del clarinete reforzando la línea con mayor peso y profundidad. En relación a este hecho, estos instrumentos utilizan una dinámica mezzoforte que se acoge al carácter tranquilo de la pieza lo cual conlleva a que se deba utilizar una tesitura sonora que abarque un registro sonoro medio. A continuación, se observa que este registro sube progresivamente en proporción con el elemento dinámico.

**Figura 17.**

*Instrumentos de viento madera.*

SLOW SWING BALLAD

**AS PLAYED BY "GLENN MILLER"**

The image displays a musical score for five woodwind instruments: Clarinet in Bb, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, and Tenor Sax 2. The score is for the first part of the piece, measures 1 to 24. It is a slow swing ballad, as indicated by the tempo marking. The music is homophonic, with all instruments playing similar melodic lines. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The score includes slurs and ties, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Nota. Fuente: Glenn Miller, (1939) Moonlight Serenade.

Por otra parte, en los compases 1 al 24 los instrumentos de viento metal tienen una labor orquestal complementaria con respecto de los instrumentos de viento madera, ya que su función es la de ejecutar melodías subordinadas y contramelodías. En primera instancia, se puede notar en la partitura que estos instrumentos son más numerosos, abarcando 4 trompetas y 4 trombones donde su morfología brinda mayor intensidad sonora en comparación con los instrumentos de viento madera. Por ende, en esta sección dichos instrumentos utilizan un dispositivo de sordina, con el cual se modifica la proyección, timbre y dinámica de la siguiente manera: las trompetas utilizan la sordina de copa “cup mute” que proporciona una sonoridad más cálida y suave que reduce los armónicos brillantes del instrumento. Para los trombones se utiliza la indicación “in hat” que consiste en una sordina de tipo sombrero que se usa de manera manual para tapar y destapar la campana del instrumento, consiguiendo así reducir los armónicos metálicos y obteniendo un sonido más opaco. Con esta modificación, se consigue una sonoridad más equilibrada e ideal para mezclarse de manera más sutil con los instrumentos de viento madera.

Bajo estos factores, las trompetas y trombones ejecutan melodías subordinadas que aportan variedad a la melodía principal de los saxofones, y se realizan con una textura armónica a cuatro voces brindando un bloque denso con acordes de cuatreada. Los trombones duplican a una octava por debajo el sonido de las trompetas, aportando mayor profundidad y enriquecimiento del background. Del mismo modo, para las contramelodías se utiliza un recurso de armonización en voicing cerrado con líneas melódicas que se direccionan por movimientos contrarios y oblicuos con lo cual se consigue un resultado tímbrico más diversificado que apoya la independencia y claridad de las voces con una elaboración más rica y compleja en virtud de un tratamiento expresivo más notable.

**Figura 18.***Instrumentos de viento metal.*

The image shows a musical score for brass instruments. It consists of eight staves. The top four staves are for trumpets: 'TRUMPET IN Bb 1', 'TRUMPET IN Bb 2', 'TRUMPET IN Bb 3', and 'TRUMPET IN Bb 4'. The bottom four staves are for trombones: 'TROMBONE 1', 'TROMBONE 2', 'TROMBONE 3', and 'TROMBONE 4'. Each staff begins with a 'CUP' or '(IN MATT)' marking and a dynamic marking of 'mf'. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Nota. Fuente: Glenn Miller, (1939) Moonlight Serenade.

Con respecto a los instrumentos de acompañamiento, en este caso se utiliza el piano, el bajo y la batería (drum set), que se encargan de desarrollar la base ritmo-armónica desde un rol muy discreto (que solo se limita a realizar patrones rítmicos de ostinato), llevados a cabo mediante el aire atresillado del swing. Sin embargo, lo más destacable de este conjunto es el discurso armónico, el cual tiene mucha riqueza y variedad. Es por esto que, desde una perspectiva armónica vertical, se utilizan de manera concurrenida acordes de color y con extensiones como sextas, séptimas, novenas, oncenas y trecenas y desde el tratamiento armónico horizontal se identifican acordes de dominantes secundarias, intercambios modales, clichés armónicos y acordes de sustitución tritonal. Mediante esta variedad de acordes, se estructuran progresiones creativas y sofisticadas que contribuyen al componente tímbrico desde distintos

aspectos como el color orquestal, ya que debido al uso de notas de extensiones se puede manejar el efecto de brillantez o suavidad. Asimismo, el uso de acordes tensos o etéreos favorecen al desarrollo del contraste y el equilibrio entre secciones.

### Figura 19.

*Instrumentos de base ritmo-armónica.*

The musical score for Figure 19 is arranged in three staves: Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (D. S.). The piano part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). It features a complex harmonic structure with various chords and a melodic line. The bass part is written in a bass clef and provides a steady accompaniment. The drum part is written in a bass clef and consists of a simple, rhythmic pattern. The score shows the first 12 measures of the piece.

Nota. Fuente: Glenn Miller, (1939) Moonlight Serenade.

A continuación, durante los compases 28 al 32, surge una melodía de clarinete cuya presencia es bastante atractiva, esto debido a su dinámica fuerte, su registro agudo y el uso de cromatismos que desembocan a través de la utilización continua de acordes de dominantes secundarias que se encuentran en la armonía. Esta melodía principal, es reforzada por los demás instrumentos de viento madera en un registro agudo y armonizada a manera de voicing con disposición cerrada, permitiendo que las voces se muevan en distintas direcciones conformando movimientos contrarios, directos y oblicuos. El resultado sonoro de este conjunto, genera un color brillante y tenso correspondiente a una dinámica fuerte que alude a un pasaje transitorio y que luego reexpone el tema inicial.

**Figura 20.**

*primer solo de clarinete con apoyo de los demás instrumentos de viento madera.*

Nota. Fuente: Glenn Miller, (1939) Moonlight Serenade.

En la siguiente parte, (compases 33-44), se produce una reexposición del tema inicial. El compositor decide que para esta sección no requiere que los instrumentos de viento metal tengan sordina, por lo tanto, en la partitura se escribe la indicación “Open”. Este suceso permite crear una modulación tímbrica, porque al retirar la sordina el color, la proyección y protagonismo de estos instrumentos vuelve a su estado natural, haciendo que esta parte tenga una sonoridad más fuerte y brillante.

**Figura 21.**

*Modulación tímbrica en instrumentos de viento metal.*

The image shows a musical score for four brass instruments: Soprano Trumpet 1 (Sopr. 1), Soprano Trumpet 2 (Sopr. 2), Tenor Trumpet 1 (Ten. 1), and Tenor Trumpet 2 (Ten. 2). The score is in 4/4 time and features a melodic line in the soprano part that is repeated in the other three parts. A box highlights a specific section of the melody in the soprano part, which is also repeated in the other three parts.

Nota. Fuente: Glenn Miller, (1939) Moonlight Serenade.

En el transcurso de toda la obra, el piano realiza pequeñas intervenciones que funcionan como elementos conectores entre cada una de las secciones. De esta manera, mediante fragmentos de escalas y arpeggios, este instrumento realiza diferentes melodías de manera ágil que permiten conectar y conducir el final y el inicio de una nueva parte. Además, estos pequeños adornos que se presentan ocasionalmente, marcan una diferencia y variedad tímbrica que refresca continuamente el discurso de los instrumentos de viento madera y metal y el acompañamiento de ostinato.

**Figura 22.**

*Pequeños ornamentos ocasionales del piano.*

The image shows a musical score for piano (PNO.), saxophone (Sax.), and double bass (D. S.). The piano part features a melodic line with a box highlighting a specific section of the melody. The saxophone and double bass parts provide accompaniment. The piano part includes a box highlighting a specific section of the melody, which is also repeated in the other parts.

Nota. Fuente: Glenn Miller, (1939) Moonlight Serenade.

Sobre los compases 45 al 52, se genera otra melodía de solo en el clarinete. En esta sección, el instrumentista demuestra sus habilidades virtuosísticas por medio de su registro agudo, dinámica fuerte, figuraciones rítmicas irregulares y melodías con carácter cantabile que son fusionadas con adornos melódicos, cromatismos y notas de extensión de la armonía como novenas, oncenas y treceñas.

Este pasaje representa una sección contrastante con respecto a los discursos analizados anteriormente y esto debido a que en primer lugar el uso del clarinete como instrumento solista propone un elemento melódico principal mientras los otros instrumentos de viento madera cumplen una función netamente de acompañamiento. Por tal razón, en este fragmento se puede apreciar el sonido del clarinete a plenitud (lo que no sucedía en otras secciones donde todos los instrumentos de madera y metal se ejecutaban en grupos). Otro factor que hace especial a esta parte es el acompañamiento armónico de los saxofones, que mediante el empleo de notas largas realizan una base armónica discreta que genera un fondo conector entre el clarinete y el acompañamiento ritmo-armónico del piano, bajo y batería.

Por otra parte, entre cada frase del clarinete se encuentra una expresión de respuesta por parte de los instrumentos de viento madera y metal, estos instrumentos ingresan con fuerza realizando un tutti con una textura armónica densa en voicing y con líneas melódicas que se dividen en movimientos contrarios. Con este recurso de frases antecedentes donde el clarinete se expone de manera solista y luego se produce una respuesta enérgica del resto de instrumentos de viento, se aporta en gran medida a la expresividad y al timbre con la fusión de sonidos brillantes y metálicos en contraste con el sonido cálido del clarinete. Cabe destacar que en este tipo de bloque donde intervienen todos los instrumentos de viento madera y metal, se distingue con mayor claridad el sonido brillante de las trompetas, luego el sonido metálico de los trombones y

finalmente el sonido cálido de los saxofones conformando un bloque global que contiene un sonido pesado y envolvente.

**Figura 23.**

*Segundo solo del clarinete.*

The image shows a musical score for the second clarinet solo of 'Moonlight Serenade'. The score is written for five staves: Clarinet (Cl.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sax. 1), and Tenor Saxophone 2 (T. Sax. 2). The Clarinet part features a melodic line with a 'SOLO' marking and a circled '2' indicating the second solo. The saxophone parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb).

Nota. Fuente: Glenn Miller, (1939) Moonlight Serenade.

*“Sunny*

*” Duke Ellington y Frank Sinatra*

**Tabla 4.**

*Análisis Macro Formal “Sunny”*

<b>Parte</b>	<b>Frases</b>	<b>Compases</b>	<b>Métrica</b>	<b>Centro Tonal</b>	<b>Descripción General</b>
Introducción	2	1-9	4/4 con swing	Em Acordes con extensiones, clichés armónicos y acordes de la escala de blues.	Inicio anacrúsico, intervención de toda la orquesta.
A	4	10 – 25	4/4	Em Idéntico al anterior	Rol principal en la voz, con acompañamiento ritmo armónico y contramelodías.
A´	4	26 – 41	4/4	Em Idéntico al anterior	Rol principal en la voz, con acompañamiento ritmo armónico y contramelodías.
Intermedio Instrumental	2	41- 49	4/4	Em Idéntico al anterior	Melodía principal en los instrumentos de viento (tutti) y acompañamiento ritmo armónico.
Improvisación Trombón	2	49 – 57	4/4	Em y Preparación Modulante hacia Fm	Improvisación de trombón con acompañamiento ritmo armónico y contramelodías de los demás instrumentos de viento.
B	3	58 – 71	4/4	Fm Acordes con extensiones, clichés armónicos y acordes de la escala de blues	Rol principal en la voz, con acompañamiento ritmo armónico y contramelodías
Coda	2	72 – 79	4/4	Fm Idéntico al anterior	Diálogos entre orquesta y voz

Nota. Elaboración propia.

La introducción de esta pieza (compases 1-9), contiene un carácter rítmico tranquilo donde interviene toda la instrumentación de la banda en distintos roles. En primer lugar, la participación de los saxofones altos 1y2 a unisono y saxofones tenores 1y2 a unisono en un registro sonoro medio, generan un sonido homogéneo y cálido en una dinámica mezzoforte. Esto permite que la melodía principal tenga una presencia agradable en una textura homofónica. Asimismo, el movimiento sereno de esta sección sugiere una interpretación con articulaciones suaves, es decir con un fraseo legato.

Por su parte, el saxofón baritono con su registro grave, apoya el papel de las voces superiores mediante una base ritmo-armónica emulando el rol de un bajo y desarrollandose con fluidez por medio de clichés armónicos y demás cromatismos. Su sonido oscuro y robusto es un soporte sólido en peso y resonancia que contrasta notablemente con respecto de los otros saxofones.

### Figura 24.

*Tratamiento de los instrumentos de viento madera en la introducción.*

The musical score for Figure 24 shows the woodwind parts for the introduction of 'Sunny'. It consists of five staves: Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Baritone. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Alto and Tenor parts play a melodic line in unison, while the Baritone part provides a harmonic and rhythmic foundation. The dynamics are marked as mezzoforte (mf).

Nota. Fuente: Bobby Hebb (1966), Sunny. Versión Duke Ellington y Frank Sinatra.

A continuación, en los compases 5 al 9 las trompetas toman el rol principal de la introducción a través de su sonoridad fuerte y brillante agregando un cambio tímbrico significativo. Estos instrumentos (cinco en total), ejecutan melodías de carácter rítmico en una

textura a unísono y un registro sonoro medio que contribuye al contraste del color y la textura. Las trompetas (que en este caso utilizan sordina), poseen un timbre metálico y más penetrante en comparación con el sonido redondo y homogéneo de los saxofones. Sin embargo, el uso de un registro medio hace que estas mantengan un sonido equilibrado sin ser demasiado estridente ni demasiado oscuro.

Por otra parte, la estructura de las melodías, sugieren un movimiento rítmico de carácter percusivo con los cuales se obtiene un discurso energético con articulaciones acentuadas que refuerzan la sensación de ataque seco y preciso y que marcan gran diferencia con respecto de la melodía de los saxofones.

### Figura 25.

*Intervención de las trompetas en la introducción.*

The image shows a musical score for five trumpets. Each staff is labeled 'CON SORD. UNIS.' and 'f'. The music is written in a common time signature and consists of five staves of music. The first staff has a treble clef, while the others have bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with some rests and accents. The notation includes stems, beams, and note heads, with some notes having accents or slurs. The overall style is that of a professional musical score.

Nota. Fuente: Bobby Hebb (1966), Sunny. Versión Duke Ellington y Frank Sinatra.

Por su parte, los cuatro trombones indican un acompañamiento ritmo-armónico que por un lado brindan densidad armónica y por otra parte mayor textura rítmica. Estos instrumentos se encuentran armonizados a cuatro voces mediante notas propias del acorde y notas de color que se estructuran en voicing cerrado. Su resultado sonoro, genera un sonido compacto y denso en un registro medio y agudo el cual se nutre de diversidad armónica que enriquece el contexto del

arreglo. El rol que cumplen dentro de esta sección es de acompañamiento y, por lo tanto, estos instrumentos funcionan como una extensión de la sección de background.

### Figura 26.

#### *Acompañamiento ritmo-armónico de los trombones*

The image shows a musical score for four trombones, labeled Trombone 1 through Trombone 4. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument.

Nota. Fuente: Bobby Hebb (1966), Sunny. Versión Duke Ellington y Frank Sinatra.

Durante el tema A (compases 10 -25), se identifica que los instrumentos como el piano y el bajo cumplen un rol fundamental en la estructura del acompañamiento, pero además de eso, estas voces introducen pequeños elementos que dinamizan y enriquecen la sonoridad integral del ensamble. Por una parte, el piano además de cumplir con su función armónica, aporta un carácter más expresivo mediante pequeñas intervenciones rítmicas irregulares. Estos motivos breves, son ejecutados generalmente en el registro agudo y actúan como pinceladas sonoras que irrumpen sorpresivamente en el discurso musical. Su inserción momentánea y su naturaleza impredecible generan contrastes tímbricos que renuevan la textura general, evitando la monotonía y aportando dinamismo. La combinación de estos elementos con la articulación y la resonancia del instrumento le confiere un timbre brillante y un color particular que destaca sobre la masa sonora del ensamble. Otro aspecto importante en la labor de este instrumento, consiste en que en la partitura se cifra el acorde que se debe ejecutar, sin embargo, los patrones rítmicos del swing los realiza el intérprete de acuerdo al carácter de la pieza y sus conocimientos, por lo tanto, en el

audio de referencia se identifica que el ejecutante además de realizar los patrones rítmicos, recurre a la improvisación consiguiendo así un discurso variado y de constante renovación.

El bajo eléctrico, más allá de su rol fundamental en la base ritmo-armónica del swing, introduce un tratamiento tímbrico particular mediante el uso de notas cromáticas. Estas pequeñas melodías refuerzan la conexión entre los acordes y contribuyen a la fluidez entre las secciones, dotando mayor continuidad y movimiento musical. La ejecución de estas notas en el registro grave del bajo, introducen variedad tímbrica y diversifica la sonoridad del contexto orquestal.

Durante los compases 10 al 41, los instrumentos de viento realizan diversas funciones para adornar el discurso de la melodía principal que en este caso se trata de una voz humana. De este modo, el saxofón barítono ejecuta las melodías que venía desarrollando desde la introducción, pero ahora lo hace de manera intermitente. Los saxofones altos y tenores se encargan de realizar contramelodías que ingresan cuando el cantante o voz principal está en reposo. Asimismo, realizan melodías subordinadas debajo de la melodía principal, pero en una dinámica piano, así como también desarrollan fragmentos de escalas ascendentes y descendentes que conducen entre el final e inicio de una nueva sección.

Por otra parte, las trompetas con sordina contribuyen a diversificar el color tímbrico al alternarse con los saxofones para realizar las contramelodías, así como también, una de las trompetas con sordina se encarga de improvisar pequeñas melodías subordinadas en dinámica piano. Cabe resaltar que estos elementos de improvisación no se encuentran notados en la partitura sin embargo estos se identifican en el audio de referencia.

**Figura 27.***Pequeñas intervenciones melódicas del piano y el bajo eléctrico*

The image shows a musical score for piano and electric bass. The piano part is on the top staff, and the electric bass part is on the bottom staff. Both parts have a highlighted section in measures 41-49. The piano part features a melodic line with triplets and a descending eighth-note pattern. The electric bass part features a rhythmic accompaniment with a similar descending eighth-note pattern. The score includes chord symbols like Gm7, Dm7, and Eb7.

Nota. Fuente: Bobby Hebb (1966), Sunny. Versión Duke Ellington y Frank Sinatra.

En el intermedio instrumental tutti (compases 41-49), se desarrolla una melodía principal que es interpretada por los saxofones altos y tenores en un registro medio, mientras que el saxofón barítono la ejecuta en un registro grave. Esta línea melódica se encuentra armonizada mediante movimientos directos y contrarios estructuradas en voicing cerrado a cuatro voces, generando acordes de cuatreda que aportan densidad y tensión. A su vez, esta melodía, es reforzada por las cinco trompetas con sordina, una octava por encima de los saxofones. Debido a su tesitura aguda y a la proyección del instrumento, las trompetas destacan con mayor presencia en la textura general. Del mismo modo, los trombones participan en la interpretación de la melodía mediante sus registros agudos y medios, proporcionando un equilibrio entre brillo y cuerpo sonoro. El ensamble de estos tres grupos instrumentales da como resultado un efecto tímbrico potente y expansivo donde se combinan la calidez, el brillo y la profundidad. Además, el efecto que se consigue aporta riqueza y complejidad en el bloque armónico.

**Figura 28.**

*Tutti en instrumentos de viento.*

The image shows a page of a musical score for wind instruments. It contains ten staves, each labeled with an instrument: A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, Bar. Sax., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4, Tpt. 5, and Tbn. 1. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. A box with the number '4' is positioned above the first measure of the A. Sax. 1 staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f'.

Nota. Fuente: Bobby Hebb (1966), Sunny. Versión Duke Ellington y Frank Sinatra.

Más adelante en los compases 49 al 57, se presenta un cambio drástico en la textura orquestal, ya que luego de un discurso musical donde predominaba el sonido de todos los instrumentos, ahora ingresa una textura de melodía acompañada donde es protagonista el solo del trombón. En este nuevo pasaje, se puede apreciar el sonido del instrumento de forma clara y definida mostrando diferentes características tímbricas que se exponen a continuación:

En primer lugar, el uso de la escala de Mi menor armónica para improvisar, proporciona un material melódico con tensiones particulares entre las notas Do y Re# (segunda aumentada) y Fa# y Do (quinta disminuida). Así mismo, para la elaboración melódica se utilizan notas con saltos interválicos donde se pueden encontrar coloraturas y extensiones de los acordes base que aportan mayor variedad y expresividad. Por otra parte, el uso del registro medio del trombón

permite conservar el color natural del instrumento consiguiendo un sonido equilibrado (entre brillante y oscuro). Finalmente, resulta imprescindible hablar de las técnicas instrumentales que se utilizan en este solo de trombón, donde predomina el uso frecuente del glisando ascendente y descendente, siendo esta una técnica que este instrumento logra con mayor naturalidad y fluidez con respecto a los demás instrumentos de viento metal. Del mismo modo se presentan ornamentos como las acciacaturas que proveen a las melodías de variedad y atractivo.

### Figura 29.

*Fragmento del solo de trombón.*



Nota. Fuente: Bobby Hebb (1966), Sunny. Versión Duke Ellington y Frank Sinatra.

Inmediatamente concluye el solo de trombón, en el compás 58 se realiza una modulación armónica de Mi menor a Fa menor mediante un acorde pivote (C7 proveniente de la escala de Mi de blues y quinto de Fa menor). Este suceso hace que el tratamiento tímbrico sufra cambios en el brillo y la resonancia de los instrumentos, ya que con esta nueva tonalidad (medio tono más alta), cambia la posición de las notas y también la tesitura, esto se hace evidente en la guitarra eléctrica y el bajo. Del mismo modo para los instrumentos transpositores como las trompetas y saxofones, esta nueva tonalidad es más favorable para la lectura de partituras porque a diferencia de Mi menor, Fa menor tiene menos alteraciones para estos instrumentos. Con respecto del resto de instrumentos como el trombón, piano y bajo sucede todo lo contrario, esta nueva tonalidad aumenta significativamente las alteraciones.

**Figura 30.***Modulación armónica.*

The image shows a musical score for the song 'Sunny'. It consists of five staves: a vocal line at the top, followed by three instrumental staves, and a bass line at the bottom. The key signature is one flat (Bb). A black rectangular box highlights a section of the score where the key signature changes to two flats (Bb and Eb), indicating a harmonic modulation. The bass line includes chord symbols such as F7, Fm7, and Eb7.

Nota. Fuente: Bobby Hebb (1966), Sunny. Versión Duke Ellington y Frank Sinatra.

Si bien, esta parte es una reexposición del tema principal, ocurren sucesos que generan diferencias entre esta sección con la primera exposición. De tal manera que, por medio de la modulación armónica, la utilización de nuevas contramelodías de los saxofones y las modificaciones en los roles de las trompetas y trombones, se produce un efecto de innovación que engaña al oyente haciendo creer que esta parte es totalmente distinta y no una modificación parcial.

Finalmente, desde el compás 72 la obra concluye con una combinación de fragmentos de la introducción dispuestos como frase antecedente y fragmentos vocales que funcionan como frase consecuente, este diálogo permite resumir parte del contenido musical que fue expuesto y además refuerza la identidad tímbrica de la obra. Esto se dirige hacia una nota larga de las trompetas en un registro agudo, mientras los trombones piano y bajo consolidan la llegada a la tónica con una cadencia auténtica C7 – Fm(maj7).

**“Basie – Straight Ahead” Count Basie**

**Tabla 5.**

*Análisis Macro formal “Basie – Straight Ahead”..*

<b>Parte</b>	<b>Compases</b>	<b>Métrica</b>	<b>Centro Tonal</b>	<b>Descripción General</b>
Introducción	1-12	4/4 con swing	C	Batería (acompañamiento swing), bajo (walking bass) y piano improvisa.
A	13 – 60	4/4	C – Ab	Rol de la melodía principal se alterna entre los instrumentos de viento y el piano. Contraste entre Solo y tutti, ornamentos melódicos.
Improvisación Y desarrollo 1	61 -96	4/4	Ab	Acompañamiento ritmo-armónico e improvisación de saxofón tenor. El resto de instrumentos de viento participan luego del solo del saxofón.
Improvisación Y desarrollo 2	103- 148	4/4	Ab -F	Solo de piano.
CODA	149 -final	4/4	F	Participación de la orquesta completa tutti final.

Nota. Elaboración Propia.

Para los compases 1 al 12, se utiliza una introducción diferente con respecto a las dos piezas analizadas anteriormente, ya que en esta destaca el papel del piano cuya labor contiene un desempeño tímbrico llamativo. En primera instancia, este instrumento improvisa sobre los acordes escritos en la partitura en la cual aparece una indicación “piano solo ad libitum” que se interpreta como la elaboración de una introducción con ejecución melódica, rítmica y armónica a voluntad del intérprete desde luego respetando la progresión armónica y el ritmo de swing. De esta manera, en el audio de referencia se identifica que esta improvisación del piano se realiza mediante un registro medio para aportar claridad, calidez y elegancia en el inicio de la obra. En el estilo de Count Basie, se utiliza un toque sutil pero rítmicamente preciso, combinando acordes con articulaciones de acentos y staccato que resultan en un movimiento dinámico y fluido. La armonía propone notas de extensiones características del jazz para crear un color tímbrico

sofisticado y, además, la mano derecha del piano introduce líneas melódicas espontáneas y expresivas con articulaciones de legato.

Por otra parte, el bajo eléctrico juega un papel importante dentro del transcurso de toda la obra ya que este instrumento utiliza la técnica de walking bass mediante la cual se produce una sensación rítmica de movimiento constante lo que resulta en una labor muy notoria del instrumento.

### Figura 31.

#### *Improvisación del piano y técnica de walking bass*

Swing! ♩ = ♩<sup>♩</sup><sub>♩</sub>

Electric Guitar: C F6 F#7 C/G Gm7 C Fm7 Fm6 Em7 Eb7

Piano: IMPROVISA

Electric Bass

Drum Set

Nota. Fuente: Sammy Nestico (1968), Basie Straight ahead Versión Count Basie.

En la parte A que inicia en el compás 13, los saxofones asumen la melodía principal, presentándola tanto en unísonos como en octavas en textura homofónica, logrando un sonido cohesivo y balanceado. Esta estructura melódica de los saxofones se complementa con las frases de respuesta que propone el grupo de las trompetas y los trombones los cuales realizan una textura armónica que contrasta con las melodías dulces de los instrumentos de viento madera. Este contraste se destaca no solo en la disposición de las voces, sino también en la intensidad, donde los saxofones ofrecen una sonoridad suave y matizada, mientras que los metales aportan una intensidad más potente. Además, esta melodía principal de los saxofones no solo se alterna

con las trompetas y trombones sonando en simultáneo, sino que también este grupo de metales se desintegra para dar participación solo al grupo de trompetas o solo el grupo de trombones como se identifica en los compases 29 al 33 o a ejecutar contramelodías solo con una trompeta como en el compás 44.

Mientras tanto, el piano ejecuta pequeñas improvisaciones, añadiendo breves pasajes ornamentales que enriquecen el discurso global. La batería y el bajo, aunque mantienen una función rítmica fundamental, fortalecen los finales de frase al intensificar el peso sonoro en las melodías de las trompetas y trombones expandiendo aún más el contexto de la textura homofónica y con ello elevando la sensación de intensidad. En este contexto, los saxofones realizan las líneas melódicas, las trompetas y trombones ejecutan contramelodías. Además, estos últimos también contribuyen al soporte de acompañamiento a través de una textura armónica densa a cuatro voces que asegura una estructura ritmo-armónica bien definida y profunda.

### Figura 32.

#### *Desarrollo de la parte A.*

The musical score for Figure 32 consists of eight staves. The top three staves are for saxophones: Alto Sax 1,2, Tenor Sax 1,2, and Baritone Sax. The Alto and Tenor Sax parts have melodic lines with 'unison' and 'gliss.' markings. The Baritone Sax part is mostly silent. The next two staves are for trumpets: Trumpet in Bb 1,2 and Trumpet in Bb 3,4. Both play a dense harmonic texture marked 'ff'. The next two staves are for trombones: Trombone 1,2 and Trombone 3,4. Both play a dense harmonic texture marked 'ff'. The bottom staff is for the Piano, marked 'mf', providing harmonic support.

Nota. Fuente: Sammy Nestico (1968), Basie Straight ahead, Versión Count Basie.

En seguida en el compás 61, comienza una fase de desarrollo en la que el saxofón tenor se encarga de improvisar libremente y a gran velocidad, tomando como referencia la progresión de acordes anotados en la partitura. Por medio de estos acordes, el instrumentista demuestra su creatividad y capacidad técnica, explorando diferentes sonoridades en los registros sonoros, que brinda el instrumento, así como también adornos melódicos, motivos rítmicos frases y melodías con un estilo de creación innovador, es decir, con estructuras melódicas que son muy distintos a los desarrollados en el contexto de la obra. Por otra parte, el acompañamiento conformado por la batería, el bajo, la guitarra y el piano, mantienen los patrones rítmicos de swing y la técnica de walking bass que proporcionan una estructura dinámica y enérgica que contextualiza la libertad expresiva del saxofón.

Desde el componente armónico, esta parte de la pieza se desarrolla en un centro tonal poco definido y sus progresiones destacan por la incorporación de conceptos de la armonía moderna. Esto incluye el uso de acordes con agregaciones y extensiones (séptimas, novenas y oncenas), así como la presencia de dominantes secundarias, acordes disminuidos y préstamos modales, que aportan mayor riqueza y complejidad. Estas sonoridades permiten la exploración profunda de las relaciones armónicas desde el concepto tonal más moderno.

Mientras esto sucede, los instrumentos de viento como trompetas, trombones, y saxofones complementan la improvisación a través de melodías armonizadas con alta densidad. Estas melodías estructuradas mediante la técnica de voicing y con movimientos directos están dotadas de expresividad y protagonismo que permite apreciar contramelodías entre cada grupo de instrumentos por separado, pero también secciones tutti donde participan todos. Esta interacción entre el saxofón y el resto de instrumentos enriquece la textura musical, creando un diálogo que

combina la espontaneidad de la improvisación con la solidez del acompañamiento y la densidad armónica, logrando un equilibrio entre libertad y estructura.

### Figura 33.

#### *Improvisación del saxofón*

The musical score for Figure 33 is a page from a jazz arrangement. It features seven staves: Alto Sax 1,2; Tenor Sax 1,2; Baritone Sax; Trumpet in B $\flat$  1,2; Trumpet in B $\flat$  3,4; Trombone 1,2; and Trombone 3,4. The Alto Sax part has a rest for the first five measures, followed by a melodic line in the sixth measure. The Tenor Sax part is marked 'Improvisación' and has a slash through the staff for the first five measures. The Baritone Sax part has a rest for the first five measures, followed by a melodic line in the sixth measure. The Trumpet and Trombone parts play chords and melodic lines. The key signature is B $\flat$  major, and the time signature is 4/4. The score is in common time (C). The dynamics are marked *mf* for the trumpet and trombone parts.

Nota. Fuente: Sammy Nestico (1968), Basie Straight ahead Versión Count Basie.

En el compás 103 se desarrolla una nueva improvisación, esta vez con la participación del piano que, a partir de melodías y acordes ejecutados con la mano derecha en un registro medio y agudo, crea un discurso de carácter más expresivo y lento que la improvisación del saxofón. A su vez, esta improvisación es correspondida por los instrumentos de viento (compás 116) quienes por medio del tutti ejecutan melodías armonizadas a cuatro voces por movimientos directos, donde destacan las dinámicas fuertes y los registros sobreagudos de las trompetas y trombones, dando a entender la presencia de un clímax dentro de esta sección. Esta intención de fuerza se mantiene hasta el final de la pieza donde se presenta un contraste súbito al ingresar un solo de

piano en textura monofónica de manera sorpresiva, esto contrarresta enormemente la fuerza con la que se venía desarrollando el discurso. Sin embargo, los instrumentos de viento vuelven a retomar el mismo carácter de fuerza y con una serie de acordes en bloque terminan la obra con un carácter de grandiosidad.

## Proceso Creativo

### Cumbia Cereteana “Cumbia” Anibal Ángel Anán

**Tabla 6.**

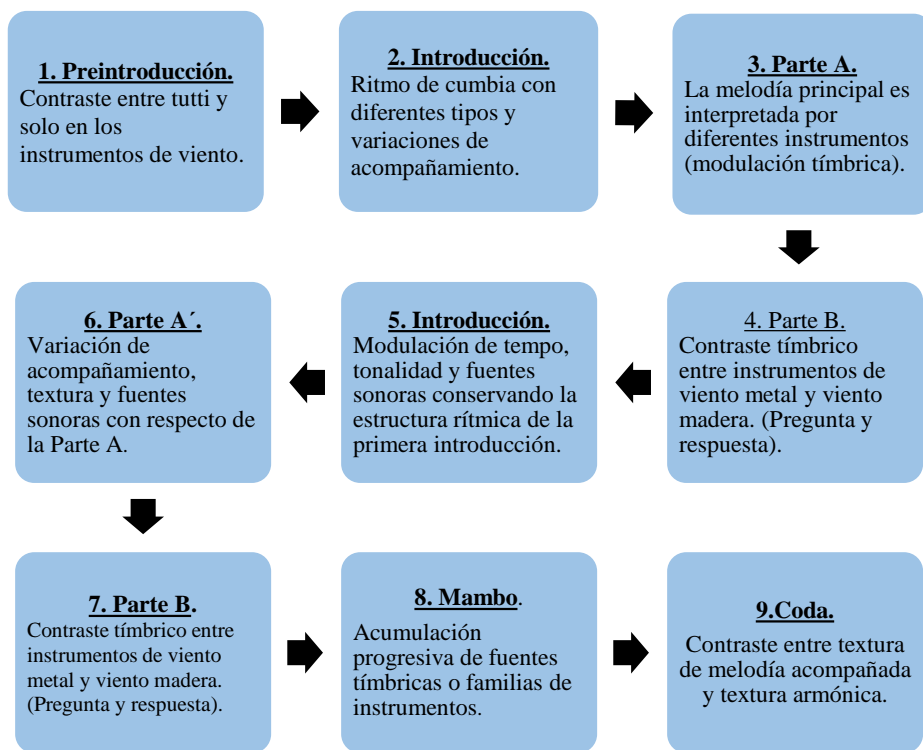
*Plan general del arreglo “Cumbia Cereteana”.*

<b>Información Principal</b>	
Cumbia Cereteana. Compositor: Anibal Ángel Anán.	Formato: banda pelayera tradicional con influencia de big band. 3 clarinetes Bb. 1 saxofón alto. 1 saxofón tenor. 1 saxofón barítono. 3 trompetas Bb. 4 trombones. 2 barítonos bombardinos. 1 tuba. 1 redoblante. 1 bombo. 1 par de platillos. 1 batería. 1 piano.
<p>Métrica y tempo general: 2/2 = 90 bpm.            Duración Aproximada: 03:00 min.            Género: Música tradicional de la región del Sinú colombiano.            Ritmo: Cumbia.            Carácter: Moderato rítmico.            Forma: Canción tradicional a la cual se le suman secciones adicionales.            Armonía: Tonal con influencia del jazz.</p>	
<b>Características Generales</b>	
<p>Implementación de dinámicas de intensidad: Forte, Mezzoforte, Piano, Reguladores.            Articulaciones: Staccatos, Acentos, Legato, Marcato, Tenuto, Glisando.            Estructura: Frases de 4 y 8 compases.            Alternancia de la melodía en distintos roles, utilización de distintas texturas y planos sonoros.            Utilización de diversas técnicas de ejecución instrumental.            Exploración del registro sonoro.            Exploración del concepto de color y contraste orquestal.            Innovación en el formato instrumental de banda pelayera convencional.            Exploración de componentes armónicos y melódicos en torno al eje tímbrico.</p>	

Nota. Elaboración Propia.

**Figura 34.**

*Planeación general de la forma y eje tímbrico de la pieza “Cumbia Cereteana”.*



Nota. Elaboración Propia.

**Tabla 7.**

*Esquema macro formal “Cumbia Cereteana”.*

<b>Parte</b>	<b>Compases</b>	<b>Frases</b>	<b>Tonalidad</b>
Preintroducción	1 -15	3	Am
Introducción	15 - 35	5	Am
A	36 -51	4	Am
B	52 -60	2	Am
Introducción	61 -81	5	Bbm
A´	82-101	5	Bbm
B	102-109	2	Bbm
Mambo	109 -139	7	Bbm
Coda	139 - 149	2	Bbm

Nota. Elaboración Propia.

### *Generalidades Tímbricas del Proceso Creativo de la Obra Cumbia Cereteana*

En los compases 1 al 15 se desarrolla una preintroducción de elaboración propia, diseñada especialmente para este arreglo como parte de la propuesta de exploración sonora de la banda pelayera mediante elementos propios del lenguaje de la big band. En su inicio (compás 1), todos los instrumentos de viento construyen una textura armónica densa basada en el acorde E7(b9), en la que cada uno de estos asume una nota específica para formar un bloque sonoro compacto. La fuerza de este bloque se ve incrementada gracias a la articulación marcada, los acentos y el uso del registro medio y agudo para obtener un color brillante y potente, característico del repertorio de big band. Posteriormente, en el compás 7 se genera un contraste tímbrico donde el discurso pasa a una segunda sección en la que los saxofones alto, tenor y barítono realizan motivos rítmicos de manera individual, creando una textura más sencilla donde prima la melodía sobre el acompañamiento armónico de los clarinetes y trombones. Por su parte, en la batería se incorpora el woodblock, que realiza el patrón rítmico de cumbia y también el piano que ofrece arpegios y acompañamiento ritmo-armónico que innovan el resultado tímbrico de acompañamiento que tiene la banda pelayera tradicional. En conjunto, esta preintroducción cumple la función de presentar de manera clara el tratamiento tímbrico del arreglo, donde se conjugan contrastes, colores, y recursos propios del lenguaje orquestal moderno aplicados a la banda pelayera.

Figura 35.

*Cumbia Cereteana, textura armónica compases 1-6.*

The musical score for *Cumbia Cereteana*, measures 1-6, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinetes en Sib:** Three staves, each starting with a *mf* dynamic and playing a rhythmic pattern.
- Saxofones:** Alto, Tenor, and Barítono, each with a *mf* dynamic and playing a melodic line.
- Trompetas en Sib:** Three staves, each with a *mf* dynamic and playing a rhythmic pattern.
- Trombones:** Tenor and Bass, each with a *mf* dynamic and playing a melodic line.
- Fliscorno Barítono:** Two staves, each with a *mf* dynamic and playing a melodic line.
- Tuba:** One staff, starting with a *mf* dynamic and playing a rhythmic pattern.
- Piano:** Two staves, starting with a *mf* dynamic and playing a complex harmonic accompaniment. Chord changes are indicated above the staff: E 7(b9), E 7(b9), B m7(b5), Bb7, Bb7, Bb7, and E7.
- Platillos:** One staff, playing a rhythmic pattern.
- Redoblante:** One staff, playing a rhythmic pattern.
- Bombo:** One staff, playing a rhythmic pattern.
- Batería:** One staff, playing a rhythmic pattern.

The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) dynamics. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is enclosed in a black box.

Nota. Fuente: Elaboración propia.

En los compases 16 al 35 se desarrolla la introducción con la melodía de la versión original, a la que se le ha dado un tratamiento tímbrico centrado en el acompañamiento rítmico y ritmo-armónico, aportando riqueza textural y mayor diversidad en este plano sonoro. Entre los compases 16 al 27 se mantiene un esquema rítmico tradicional de cumbia, manteniendo un acompañamiento básico donde instrumentos como la batería aporta únicamente un accesorio percusivo (platillo ride) y el piano realiza un patrón de acompañamiento elemental de cumbia, donde los bajos de la mano izquierda se ejecutan a tiempo mientras los acordes de la mano derecha responden a contratiempo. Del mismo modo el redoblante participa desde su rol natural como improvisador, realizando un solo utilizando patrones rítmicos y diferentes combinaciones de células que generan un ambiente de movimiento. Más adelante, a partir del compás 20 al 35, se introduce un contraste tímbrico notable: la densidad rítmica aumenta considerablemente mediante la incorporación de woodblocks y platillo splash en la batería, los trombones optan por implementar un acompañamiento ritmo- armónico y los platos ingresan para generar mayor densidad rítmica. Por su parte, el piano reemplaza el acompañamiento básico por un montuno que es un recurso propio de la tradición afrocaribeña que al mismo tiempo conecta directamente con el lenguaje de big band y la música popular.

En el plano armónico se utilizan recursos de rearmonización, utilizando acordes con séptima (incluso en la tónica Am7), además de acordes con novena bemol (E7(b9)), así como también el uso del segundo relacionado (Bm7(b5), e incluso intercambios modales, con el fin de enriquecer el color armónico produciendo una similitud con el lenguaje armónico de la big band.

Figura 36.

*Cumbia Cereteana tratamiento tímbrico en el acompañamiento, compases 25 -31.*

4 Cumbia Cereteana

The musical score is for the piece "Cumbia Cereteana" and covers measures 25 to 31. It features the following instruments and parts:

- Woodwinds:** B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone.
- Brass:** B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Baritone Trombone.
- Baritone:** Baritone 1 and Baritone 2.
- Percussion:** Piano (Pno.) and Snare Drum (S.Dr.).

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The key signature is one sharp (F#). The score includes a piano part with chords: Am7, Bm(♭5), E7(♭9), Bm(♭5), E7, Am, Bm(♭5), E7, Am, D. The percussion part includes a snare drum pattern with dynamics *mf* and *mp*.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

En los compases 36 al 51 se expone el tema principal, desarrollado a partir de un planteamiento tímbrico que prioriza la experimentación y la búsqueda de diferentes combinaciones sonoras, en relación con el propósito de exploración tímbrica en la banda pelayera. De esta manera, esta sección está constituida a partir de frases antecedentes y consecuentes que permiten contrastar y alternar colores tímbricos, texturas y registros. La primera frase antecedente (compás 36), es interpretada por clarinete 1 y saxofón alto, armonizados a dos voces en intervalo de terceras, ubicados en un registro medio que confiere un color tímbrico dulce y cálido. Esta frase es correspondida de manera consecuente por los clarinetes 1,2 y 3, y los saxofones alto y tenor, formando una textura armónica a tres voces. Aquí se utiliza un registro agudo logrando así un bloque con color brillante, armonía densa e intensidad fuerte que incrementa el contraste y la modulación tímbrica deseada.

Posteriormente, en el compás 40 se reexpone la frase antecedente, ahora experimentando con la sonoridad de la trompeta 1 y el trombón 1, en registros diferentes (grave para la trompeta y medio para el trombón), lo que enriquece el color y aporta un matiz cálido. Esta frase es respondida por la línea melódica consecuente interpretado por la sección completa de trompetas 1,2 y 3 y los trombones 1,2,3, ubicados en un registro medio produciendo un color mucho más brillante y metálico. Finalmente, vuelve a ser retomada la melodía entre los bombardinos o fliscornos barítonos armonizados a dos voces en un registro medio que a su vez, son duplicados por el piano formando intervalos de octavas y logrando un color brillante y oscuro que permite enriquecer la idea de experimentar timbres de manera inusual dentro de la banda pelayera.

**Figura 37.**

*Cumbia Cereteana, experimentación tímbrica con las fuentes sonoras, compases 36 al 51.*

The image displays a musical score for five instruments: 3. Tbn., Bar. 1, Bar. 2, Tuba, and Pno. The score is divided into two sections by a thick black box. The first section (measures 36-41) features a rhythmic pattern in the brass and piano parts, with dynamics markings like *mf* and *mp*. The second section (measures 42-47) shows a change in the piano part, with a more complex rhythmic structure and dynamics like *mf*.

Nota. Elaboración Propia

A continuación, en la parte B que inicia en el compás 52, se presenta un planteamiento tímbrico y orquestal basado en la paulatina disminución de la fuerza sonora, construyendo así un efecto sonoro de tensión y resolución que, a su vez, complementa el carácter armónico de dominante y tónica que hay en la frase. En primer lugar, en el compás 52, se encuentra un corte rítmico protagonizado por la sección de metales (trompetas y trombones) junto a los instrumentos de acompañamiento (percusión, piano y tuba) que al ejecutarse en simultáneo genera una sonoridad grandiosa, intensa y compacta, interrumpiendo de manera súbita y sorpresiva el patrón rítmico de cumbia. Este momento concentra toda la energía del conjunto en una frase breve. Seguidamente, hay una pequeña semifrase con los fliscornos y saxofones que intervienen reduciendo la intensidad sonora e incluso el color tímbrico haciéndolo menos estridente. Finalmente, la melodía termina en la respuesta de los clarinetes que se presentan con un registro más agudo, pero con una intensidad más tenue, completando así el proceso de reducción paulatina de la dinámica orquestal en las melodías.

### Figura 38.

*Cumbia Cereteana, Tratamiento dinámico orquestal, compases 52 al 60.*

8

Cumbia Cereteana

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Bass Trombone, Baritone 1, Baritone 2, Tuba, Piano (Pno.), Percussion (Perc.), Snare Drum (S.Dr.), and Double Bass (D.S.). The score is in 4/4 time. A vertical bar highlights measures 52 through 60. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for the highlighted section. The piano part includes the following chord symbols:  $Bb7$ ,  $Am$ ,  $Am$ ,  $E7$ , and  $Am$ .

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

Más adelante, durante los compases 61 – 81, se reexpone la introducción y en esta se busca principalmente un contraste en la sonoridad global del arreglo con el fin de renovar el interés auditivo de la obra. Este contraste se logra, por un lado, mediante una modulación del tempo, que acelera el pulso aportando mayor vitalidad volviendo el discurso más enérgico y festivo. Por otro lado, se propone un cambio de tonalidad (de Am a Bbm) que tiene un efecto directamente tímbrico. Al subir medio tono, las frases temáticas y acompañamientos ritmo-armónicos quedan situados en un registro medio tono más alto, produciendo un resultado sonoro más brillante.

Desde el compás 82 comienza la parte A', que funciona como una variación de la parte A inicial, en ella se introduce un contraste tímbrico y orquestal notable que renueva profundamente el discurso musical de la obra. Esta sección se caracteriza por tener una extensión más amplia, lo que permite desarrollar las ideas melódicas de una manera más en una textura de melodía acompañada. Por otra parte, desde el punto de vista del acompañamiento, se produce un cambio significativo: la batería asume prácticamente en solitario la base rítmica su patrón de cumbia explora distintas variaciones. En complemento, el piano realiza una progresión armónica de inventiva propia que es abordada a partir de arpeggios que funcionan como base de las melodías principales. Estas melodías son expuestas de manera individual o solista permitiendo destacar las particularidades tímbricas de cada instrumento como protagonista. Finalmente, la sección rompe con la textura de melodía acompañada, estableciendo un tutti por octavas entre todos los instrumentos de viento.

### Figura 39.

*Cumbia Cereteana* Textura de melodía acompañada Compás 82.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section contains woodwinds and saxophones, followed by brass instruments. The bottom section includes piano, percussion, and rhythm section instruments. The piano part features a clear chord progression: B♭m7, A7, D7sus7, Cm7(b9), F7(b9), B♭m, B♭m7, A7, D7sus7. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) throughout.

Nota: Fuente: Elaboración Propia.

En el compás 109 se propuso crear un mambo que se consolida como una de las secciones más largas de la pieza. Esta parte tiene una direccionalidad climática que emplea un tratamiento de acumulación gradual de instrumentos que se van sumando de manera progresiva. Inicialmente el mambo empieza con los woodblocks de la batería y el bombo que realizan patrones rítmicos base de cumbia y el piano que ejecuta acordes con notas largas. Estos instrumentos se encargan de acompañar la melodía principal expuesta por los saxofones. A medida que las melodías se renuevan entran más instrumentos en el plano de fondo. Un aspecto importante de esta acumulación es que, a medida que nuevos instrumentos entran a participar de la melodía principal, como los trombones primero y trompetas después, estos suelen hacerlo en registro agudos, lo que permite que la melodía gane fuerza y proyección sobre la masa orquestal.

Al mismo tiempo se aplica otro recurso habitual en los mambos: cuando nuevos instrumentos se suman con la melodía principal, los instrumentos que estaban participando desde el inicio tienden a disminuir su dinámica generando un contraste que realza aún más la entrada de los nuevos instrumentos. Este diseño orquestal logra un efecto de crecimiento acumulativo, manteniendo la claridad de la melodía a pesar de aumento progresivo de la densidad sonora. El mambo llega a su clímax cuando las trompetas exponen su melodía principal, a su vez, los platillos suelen entrar junto a estas para incrementar la intensidad y color brillante de la sección.

**Figura 40.**

*Cumbia Cereteana, proceso de acumulación progresiva orquestal mambo, compás 128 clímax.*

The musical score for *Cumbia Cereteana*, compás 128 clímax, is presented in a multi-staff format. The score is divided into two main sections: the upper section (measures 125-128) and the lower section (measures 129-132).

**Upper Section (Measures 125-128):**

- Woodwinds:** B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Bass Trombone.
- Brass:** Baritone 1, Baritone 2, Tuba.
- Strings:** Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabajo.
- Percussion:** Piano (Pno.), Percussion (Perc.), Snare Drum (S.Dr.), Double Bass (D.S.).

**Lower Section (Measures 129-132):**

- Woodwinds:** B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Bass Trombone.
- Brass:** Baritone 1, Baritone 2, Tuba.
- Strings:** Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabajo.
- Percussion:** Piano (Pno.), Percussion (Perc.), Snare Drum (S.Dr.), Double Bass (D.S.).

The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature is B♭ major, and the time signature is 4/4. The lower section features a series of chords: B♭m7, B♭m7, A♭7, D♭m7, Cm7(b5), F7, and B♭m7.

Nota: Fuente: Elaboración propia.

La coda final, que se extiende desde el compás 139 hasta el cierre de la obra, cumple la función de ofrecer un cierre enfático y contundente, caracterizado por un tratamiento tímbrico y orquestal que refuerza la sensación de conclusión. En un primer momento, el protagonismo es otorgado a los saxofones barítono, tenor y alto, que exponen pequeños motivos rítmicos de forma individual. Este recurso establece un vínculo temático con el inicio de la obra, donde también se habían utilizado fragmentos motóricos semejantes en la preintroducción. Estos patrones rítmicos son reforzados por el acompañamiento armónico de los trombones, que aportan una base armónica que contextualiza las notas largas de los saxofones. El cierre definitivo de la obra se construye mediante una textura armónica densa, lograda al concentrar a los instrumentos de viento en un registro agudo que incrementa la brillantez y la tensión sonora. Se emplean acordes de cuatro notas (densidad 4), generando una sonoridad robusta y compacta.

**Figura. 41.**

*Cumbia Cereteana, fragmento de textura armónica final, compás 145.*

The musical score for Figure 41 shows the final harmonic texture of 'Cumbia Cereteana' at measure 145. The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are B♭ Clarinet 1, 2, and 3; Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.); and Trumpet 1, 2, and 3, along with Trombone 1 and 2. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B♭ major/D minor). The saxophones play rhythmic motifs, while the trombones provide harmonic support. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

## Rio Sinú “Porro” Miguel Emiro Naranjo

**Tabla 8.**

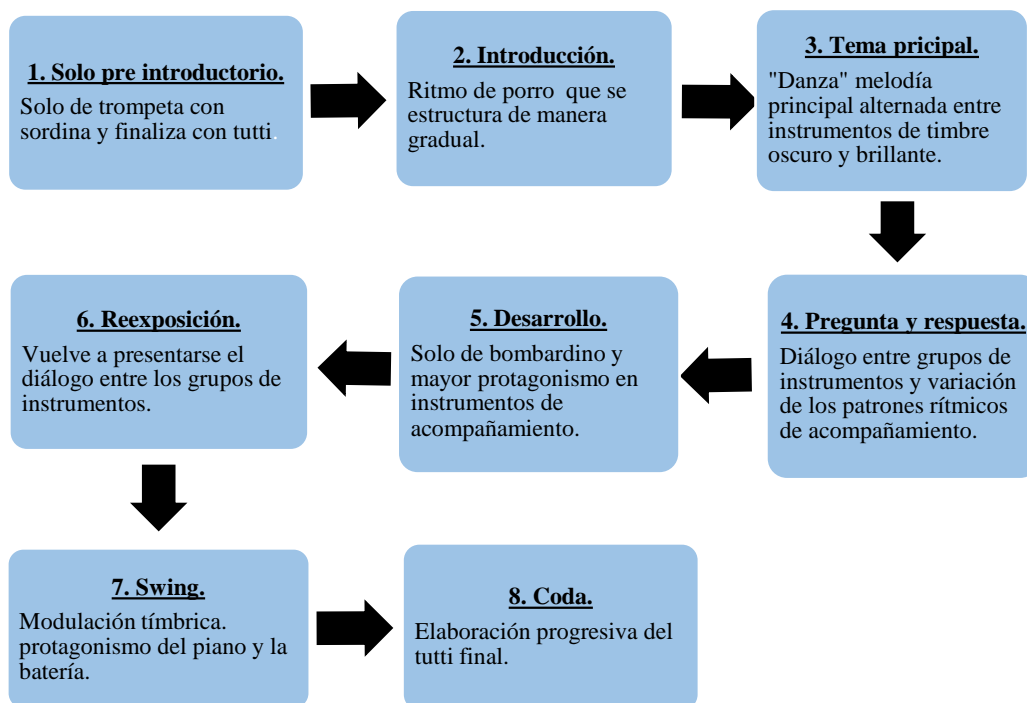
*Plan general del arreglo “Rio Sinú”.*

<b>Información Principal</b>	
Rio Sinú. Compositor: Miguel Emiro Naranjo.	Formato: Banda Pelayera tradicional con influencia de Big band. 3 clarinetes Bb. 1 saxofón alto. 1 saxofón tenor. 1 saxofón barítono. 3 trompetas Bb. 4 trombones. 2 barítonos bombardinos. 1 tuba. 1 redoblante. 1 bombo. 1 par de platillos. 1 batería. 1 piano.
<p>Métrica y tempo general: 2/2 = 72 bpm.            Duración Aproximada: 04:00 min.            Género: Música tradicional de la región del Sinú colombiano.            Ritmo: Porro palitiao.            Carácter: Moderato rítmico.            Forma: Canción tradicional a la cual se le suman secciones adicionales.            Armonía: Tonal con influencia del jazz.</p>	
<b>Características principales</b>	
<p>Implementación de dinámicas de intensidad: Forte, Mezzoforte, Piano, Reguladores.            Articulaciones: Staccatos, Acentos, Legato, Marcato, Tenuto, Glisando.            Estructura general: Frases simétricas de 4 y 8 compases.            Alternancia de la melodía en distintos roles, utilización de distintas texturas y planos sonoros.            Utilización de diversas técnicas de ejecución instrumental.            Exploración del registro sonoro.            Exploración del concepto de color y contraste orquestal.            Innovación en el formato instrumental de banda pelayera convencional.            Exploración de componentes armónicos y melódicos en torno al eje tímbrico.</p>	

Nota. Elaboración Propia.

**Figura 42.**

*Planeación general de la forma y eje tímbrico de la pieza “Rio Sinú”.*



Nota. Elaboración Propia.

**Tabla 9.**

*Esquema macro formal “Rio Sinú”.*

<b>Parte</b>	<b>Compases</b>	<b>Frases</b>	<b>Tonalidad</b>
Solo Preintrodutorio	1 - 20	4	Ab
Introducción	21 - 33	3	Ab
Tema Principal	33 - 49	8	Ab
Pregunta y Respuesta	49 -73	10	Ab
Desarrollo “Solo”	74 -102	7	Ab
Reexposición	102-119	8	Ab
Swing	120-135	9	Ab
Coda	135 -147	2	Ab

Nota. Elaboración Propia.

### *Generalidades Tímbricas del Proceso Creativo de la Obra Rio Sinú*

La primera sección de esta pieza corresponde a la preintroducción que se desarrolla desde el compás 1 al compás 20. El tratamiento tímbrico que aquí se presenta, está centrado en el rol de la trompeta como protagonista que expone el tema principal en un tempo libre (a modo de rubato) y con variaciones rítmicas y melódicas que prolongan cada frase y aportan un estilo improvisado. Sumado a esto, se utiliza un dispositivo de sordina (Cup) que permite transformar significativamente el timbre del instrumento, generando un sonido más oscuro y con menor brillo y proyección, lo que contribuye a crear un ambiente introspectivo y contrastante respecto a la sonoridad habitual del porro. De esta manera, las melodías se ejecutan en registros graves, medios y agudos, combinando técnicas como escalas cromáticas y estructuras arpegiadas que amplían y prolongan melódicamente el tema principal, promoviendo un estilo semejante a los solos instrumentales de la big band.

A continuación, esta sección se torna conclusiva desde el compás 13 donde se realizan escalas ascendentes, primero por parte de la trompeta y luego por el piano. Estas escalas funcionan como un recurso de conducción melódica y dinámica que preparan la entrada grupal de los instrumentos de viento. Este tutti culmina con un acorde de tónica (Ab6) en dinámica de piano a forte y en un registro medio y agudo, generando un contraste marcado entre el inicio íntimo y el impacto sonoro final.

Figura 43.

*Rio Sinú, solo de trompeta, preintroducción, Compases. 1-14.*

♩ = 60 bpm  
*rubato. con sord.* Arreglo: Wilson Peroza Sotomayor.  
*Accel.*  
*p*  
*a tempo*  
*mf*  
*f*

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

En seguida, la introducción que inicia en el compás 21, se caracteriza por un tratamiento orquestal que permite construir de manera gradual el ritmo de porro en su variación danza, utilizando recursos tímbricos que generan contraste y expectativa antes de la exposición del tema principal. En este caso, el centro de atención es la percusión, donde el bombo expone el patrón rítmico característico de la danza del porro aportando una base grave y profunda. Posteriormente, se suma el redoblante, cuyo timbre metálico añade un color brillante y finalmente se incorporan los platillos que completan el acompañamiento y conjunto generan la sonoridad festiva de este ritmo. Del mismo modo, otros instrumentos contribuyen a este esquema de estructuración gradual como el piano, que, desde el compás 21 interpreta estructuras melódicas y armónicas de carácter libre, funcionando como un solo instrumental que explora diferentes registros sonoros. Más adelante en el compás 30 este instrumento consolida el patrón rítmico de acompañamiento y

se suma la tuba y los trombones para fundamentar el elemento ritmo armónico que complementa la base general.

Por otra parte, el componente melódico del compás 21, se encuentra a cargo del saxofón barítono (de sonido oscuro), el clarinete (sonido brillante) y el saxofón alto (sonido dulce), quienes intervienen con pequeñas frases que actúan como solos breves y exponen sus melodías de manera individual. A continuación, estas líneas melódicas, evolucionan en el compás 30 teniendo un rol de contramelodías y complementos de la base de acompañamiento concretando así todo el fondo musical que más adelante acompañará el tema principal.

#### Figura 44.

*Río Sinú, consolidación de la base ritmo-armónica de la danza del porro, compases 30-33.*

The musical score for Figure 44 consists of the following staves and parts:

- Tuba 1, 2, 3:** Three staves in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mf*.
- Trombone (Tbn. B.):** One staff in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mf*.
- Flute 1 (Fl. B. 1) and Flute 2 (Fl. B. 2):** Two staves in treble clef, playing melodic lines with accents, marked *mf*. Both parts include the instruction "cambiar" (change).
- Tuba:** One staff in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mf*.
- Piano (Pno.):** Two staves (treble and bass clef), playing a complex rhythmic and harmonic accompaniment, marked *mf*. Includes dynamic markings *A>6* and *E>0*.
- Drums (Dr.):** One staff with a drum set icon, playing a rhythmic pattern, marked *mf*.
- Saxophone (Sd.):** Two staves (treble and bass clef), playing melodic lines with accents, marked *mf*.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

Ahora bien, el tema principal, que se extiende desde el compás 33 al 49, se constituye a partir de un cuidadoso tratamiento tímbrico y orquestal que busca contrastar y enriquecer la sonoridad de la melodía principal. En una primera exposición, el tema es interpretado a unísono por instrumentos de color tímbrico oscuro, como el saxofón barítono, y los fliscornos 1 y 2, lo que le otorga a la línea un carácter más grave y profundo. Posteriormente, esta misma melodía se reexpone manteniendo solo la participación de los fliscornos a los cuales suman las trompetas 1, 2 y 3 también a unísono. Con esto se genera una textura de tutti parcial que amplifica la proyección sonora y aporta mayor brillo tímbrico, gracias al color luminoso de las trompetas. En síntesis, este contraste permite presentar el tema principal primero con un color más oscuro e introspectivo, y luego con una sonoridad más brillante y enérgica.

### Figura 45.

*Río Sinú, tutti parcial entre fliscornos y trompetas, compases 42 al 47.*

The image displays a musical score for measures 42 to 47 of the piece 'Río Sinú'. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for Trumpets 1, 2, and 3 (Tpt. 1, 2, 3), each in a treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*. The next three staves are for Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1, 2, 3), each in a bass clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff is for Trombone B (Tbn. B), also in a bass clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*. The fifth and sixth staves are for Fliscorns 1 and 2 (Fl. B. 1, Fl. B. 2), each in a treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*. The seventh staff is for the Tuba, in a bass clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*. The music shows a melodic line in the upper staves and a harmonic accompaniment in the lower staves, with various rests and notes indicating the texture.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

La sección que se encuentra entre los compases 49 al 73 corresponde a la parte de pregunta y respuesta del porro palitiao, en la que se organiza un diálogo principal a nivel tímbrico. En este sentido, las trompetas formulan la pregunta, con su timbre brillante y sonido potente, mientras que los clarinetes ofrecen la frase de respuesta, aportando un color más dulce. Cabe resaltar que la frase de pregunta también es alternada por los fliscornos barítonos, que introducen un matiz más oscuro que enriquece la exposición.

Rítmicamente, esta parte se caracteriza por la inclusión de cortes y de intervenciones libres del redoblante, que añade variedad y dinamismo al patrón principal de porro. Bajo estas circunstancias, a nivel orquestal se introduce una textura compleja gracias al uso de los diferentes planos. Es así como en el foreground, existe el diálogo de pregunta y respuesta ya mencionado, mientras que en el plano medio se ubican las contramelodías realizadas por el piano, así como también se desarrollan melodías subordinadas y refuerzo de las contramelodías en los fliscornos. Finalmente, en el plano de fondo se sitúa la percusión, el acompañamiento ritmo-armónico de los trombones, el piano y la tuba, así como también el acompañamiento armónico de los saxofones.

Este tratamiento orquestal refleja la riqueza textural de la big band, especialmente por el uso de un contrapunto libre (sin rigidez académica), donde varias líneas melódicas interactúan. Además, con esta sección se logra una sección enriquecida por múltiples colores instrumentales y roles orquestales.

### Figura 46.

*Río Sinú, tratamiento de planos sonoros, sección de pregunta y respuesta, compases 49 al 55.*

8 RIO SINÚ

The musical score for 'Río Sinú' (measures 49-55) is presented in a multi-staff format. The instruments included are Clarinet 1-3, Saxophone A, T, B, Trumpet 1-3, Trombone 1-4, Flute 1-2, Tuba, Piano, Percussion, Snare, and Bass. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The piano part features a complex harmonic structure with chords like A7, Fm7, Bbm7, Eb7, A7, A#6, Fm7, and Bbm7. The percussion and snare parts provide a rhythmic accompaniment.

Nota. Fuente Elaboración Propia.

Desde el compás 74 al 102 se desarrolla una sección que aporta un contraste tímbrico y orquestal significativo. En esta parte, los trombones asumen un protagonismo marcado, pasando de su función habitual de acompañamiento a liderar el primer plano destacando la potencia y el sonido metálico de este instrumento. A esta melodía se suman los clarinetes y saxofones que desarrollan contramelodías aportando un plano medio que enriquece el discurso global. Por su parte, la percusión mantiene el patrón rítmico del porro, asegurando la identidad del género, mientras que el piano complementa con adornos melódicos y esquemas de acompañamiento que dan mayor movimiento y color.

Sin embargo, el movimiento central de esta parte es el solo del fliscorno barítono, un recurso característico en el repertorio tradicional de la banda pelayera. Este solo se construye a partir de melodías rápidas, figuras arpegiadas y movimientos melódicos amplios, logrando un carácter virtuosístico que refuerza el lenguaje tradicional del porro pelayero. Desde el punto de vista tímbrico, este solo aporta calidez y profundidad, complementando el discurso de los trombones, saxofones y clarinetes.

### Figura 47.

*Rio Sinú, Solo de bombardino.*

The musical score for 'Solo de bombardino' is presented in three staves. The first staff (measures 82-85) begins with a rest, followed by a melodic line starting on a quarter rest, marked 'solo' and 'mf'. The second staff (measures 86-89) continues the melody with a 'mf' dynamic, featuring a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet. The third staff (measures 90-93) continues with similar rhythmic patterns, including sixteenth-note sextuplets and eighth-note runs.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

Desde el compás 120 hasta el final, la obra presenta un giro estilístico importante que acerca de manera decidida su lenguaje a la estética de la big band. En esta parte se introduce el patrón rítmico de swing, en sustitución del porro. Además, este cambio rítmico transforma por completo el carácter tímbrico y orquestal, por un lado, recontextualiza el tema principal y por otro utiliza de manera diferente las fuentes sonoras. En primer lugar, la tuba se encarga de la línea del bajo, manteniendo el patrón ritmo-armónico de swing, mientras que los instrumentos de viento como las trompetas, trombones, clarinetes y saxofones intervienen con bloques rítmicos, a manera de cortes con glissandos asociados a las técnicas de arreglos de big band.

En esta sección, el piano asume un papel central como solista, interpretando la melodía principal que aparece desde el inicio de la obra, pero ahora adaptada al estilo del swing. Este protagonismo del piano representa un cambio tímbrico significativo respecto a las secciones anteriores donde su rol había sido principalmente de acompañamiento.

Finalmente, la obra concluye con un tutti de los instrumentos de viento, retomando el carácter colectivo y cerrando con grandiosidad el discurso musical.

### Figura 48.

*Río Sinú, sección swing piano y batería, compases 126 al 132.*

The image shows a musical score for piano and drums, measures 126 to 132. The piano part is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, with chords indicated above the staff. The bass line is in the left hand. The drum part is shown below the piano part, with a swing pattern indicated by the 'Sd.' label. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

## Fandango Viejo “Fandango” Primo Paternina Oliveros

**Tabla 10.**

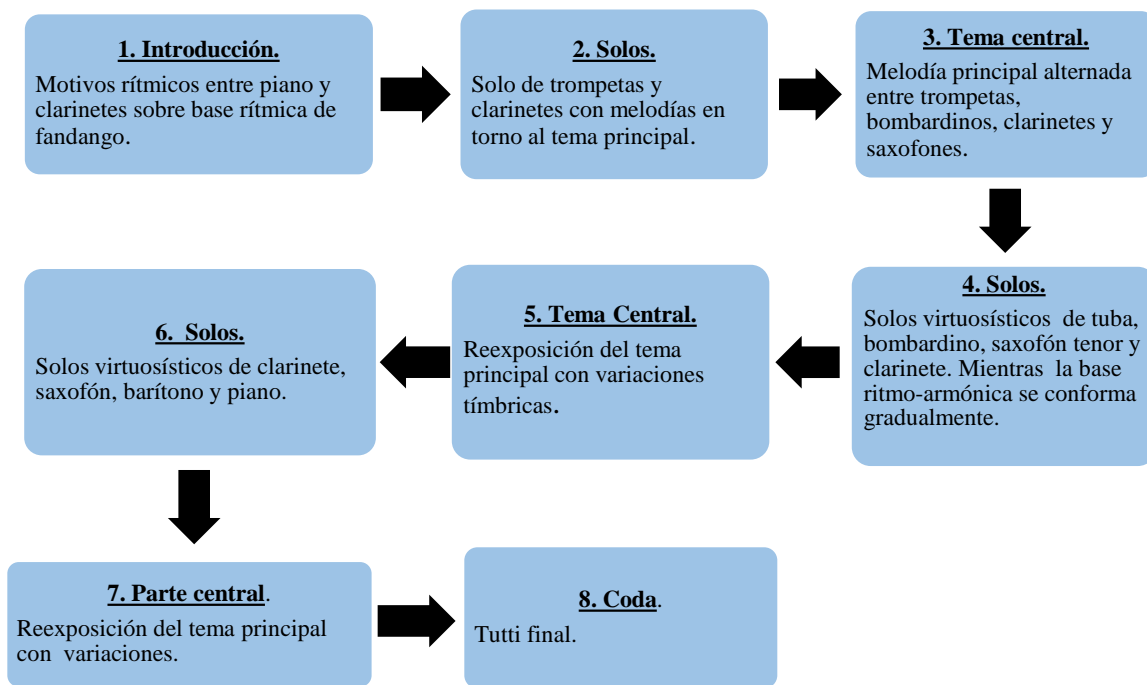
*Plan general del arreglo “Fandango Viejo”.*

<b>Información Principal</b>	
Fandango Viejo. Compositor: Primo Paternina Oliveros.	Formato: Banda Pelayera tradicional con influencia de big band. 3 clarinetes Bb. 1 saxofón alto. 1 saxofón tenor. 3 trompetas Bb. 4 trombones. 2 barítonos bombardinos. 1 tuba. 1 redoblante. 1 bombo. 1 par de platillos. 1 batería. 1 piano.
<p>Métrica y tempo general: 6/8 = 140 bpm.            Duración Aproximada: 03:00 min.            Género: Música tradicional de la región del Sinú colombiano.            Ritmo: Fandango Viejo.            Carácter: Allegro rítmico.            Forma: Canción tradicional a la cual se le suman secciones adicionales.            Armonía: Tonal con influencia del jazz.</p>	
<b>Características principales</b>	
<p>Implementación de dinámicas de intensidad: Forte, Mezzoforte, Piano, Reguladores.            Articulaciones: Stacattos, Acentos, Legato, Marcato, Tenuto, Glisando.            Estructura: Frases de 4 y 8 compases.            Alternancia de la melodía en distintos roles, utilización de distintas texturas y planos sonoros.            Utilización de diversas técnicas de ejecución instrumental.            Exploración del registro sonoro.            Exploración del concepto de color y contraste orquestal.            Innovación en el formato instrumental de banda pelayera convencional.            Exploración de componentes armónicos y melódicos en torno al eje tímbrico.</p>	

Nota. Elaboración Propia.

**Figura 49.**

Planeación general de la forma y eje tímbrico de la pieza “Fandango Viejo”.



Nota. Elaboración propia.

**Tabla 11.**

Esquema macro formal “Fandango Viejo”.

<b>Parte</b>	<b>Compases</b>	<b>Frases</b>	<b>Tonalidad</b>
Introducción	1 - 20	8	Bbm
Solos	21 - 32	4	Bbm
Tema Central	32 - 62	6	Bbm
Solos	63 -108	10	Bbm
Tema Central	109 -139	6	Bbm
Solos	140-179	9	Bbm
Tema Central	179-206	7	Bbm
Coda	206-214	2	Bbm

Nota. Elaboración Propia.

### *Generalidades Tímbricas del Proceso Creativo de la Obra Fandango Viejo*

La introducción de esta obra, que abarca desde el compás 1 al 20, se desarrolla a partir de una base rítmica de fandango tradicional, ejecutada por batería, bombo, redoblante y platillos. Estos instrumentos establecen un acompañamiento en el que se destacan los patrones rítmicos característicos del fandango. En particular, el redoblante aporta variaciones y adornos técnicos que enriquecen la textura rítmica.

Por su parte, el piano introduce una serie de acordes con notas de extensión, lo que genera un color armónico propio del lenguaje del jazz. Esta sonoridad se mantiene a lo largo de toda la introducción, estableciendo un contraste entre la tradición del fandango y el lenguaje armónico de la big band.

Asimismo, los trombones también tienen un papel importante en esta sección. Inicialmente refuerzan la armonía del piano mediante acordes de notas largas que funcionan como soporte armónico; a continuación, estos instrumentos desarrollan un acompañamiento ritmo-armónico que, a su vez, aporta al movimiento y densidad del elemento rítmico.

Finalmente, la introducción concluye con una textura armónica constituida por diferentes instrumentos de viento que realizan una frase armonizada a diferentes voces y con movimientos directos y contrarios.

## Figura 50.

*Fandango Viejo, roles instrumentales dentro de la introducción, Compases 1-8.*

The musical score for 'Fandango Viejo' (Compases 1-8) is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinete en Sib 1, 2, 3:** All three parts are silent throughout the 8 measures.
- Saxofón Alto, Tenor, Baritono:** The Baritone saxophone has a melodic line starting in measure 4, marked *mf*. The Alto and Tenor saxophones are silent.
- Trompeta en Sib 1, 2, 3:** All three parts are silent throughout the 8 measures.
- Trombón Tenor 1, 2, 3:** These parts play a sustained harmonic line starting in measure 4, marked *mf*.
- Trombón Bajo:** This part plays a sustained harmonic line starting in measure 4, marked *mf*.
- Fliscorno Baritono 1, 2:** Both parts are silent throughout the 8 measures.
- Tuba:** This part plays a rhythmic line starting in measure 4, marked *mf*.
- Piano:** The piano part includes a chord progression: Bm7, E9, A9, D9, G9, C m7(b9), F 7(b9), Bm6, F 7(b9), F 7(b9). The dynamics range from *mf* to *p*.
- Platillos:** This part plays a rhythmic pattern starting in measure 4, marked *p*.
- Redoblante:** This part plays a rhythmic pattern starting in measure 4, marked *p*.
- Bombo:** This part plays a rhythmic pattern starting in measure 4, marked *p*.
- Batería:** This part plays a rhythmic pattern starting in measure 4, marked *mf*.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

La sección comprendida entre los compases 21 al 32 presenta una melodía a modo de solo instrumental que hace alusión al tema principal de la canción. En primer lugar, intervienen las trompetas, que ejecutan una melodía a tres voces en un registro medio. Esta melodía se encuentra estructurada en dos frases (antecedente y consecuente). El acompañamiento de esta sección está a cargo del redoblante, que interpreta células rítmicas propias del patrón de fandango, aportando una base sólida que contextualiza las melodías dentro del aire tradicional.

A partir del compás 28, se integran los clarinetes, que responden a la propuesta melódica de las trompetas. Estos clarinetes también se estructuran a tres voces y se ubican en un registro medio y agudo y son acompañados armónicamente por los saxofones alto, tenor y barítono, que actúan como base de apoyo que complementa la textura general de esta sección.

### Figura 51.

*Fandango viejo, Solos de trompetas, compases 17 – 24.*

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

A partir del compás 32 se introduce el tema central de la obra, caracterizado por una estructura de melodía acompañada, en la que el foco principal está en el constante intercambio tímbrico entre diferentes grupos instrumentales. Esta alternancia de timbres es el principal recurso orquestal de la sección aportando dinamismo y riqueza sonora a la interpretación.

La primera frase de la melodía es presentada por las trompetas, en un registro medio y agudo con un sonido brillante y un carácter directo que introduce con grandiosidad el inicio del tema. Seguidamente, esta misma línea melódica es retomada por los fliscornos barítonos, cuyo

timbre más dulce y tesitura más grave contrasta con el de las trompetas, generando un cambio de color notable. A continuación, la melodía es desarrollada por los clarinetes dando como resultado una renovación tímbrica de la melodía principal y luego esta es correspondida por los saxofones altos y tenor, los cuales añaden una sonoridad intermedia entre la suavidad en los clarinetes y la calidez de los fliscornos. Posteriormente, las trompetas retoman el protagonismo melódico y finalmente esta sección concluye con la intervención de los fliscornos barítonos, reafirmando así el carácter cíclico y tímbrico del tema.

### Figura 52.

*Fandango viejo, Tema principal realizado por las trompetas, compases 33 -40.*

The image shows a musical score for two B-flat Trumpets (Tpt. 1 and Tpt. 2). The score is in 2/4 time and features a melodic line with various articulations and dynamics. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures 33 through 40. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The articulation includes accents and slurs.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

Entre los compases 63 y 108 se desarrolla una sección en la que se destacan diversos solos instrumentales, permitiendo una exploración más profunda del timbre individual de ciertos instrumentos dentro del conjunto. A diferencia de otras secciones de la obra donde predominan las agrupaciones tímbricas por familias, aquí el protagonismo recae en voces solistas solo que se presentan una tras otra, con acompañamiento del patrón rítmico de fandango que se estructura de manera progresiva de acuerdo a la entrada de cada instrumento de percusión.

El primer solo es interpretado por la tuba, instrumento que sobresale por su color oscuro y grave, el cual es hábilmente explorado en un pasaje virtuosístico. En este solo se emplean distintos registros del instrumento, (grave y medio), permitiendo una muestra amplia de su paleta

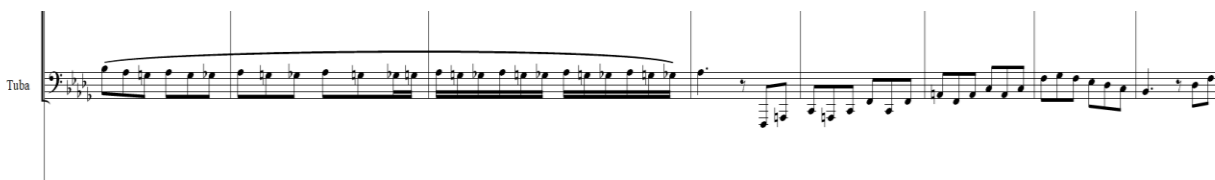
tímbrica. Luego de este pasaje solista, la tuba asume un papel funcional dentro de la base ritmo-armónica del fandango, marcando un puente hacia el siguiente solo.

El segundo solo está a cargo del fliscorno barítono 1, quien toma liderazgo con una improvisación melódica de carácter expresivo. Durante su intervención, comienza a consolidarse la base rítmica de percusión que define el patrón de fandango, reforzada además por el acompañamiento del piano, que ofrece acordes con extensiones propias del lenguaje del jazz. En seguida, el saxofón tenor toma el relevo en la línea solista. Su intervención se caracteriza por la utilización de diferentes registros del instrumento, así como por la aplicación de recursos ornamentales, como los mordentes, que aportan variedad melódica y refinamiento técnico.

Finalmente, se incorpora un solo a cargo del clarinete 1, interpretado en sus registros medio y agudo, destacando de su timbre claro y penetrante. Este solo aporta un cierre tímbrico contrastante con respecto a los anteriores, resaltando la versatilidad del instrumento.

### Figura 53.

*Fandango Viejo, Fragmento de solo de tuba, compases 65 – 72.*



Nota. Fuente: Elaboración Propia.

Desde el compás 109 al 139, se presenta una reexposición del tema central de la obra. Esta sección retoma el material melódico ya presentado anteriormente, reafirmando su estructura y su identidad dentro del discurso musical que se torna bastante diverso gracias a los solos instrumentales que se desarrollan constantemente.

A continuación, desde el compás 140 al 179 se presenta una nueva sección de solos instrumentales. En la que se exploran diferentes timbres en contraste con la sección solista anterior. Esta parte se caracteriza por una intención clara de experimentación sonora, enfocada en la individualidad tímbrica de cada instrumento y en su exploración técnica dentro del contexto del fandango.

La sección inicia con la batería como instrumento de acompañamiento base que explora diferentes accesorios como los platillos, redoblante, bombo y demás. Este acompañamiento rítmico sigue respetando el patrón del fandango, pero realiza algunas variaciones rítmicas que generan un acompañamiento distinto al expuesto anteriormente.

En esta sección, los instrumentos que desarrollan sus solos melódicos son: el clarinete, quien utiliza en registro grave y medio, creando un contraste sonoro con su participación anterior. El piano, por su parte, reutiliza los acordes utilizados en la introducción, ahora presentados en una nueva variación con el fin de aportar un mayor desarrollo formal al material inicial de la obra.

Luego se presenta el solo del saxofón barítono, que explora su registro grave y medio, aportando un color denso y oscuro a la sección. Finalmente se destaca un solo de piano, evidenciando la fusión del estilo de big band con el estilo de banda pelayera ampliando el horizonte tímbrico de la obra.

Esta sección concluye con un tutti entre instrumentos de viento madera y viento metal que refuerza el carácter colectivo de la orquesta después de un momento de protagonismo individual, equilibrando la sonoridad general y dando cierre a esta etapa de exploración tímbrica.

**Figura 54.**

*Fandango Viejo Fragmento solo de clarinete, compases 140 – 179.*

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

En este tramo final, la obra retoma el tema central a modo de reexposición parcial. La reaparición se concentra exclusivamente en la sección principal protagonizada por las trompetas y clarinetes, cuyo motivo es repetido dos veces, reforzado su carácter reconocible y otorgando un sentido de cohesión formal.

Tras esta doble presentación, se desarrolla la coda, caracterizada por una textura armónica a tres voces, duplicada por octavas en diferentes familias instrumentales. Participan de manera conjunta clarinetes, saxofones, trompetas, trombones y fliscornos. Desde la perspectiva orquestal, esta disposición genera un efecto grandioso y pleno, en el que todos los instrumentos de viento actúan de forma simultánea. Este recurso aporta un cierre contundente y grandioso.

## Figura 55.

*Fandango Viejo, preparación de la coda, compases 200 al 209.*

Fandango Viejo 25

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Baritone 1, Baritone 2, Tuba, Piano (with chords F 7(b9) and Bbm6 indicated), Percussion, Snare Drum, and Double Bass. The score is divided into measures 200 through 209. A large black rectangular box highlights the final measures of the score, from measure 205 to 209, which is the preparation for the coda. The music is in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*.

Nota. Fuente: Elaboración Propia.

### **Plan de Circulación / Exhibición**

Para el desarrollo del plan de circulación con el proyecto de “Exploración Tímblica en la Banda Pelayera de la Región del Sinú”, se tendrá en cuenta su participación en plataformas de difusión como el programa radial de la emisora de radio Unad Virtual “Escucharte Radio”, así como la inclusión del trabajo en el repositorio de la Biblioteca Digital de la Unad y la interpretación de las obras en el contexto de la región del Sinú.

## Conclusiones

La integración de recursos tímbricos de la big band en arreglos de cumbia, porro y fandango para la banda pelayera fue un proceso de exploración profunda que permitió replantear la sonoridad de los ritmos tradicionales de la región del Sinú. Por lo tanto, este trabajo de grado generó un discurso musical híbrido en el que se mantuvo la identidad cultural del Sinú, mientras se ampliaron sus posibilidades orquestales.

El análisis detallado de referentes de la big band, como la disposición instrumental, las texturas de cada sección y el tratamiento de los planos sonoros, demostró que estas herramientas son completamente transferibles al formato de banda pelayera. La aplicación de estos elementos enriqueció la paleta tímbrica de los arreglos y a su vez realzó la esencia y el carácter festivo de cada obra, sin alterarlos. Este enriquecimiento se manifestó de manera particular en cada caso:

En la cumbia la exploración se centró en la creación de contrastes dinámicos y diálogos más elaborados entre las secciones de viento y percusión, resaltando los tratamientos armónicos, formales e instrumentales que posibilitan explorar diferentes sonoridades manteniendo el aire tradicional del ritmo. A continuación, el porro implementa diferentes rasgos de la big band como los voicings, y texturas orquestales diversas, permitiendo una sonoridad más amplia en cuanto a la variedad tímbrica y finalmente el fandango incorpora técnicas como solos instrumentales y líneas contrapuntísticas, que aportan energía y complejidad complementando la naturaleza festiva de este género.

La creación de los tres arreglos musicales se consolidó como un proyecto de investigación donde el eje tímbrico operó como elemento central. El proceso demostró de forma concluyente que la banda pelayera, puede configurarse como un espacio flexible y abierto a la experimentación

sonora. Esto no solo aporta al campo de la composición y arreglos, sino que también establece rutas para la transformación y la evolución de la música tradicional.

Este trabajo trasciende la esfera puramente musical para proyectarse en un ámbito interdisciplinario, con un impacto significativo en diversas áreas.

Desde la pedagogía musical, los arreglos desarrollados pueden servir como material didáctico en escuelas de música. Este material facilita a los estudiantes la comprensión de la instrumentación, la orquestación, y la fusión de géneros, fomentando un pensamiento musical más creativo en los jóvenes músicos.

Desde una perspectiva musicológica e investigativa, se puede anclar desde la metodología utilizada que consiste en adaptar elementos de la big band a la banda pelayera sentando un precedente para futuras investigaciones. Con esto, se abre la posibilidad de estudiar la evolución de los géneros tradicionales y su capacidad de diálogo con otros formatos orquestales, no solo en Colombia, sino también en otras culturas.

## Referencias

- Alviar Cerón, M. (2017). Imaginarios Sociales al rededor de la tradicional en los actores del sistema musical de las bandas pelayeras: el caso San Pelayo, Cordoba. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 54 73.
- Cáceres Cortes, H., & Cáceres Ramón, H. (18 de Marzo de 2019). *Diacronía sobre el fenómeno Big-Band en Colombia*. Obtenido de (Artículo de Investigación) Calle 14: revista de investigación en el campo del arte14(26): <https://doi.org/10.14483/21450706.15008>
- Congreso de la República de Colombia. (2020). PROYECTO DE LEY No. 053 de 2020 CÁMARA . *POR MEDIO DE LA CUAL SE RECONOCE AL PORRO Y AL FESTIVAL NACIONAL DEL PORRO DE SAN PELAYO COMO MANIFESTACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA NACIÓN Y SE DICTAN OTRAS DISPOSICIONES* (pág. 2). <https://www.camara.gov.co/sites/default/files/2021-04/TEXTO%20APROB%201ER%20DEB%20053%202020C%20FESTI%20VAL%20EL%20PORRO%20SAN%20PELAYO.pdf>.
- Congreso de la Republica de Colombia. (2024). Proyecto de Ley N° 153 . *Por medio del cual se reconoce el ritmo y la danza del Fandango de la Sabana de la región Caribe como manifestación del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación*, (pág. 11). Bogotá D.C.
- Cortés, M. Á. (2018). *Aplicación de las funciones armónicas e improvisatorias del jazz al porro colombiano*. Bogotá D.C: Universidad del Bosque.
- Cruz García, D. (2022). *Interpretación de porro pelayero y fandango sinuano en la trompeta dentro del formato de banda pelayera*. Bogotá D. C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Díaz Oñoro, J., Cassiani Miranda, J. C., Rachath Retamozo, I. A., & Higueta Leal, A. (2019). *Músicas del Caribe Colombiano*. Barranquilla - Atlántico: Corporación Universitaria Reformada.
- Durán Beltrán, A. (2024). *Integración de elementos estilísticos del jazz con porro colombiano a través de un arreglo escrito para big ban asab*. Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- El porro se tomó Bogotá. (2009). *El Universal*, 1 <https://www.eluniversal.com.co/sociales/2009/06/12/el-porro-se-tomo-a-bogota/>.
- Fortich Díaz, W., Taboada Hernández, R., Prieto Baldovino , F., Murillo González, P., Álvarez Álvarez, D., & López Redondo , A. (2014). *Las bandas musicales de vientos originen, preservación y evolución: Casos de Sucre y Córdoba*. Sincelejo Sucre: CECAR.
- García Prada, J. C. (2023). *Propuesta pedagógica para la aplicación del fraseo en el trombón basada en los géneros porro tapao y palitiao*. Bogotá D.C: Universidad Pedagógica Nacional.

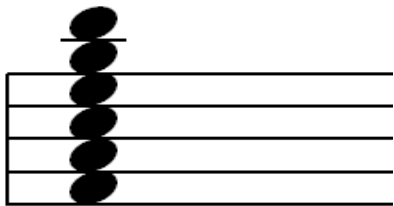
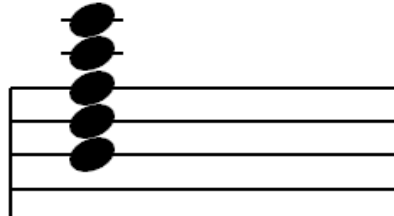
- Herrera Cárdenas, J. E. (2021). *Composición de un porro para guitarra solista*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Herrera, E. (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna vol1*. Antoni Boch Editor.
- Lelpi, J. (2016). Anton Webern: Klangfarbenmelodien y funciones estructurales del timbre. *VIII jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales* .
- León Rodríguez, G. (2001). *Percusión y sus bases rítmicas en la música popular* . Bogotá D.C.: Fundación Nacional Batuta.
- Mastropietro, C. (2008). Caracterización de la modulación timbrica. Aspectos de direccionalidad. *Arte e investigación Número 6*, 28-33.
- Minguet, V. (2016). El timbre como elemento formal en la obra de Olivier Messiaen: La orquestación en el Saint Francois D´assise, una poética del color. *Neuma*, 98-119.
- Montoya, Arias, L. O. (2011). Bandas de viento colombianas. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 129 - 149.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55722568005>.
- Nazca Asimbaya, S. (2018). *La big band del pueblo: Analisis compositivo de tres obras específicas del segundo portafolio (2001) del compositor y arreglista Manuel Nazca, aplicado a un formato de big band*. Quito: Universidad de las Américas .
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, 31 52.
- Ochoa, J., Pérez, C. J., & Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Universidad de Antioquia.
- Peñalver Vilar, J. (2010). La big band, la orquesta de jazz por excelencia. Origen, Instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos. *Sonorama*, 1-18.
- Peñalver Vilar, J. (2019). El lenguaje y la improvisación en el jazz II. *Sonorama*.
- Rincón Velandia, L. (2016). *Transcripción y descripción de nueve solos improvisados en el bombardino en tres porros palitaios del repertorio de las bandas pelayeras*. Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Rojas Puentes, D. (2022). *Arpa y marimba a la big band: Trascendencia de los conjuntos musicales del llano y pacífico colombiano a través de dos arreglos para formato big band*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Soto Aparicio, F. (s.f.). *Teoría musical básica aplicada*. México D.F.: Plataforma.
- Valencia Salas, D. (2015). *Retazos del carnaval composición para big band sobre temas en las murgas del carnaval de negros y blancos de Pasto*. Bogotá D.C: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Valencia, V. (1995). *El porro palitiao: Análisis del repertorio tradicional*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica.
- Wessel, D. L. (1979). El espacio tímbrico como estructura de control musical. *Computer Music Journal*, 162-172.
- Yepes, Fontalvo, E. (2017). *¡Que suene la banda!: Las lógicas de apropiación presentes en las músicas de Banda Pelayera*. Barranquilla- Colombia: Universidad del Atlántico.  
<https://repositorio.uniatlantico.edu.co/handle/20.500.12834/1055?locale-attribute=en>.

# CUMBIA CERETEANA

## CUMBIA

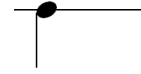
### Plantilla Instrumental

Instrumentos			Abreviaturas
3 Clarinetes Soprano en Sib.			CL.
1 Saxofón Alto.			Sx, A,
1 Saxofón Tenor.			Sx. T.
1 Saxofón Barítono.			Sx. B.
3 Trompetas en Sib.			Tpt.
3 Trombones Tenores.			Tbn.
1 Trombón Bajo.			Tbn B.
2 Fliscornos Baritonos en Sib.			Fl. B.
1 Tuba.			Tuba.
1 Piano.			Pno.
1 Platillos de Choque.			Pl.
1 Redoblante.			Sd.
1 Bombo.			Bd.
1 Bateria:			
Platillo Splash 12".			Sc.
Hihat (Charles).			Hh.
Tom Alto			Ht.
Redoblante.			Sd.
Tom de piso.			Ft.
Bombo.			Bd.
			
Platillo China 18".			Ch.
Platillo Crash 16".			Cr.
Platillo Ride 18".			Rd.
Tom Medio.			Tm.
Bloques de Madera.			Wb.
			

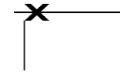
## Glosario

### Redoblante.

Sonido Normal: La baqueta golpea el parche con rebote normal.



Golpe de Aro: La baqueta golpea el aro sin tocar la membrana.



Apoyatura: Figura rítmica ornamental que antecede al tiempo fuerte.



Doble Apoyatura: Dos notas breves que se ejecutan antes de la nota principal



### Platillos.

Sonido prolongado: los platillos chocan y se dejan vibrar libremente.



Sonido Corto: los platillos chocan y se juntan entre si para apagar el sonido.



### Batería

Pedal de Hihat



# Cumbia Cereteana

## Cumbia

Compositor: Anibal Ángel Anán.  
Arreglos: Wilson Peroza Sotomayor.

$\text{♩} = 90 \text{ bpm}$  Moderato Rítmico  $\text{^A}$

The score is arranged for a large ensemble. The woodwind section includes three Clarinetes en Sib (1, 2, 3), two Saxofóns Alto and Tenor, one Saxofón Baritono, three Trompetas en Sib (1, 2, 3), three Trombones Tenor (1, 2, 3), and one Bass Trombone. The brass section includes two Fliscos Baritonos and one Tuba. The piano part features a complex accompaniment with various chords and melodic lines. The percussion section includes Platillos, Redoblante, Bombo, and Batería.

Chords: E 7(b9), E 7(b9), B m7(b5), Bb7, Bb7, Bb7, Bb7, E7

Dynamic markings: *mf*, *p*

Copyright: ©

Cumbia Cereteana

B> Cl. 1  
B> Cl. 2  
B> Cl. 3  
A. Sx.  
T. Sx.  
B. Sx.

B> Tpt. 1  
B> Tpt. 2  
B> Tpt. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
B. Tbn.  
Bar. 1  
Bar. 2  
Tuba

Pno.

Am7 Bm7(b5) E7(b9) Am7 Bm7(b5) Bb7 Am7 Bm7(b5) E7(b9) Am7 Bm7(b5) Bb7 Am7

Perc.  
S.Dr.  
D. S.

Cumbia Cereteana

16

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Cl. 3 *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf* con sord.

B♭ Tpt. 2 *mf* con sord.

B♭ Tpt. 3 *mf* con sord.

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1 *mf*

Bar. 2 *mf*

Tuba *p* *cresc.* *mf*

Pno. *p* *cresc.* *mf*

Perc. *p* *mf*

S.Dr. *p* *mf* *solo*

D. S.

An7 Bn7(b5) E7(b9) An7 Bn7(b5) E7(b9) An7 Bn7(b5) E7(b9)

Cumbia Cereteana

25

B> Cl. 1 *mf* *f*

B> Cl. 2 *mf* *f*

B> Cl. 3 *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf* *f*

B. Sx. *mf* *f*

25 *senza sord.* *f* *mf*

B> Tpt. 1 *f* *mf*

B> Tpt. 2 *senza sord.* *f* *mf*

B> Tpt. 3 *senza sord.* *f* *mf*

Tbn. 1 *mf* *f*

Tbn. 2 *mf* *f*

Tbn. 3 *mf* *f*

B. Tbn. *mf* *f*

Bar. 1 *f* *f*

Bar. 2 *f* *f*

Tuba *mf* *f*

25 *An7* *Bm7(b5)* *E7(b9)* *Bm7(b5)* *E7* *Am* *Bm7(b5)* *E7* *Am* *D*

Pno. *mf* *f*

25 *mf* *mp*

Perc. *mf* *mp*

25 *mf* *mp*

S.Dr. *mf* *mp*

D. S. *mf* *mp*

*mf*

32

B♭ Cl. 1 *mf* *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Cl. 3 *mf*

A. Sx. *mp* *mf* *mf*

T. Sx. *mp* *mf*

B. Sx. *p*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

B. Tbn. *mp*

Bar. 1 *mp*

Bar. 2 *mp*

Tuba *mp*

Pho. *mp* *p*

Perc. *p*

S.Dr. *p* *p*

D. S.

32

Bm7(b5) E7 Am Bm7(b5) E7 Am7 Am7 G7(b9) Cm7

38

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

38

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

38

Pno.

38

Perc.

38

S. Dr.

D. S.

*mf*

*mp*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

Bm7(b5) E7(b9) Am Am7 G7(b9) Cm7 Bm7(b5) E7(b9) Am D

*p*

Cumbia Cereteana

11

B♭ Cl. 1 *mf* *mp*

B♭ Cl. 2 *mf* *mp*

B♭ Cl. 3 *mf* *mp*

A. Sx. *mf* *mp*

T. Sx. *mf* *mp*

B. Sx. *mf* *mp*

11

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

B♭ Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1 *mf*

Bar. 2 *mf*

Tuba *mf* *mp*

11

Pno. *mf*

11

Perc. *mf* *mf* *mp*

11

S.Dr. *mf* *p* *mp*

D. S. *mf* *p* *mp*

50

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

Pno.

Perc.

S. Dr.

D. S.

*mf*

Bm7(5) Bb7 Am Am E7 Am

Cumbia Cereteana

♩ = 100 bpm

B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B♭ Cl. 3  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.

B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
B♭ Tpt. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
B. Tbn.  
Bar. 1  
Bar. 2  
Tuba

Pno.

Bm7(b5) B♭7 Am Am E7 Am F7/C C♭7 B♭m7

Perc.  
S.Dr.  
D.S.

62

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Cl. 3 *mf*

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax. *mf*

62

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

B♭ Tpt. 3 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

62

Pno. *Bbm7 Cm7(5) F7(9) Bbm7*

62

Perc.

62

S. Dr. *solo*

D. S. *mf*

Cumbia Cereteana

68

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

68

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

68

Pno.

Cm7(5) F7(9) Bbm7 Cm7(5) F7(9) Bbm7 Cm7(5) F7(9)

68

Perc.

68

S. Dr.

D. S.

74

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Cl. 3 *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

B♭ Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1 *mf*

Bar. 2 *mf*

Tuba *mf*

Pno. *mf*

Perc. *mf*

S.Dr. *mf*

D. S. *mf*

74 Cm7(b5) F7 Bbm Cm7(b5) F7 Bbm Eb Cm7(b5) F7 Bbm

80

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

80

Pno.

80

Perc.

80

S.Dr.

D.S.

*mf*

*p*

*mf*

(Aro)

Cm7(b5) F7 Bbm7 Bbm7 A7 D9m7 Cm7(b5) F7(b9) Bbm

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

B♭m7 A♭7 D♭m7 C m7(5) F 7(9) B♭m B♭m7 A♭7 D♭m7

Pno.

Perc.

S.Dr.

D. S.

92

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

*mf*

92

Pno.

Cm7(b5) F7(b9) Bbm Bbm7 Ab7 Dbm7 Cm7(b5) F7(b9) Bbm7

92

Perc.

92

S.Dr.

D. S.

98

B♭ Cl. 1 *f* *mf*

B♭ Cl. 2 *f* *mf*

B♭ Cl. 3 *f* *mf*

A. Sx. *f* *mf*

T. Sx. *f* *mf*

B. Sx. *f* *mf*

98

B♭ Tpt. 1 *f* *mf*

B♭ Tpt. 2 *f* *mf*

B♭ Tpt. 3 *f* *mf*

Tbn. 1 *f* *mf*

Tbn. 2 *f* *mf*

Tbn. 3 *f* *mf*

B. Tbn. *f* *mf*

Bar. 1 *f* *mf*

Bar. 2 *f* *mf*

Tuba *f* *mf*

98

Pno. *f*

98

Perc. *mf*

98

S.Dr. *mf*

D. S. *mf*

Bbm7 Cm7(b5) B7 Bbm Bbm

Cumbia Cereteana

104

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

Pno.

F7 B♭m Cm(♭5) B7 B♭m B♭m F7 B♭m7 A♭7

104

Perc.

S.Dr.

D. S.

110

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

110

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

110

Pno.

D♭m7

Cm7(♭5)

F7

B♭m7

B♭m7

A♭7

D♭m7

Cm7(♭5)

F7

110

Perc.

*mp*

110

S. Dr.

*p*

*mp*

D. S.

*p*

116

B> Cl. 1

B> Cl. 2

B> Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

116

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

116

Pno.

Bbm7 Bbm7 A7 Dbm7 Cm(b5) F7 Bbm7 Bbm7 A7

116

Perc.

116

S.Dr.

D. S.



1/28

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

1/28

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

1/28

Pno.

B♭m7      B♭m7      A♭7      D♭m7      C m7(5)      F7      B♭m7

1/28

Perc.

1/28

S. Dr.

D. S.

133

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

133

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

133

Pno.

D♭m7

Cm7(b5)

F7

B♭m7

B♭m7

A♭7

D♭m7

133

Perc.

S. Dr.

D. S.

139

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

139

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

139

Pno.

139

Perc.

139

S.Dr.

D. S.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

F 7(b9)

Cm7(b5)

Cb7

145

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Cl. 3 *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

B♭ Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1 *mf*

Bar. 2 *mf*

Tuba *mf*

Pno. *mf*

Perc. *mf*

S.Dr. *mf*

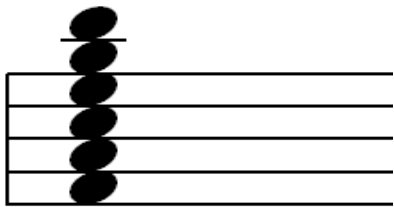
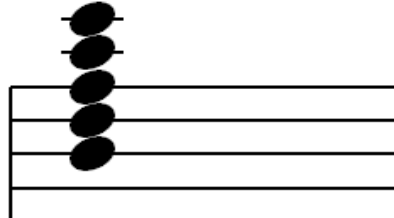
D. S. *mf*

Bbm7 Cm7 Dm7 Ebm7 F7 Bbm6

# RIO SINÚ

## PORRO PALITIAO

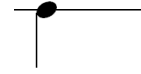
### Plantilla Instrumental

<b>Instrumentos</b>		<b>Abreviaturas</b>
3 Clarinetes Soprano en Sib.		CL.
1 Saxofón Alto.		Sx, A,
1 Saxofón Tenor.		Sx. T.
1 Saxofón Barítono.		Sx. B.
3 Trompetas en Sib.		Tpt.
3 Trombones Tenores.		Tbn.
1 Trombón Bajo.		Tbn B.
2 Fliscornos Baritonos en Sib.		Fl. B.
1 Tuba.		Tuba.
1 Piano.		Pno.
1 Platillos de Choque.		Pl.
1 Redoblante.		Sd.
1 Bombo.		Bd.
1 Bateria:		Sc.
Platillo Splash 12".		Hh.
Hi-hat (Charles).		Ht.
Tom Alto		Sd.
Redoblante.		Ft.
Tom de piso.		Bd.
Bombo.		
Platillo China 18".		Ch.
Platillo Crash 16".		Cr.
Platillo Ride 18".		Rd.
Tom Medio.		Tm.
Bloques de Madera.		Wb.

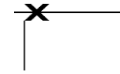
## Glosario

### Redoblante.

Sonido Normal: La baqueta golpea el parche con rebote normal.



Golpe de Aro: La baqueta golpea el aro sin tocar la membrana.



Apoyatura: Figura rítmica ornamental que antecede al tiempo fuerte.



Doble Apoyatura: Dos notas breves que se ejecutan antes de la nota principal



### Platillos.

Sonido prolongado: los platillos chocan y se dejan vibrar libremente.



Sonido Corto: los platillos chocan y se juntan entre si para apagar el sonido.



# RIO SINÚ

## PORRO PALITIAO

Compositor: Miguel Emiro Naranjo.  
Arreglo: Wilson Peroza Sotomayor.

*♩ = 60 bpm* *a tempo*

Clarinete en Sib 1

Clarinete en Sib 2

Clarinete en Sib 3

Saxofón Alto

Saxofón Tenor

Saxofón Baritono

Trompeta en Sib 1

Trompeta en Sib 2

Trompeta en Sib 3

Trombón Tenor 1

Trombón Tenor 2

Trombón Tenor 3

Trombón Bajo

Fliscorno Baritono 1

Fliscorno Baritono 2

Tuba

Piano

Platillos

Redoblante

Bombo

Batería

*p* *rubaato con sord.* *Accel.* *a tempo*

*p* *Hihat* *Toms* *crash*

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Sax. A

Sax. T

Sax. B

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B

Fl. B. 1

Fl. B. 2

Tuba

Pno.

Pl.

Sd.

B.

*mf*

Ride Woodblock

*p*

RIO SINÚ

This page of the musical score for "RIO SINÚ" includes the following parts and markings:

- Cl. 1, 2, 3:** Clarinet parts with dynamics *p* and *f*.
- Sx. A, T, B:** Saxophone parts (Alto, Tenor, Bass) with dynamics *p* and *f*.
- Tpt. 1, 2, 3:** Trumpet parts with dynamics *f* and *f*.
- Tbn. 1, 2, 3, B:** Trombone parts (1st, 2nd, 3rd, Bass) with dynamics *p* and *f*.
- Fl. B. 1, 2:** Flute parts (Bass 1, Bass 2) with dynamics *p* and *f*.
- Tuba:** Tuba part with dynamics *p* and *f*.
- Pno.:** Piano part with dynamics *mp* and *f*. Includes a section marked *As6*.
- PL:** Percussion Lyra part.
- Sd.:** Snare Drum part with dynamics *p* and *f*.
- B.:** Bass Drum part with dynamics *p* and *mf*. Includes markings for *Ride*, *Tom Alto*, *Tom medio*, and *Splash*.

RIO SINÚ

$\text{♩} = 72 \text{ bpm}$

Cl. 1 *solo* *mf*

Cl. 2

Cl. 3

Sx. A *mf*

Sx. T

Sx. B *solo* *mf*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

Fl. B. 1

Fl. B. 2

Tuba

Pno. *mf* *Ab6* *mf* *Ab6* *mf* *Ab6*

Pl. *Ritmico* *mf*

Sd. *Ritmico* *mf*

*Ritmico* *mf*

B.

RIO SINÚ

24

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 *mf*

Cl. 3 *mf*

Sx. A *mf* *animato*

Sx. T *mf* *animato*

Sx. B *mf* *cantabile*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tbn. B *mf*

Fl. B. 1 *mf* *cantabile*

Fl. B. 2 *mf* *cantabile*

Tuba

Pno. *mf* *crescendo* *Al*6 *Al*6 *Al*6 *E*9

Pl. *mf*

Sd. *mf*

B. *mf*

Cl. 1 *mf* *f*

Cl. 2 *mf* *f*

Cl. 3 *mf* *f*

Sx. A *mf* *f*

Sx. T *mf* *f*

Sx. B *mf*

Tpt. 1 *senza sord.* *mf* *f*

Tpt. 2 *senza sord.* *mf* *f*

Tpt. 3 *senza sord.* *mf* *f*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tbn. B *mf*

Fl. B. 1 *mf*

Fl. B. 2 *mf*

Tuba *mf*

Pno. *mf* *f*

PL *mf*

Sd. *mf*

B. *mf*

Chord changes: A♭6, B♭m7, E♭7, B♭m7, E♭7, B♭m7, E♭7, A♭

RIO SINÚ

This page of the musical score for "RIO SINÚ" includes parts for the following instruments:

- Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3 (Clarinets)
- Sx. A, Sx. T. (Saxophones)
- Sx. B (Soprano Saxophone)
- Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3 (Trumpets)
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. B. (Trombones)
- Fl. B. 1, Fl. B. 2 (Flutes)
- Tuba
- Pno. (Piano)
- PL (Percussion)
- Sd. (Snare Drum)
- B. (Bass Drum)

The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The piano part includes harmonic markings:  $A^b$ ,  $E^b7$ ,  $B^b m7$ ,  $E^b7$ ,  $B^b m7$ , and  $E^b9$ . The percussion parts (PL, Sd., B.) are marked with *mf*.

Musical score for Rio Sinú, page 8. The score includes parts for Clarinet 1-3, Saxophone A-T, Trumpet 1-3, Trombone 1-3/Bass, Flute 1-2, Tuba, Piano, Percussion, Snare Drum, and Bass Drum. It features various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*), articulation (accents), and chord symbols (*Ab*, *Fm7*, *Bbm7*, *Eb7*, *A7*, *Ab6*).

RIO SINÚ

This musical score is for the piece "RIO SINÚ" and is page 9 of the score. It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

**Instrumentation:**

- Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3 (Clarinets)
- Sx. A, Sx. T, Sx. B (Saxophones)
- Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3 (Trumpets)
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. B (Trombones)
- Fl. B. 1, Fl. B. 2 (Flutes)
- Tuba
- Pno. (Piano)
- Pl. (Percussion)
- Sd. (Snare Drum)
- B. (Bass Drum)

**Key Features:**

- Measures 56-60:** Clarinets 1, 2, and 3 play a melodic line starting with a *f* dynamic. Saxophones A, T, and B provide harmonic support.
- Measures 61-65:** Trumpets 1, 2, and 3 play a rhythmic pattern. Trombones 1, 2, and 3 play a steady bass line. Flute B. 1 has a *solo* section starting in measure 64.
- Measures 66-70:** Piano accompaniment with specific chord voicings: Eb7, A7, Ab6, E7, Eb7, Bbm7, Eb7, A7, Ab6, E7, Eb7.
- Measures 71-75:** Percussion (Pl., Sd., B.) provides a rhythmic foundation with *f* dynamics.

This musical score is for the piece "RIO SINÚ" and is page 10. It is written for a large ensemble including woodwinds, brass, strings, and piano. The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

**Woodwinds:**

- Cl. 1, 2, 3:** Clarinets in Bb. They play melodic lines with accents and slurs, often marked *f*.
- Sx. A, T, B:** Saxophones in A, Tenor, and Baritone. They provide harmonic support with sustained notes and melodic fragments, marked *mf* or *f*.
- Fl. B. 1, 2:** Flutes in Bb. They play melodic lines, marked *f*.

**Brass:**

- Tpt. 1, 2, 3:** Trumpets. They play rhythmic patterns and melodic lines, marked *f*.
- Tbn. 1, 2, 3, B:** Trombones. They play sustained notes and rhythmic patterns, marked *mf*.
- Tuba:** Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.

**Strings:**

- PI (Percussion I):** Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.
- Sd (Snare Drum):** Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.
- B (Bass Drum):** Plays a rhythmic pattern, marked *mf*.

**Piano (Pno):**

- Plays chords and accompaniment, marked *mf*.
- Chord progression: Bbm7, Eb7, A7, Ab6, Dbm9, Cn9, B9, Bbm9, Eb7, A7, Ab6.

**Performance Instructions:**

- Accents and slurs are used throughout the score.
- Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte).

Musical score for *RIO SINÚ*, page 11. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3 (Clarinet)
- Sx. A, Sx. T, Sx. B (Saxophone)
- Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3 (Trumpet)
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. B (Trombone)
- Fl. B. 1, Fl. B. 2 (Flute Bass)
- Tuba
- Pno. (Piano)
- Pl. (Percussion)
- Sd. (Snare Drum)
- B. (Bass Drum)

Key features of the score include:

- Measures 70-73:** Clarinet and Saxophone parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *f*.
- Measures 74-77:** The Saxophone Bass part has a dynamic marking of *mp*.
- Measures 78-81:** The Trombone section (Tbn. 1-3 and Tbn. B) has a dynamic marking of *mp*.
- Measures 82-85:** The Piano part has a dynamic marking of *mp*.
- Measures 86-89:** The Percussion and Snare Drum parts have dynamic markings of *f* and *mf*.
- Measures 90-93:** The Snare Drum part has a dynamic marking of *mp*.

Chord symbols for the Piano part are: D9, C9, B9, Eb7, A7, Ab6, D9, Eb, A7.

Musical score for "RIO SINÚ", page 12. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3 (Clarinets)
- Sx. A, Sx. T, Sx. B (Saxophones)
- Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3 (Trumpets)
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. B (Trombones)
- Fl. B. 1, Fl. B. 2 (Flutes)
- Tuba
- Pno (Piano)
- Pl (Percussion)
- Sd (Snare Drum)
- B (Bass Drum)

The score begins at measure 77. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass section provides harmonic support. The piano part features a rhythmic accompaniment with a solo section for Fl. B. 1 starting at measure 84. The percussion section includes snare and bass drum patterns. The score concludes with a final chord in measure 87.

Chord changes are indicated above the piano part:

- 77: A<sup>b</sup>6
- 80: D<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>
- 83: A7
- 84: A<sup>b</sup>6
- 87: D<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A *solo* marking is present for Fl. B. 1 at measure 84.



This musical score is for the piece "RIO SINÚ" and is page 14. It features a variety of instruments and includes dynamic markings and articulation symbols.

**Instrumentation:**  
- Clarinets: Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3  
- Saxophones: Sax. A, Sax. T, Sax. B  
- Trumpets: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3  
- Trombones: Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. B  
- Flutes: Fl. B. 1, Fl. B. 2  
- Tuba  
- Piano (Pno.)  
- Percussion (Pl.)  
- Snare Drum (Sd.)  
- Bass Drum (B.)

**Dynamic Markings:**  
- *mp* (mezzo-piano) is used for Clarinets, Saxophones, Trombones, Piano, Percussion, and Snare Drum.  
- *mf* (mezzo-forte) is used for Flute B. 1.  
- *f* (forte) is used for Flute B. 1 in the later part of the score.

**Articulation and Performance Instructions:**  
- Accents (^) are placed over notes in the Clarinet and Saxophone parts.  
- Slurs are used in the Piano and Snare Drum parts.

**Chord Progression (Piano part):**  
- Eb  
- A7  
- Ab6  
- Db  
- Eb  
- A7  
- Ab6

Cl. 1 *mp* *mf* *f*

Cl. 2 *mp* *mf* *f*

Cl. 3 *mp* *mf* *f*

Sx. A *mf* *f* *mf*

Sx. T *mf* *f* *mf*

Sx. B *mf* *mf*

Tpt. 1 *f* *f* *f*

Tpt. 2 *f* *f* *f*

Tpt. 3 *f* *f*

Tbn. 1 *f* *f*

Tbn. 2 *f* *f*

Tbn. 3 *f* *f*

Tbn. B *f* *f*

Fl. B. 1 *f* *f*

Fl. B. 2 *f* *f*

Tuba *f* *mf*

Pno. *mf* *f*

Chords: D $\flat$ , E $\flat$ , A7, A $\flat$ , Fm7, Bm7

Pl. *mf* *f*

Sd. *mf* *f*

B. *f*

Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Sax. A., Sax. T., Sax. B.

Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. B., Fl. B. 1, Fl. B. 2, Tuba

Pno.

E $\flat$ 7 A7 A $\flat$ 6 Fm7 Bm7 E $\flat$ 7 A7 A $\flat$ 6 E7 E $\flat$ 7 Bm7

Pl., Sd., B.

RIO SINÚ

This musical score is for the piece "RIO SINÚ" and is page 17. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes three Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Saxophones (Sax. A, Sax. T, Sax. B), and three Trumpets (Tpt. 1, 2, 3). The brass section consists of three Trombones (Tbn. 1, 2, 3) and a Tuba. The string section includes Flutes (Fl. B. 1, Fl. B. 2) and a Bassoon (B.). The piano (Pno.) part is shown with chord symbols: Eb7, A7, Ab6, E7, Eb7, Bbm7, Eb7, A7, Abm7, Bbm7, Cm7, E7/B, Eb9/Bb, and Ab6. The percussion includes a Snare Drum (Sd.) and a Bass Drum (B.). The score is written in 4/4 time and includes various dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piece begins at measure 113. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and piano provide harmonic support. The percussion maintains a steady rhythm.



RIO SINÚ

This musical score is for the piece "RIO SINÚ" and is page 19. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Clarinets 1, 2, and 3; Saxophones Alto and Tenor; Trumpets 1, 2, and 3; Trombones 1, 2, and 3; Flutes B. 1 and B. 2; and a Tuba. The brass section includes Trombones B. and a Bass Drum (B.). The string section includes Piano (P.), Percussion (Pl.), Snare Drum (Sd.), and Bass Drum (B.). The piano part is written in a grand staff with a treble and bass clef. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The music is marked with a forte (f) dynamic and includes accents and slurs. The piano part includes a sequence of chords: A6, Fm7, E7, Eb7, Gb7, F7, Fb7, Eb7, Bbm7, Eb7, Bbm7, Eb7, Bbm7, Eb7, A7, A6, Fm7, Fb maj7, A6, Fm7, and Fb maj7. The score is divided into measures, with a repeat sign and first/second endings indicated at the end of the piece.

RIO SINÚ

This musical score is for the piece "RIO SINÚ" and spans 20 measures. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score includes parts for three Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Saxophones (Sx. A, T, B), three Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), four Trombones (Tbn. 1, 2, 3, B), two Flutes (Fl. B. 1, 2), and a Tuba. The Piano (Pno.) part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, accompanied by a series of chords: Bbm7, Eb7, A7, Ab6, Fm7, Fb maj7, Bbm7, Eb7, A7, Abmaj7, Dbm/Ab, Cm/Ab, Dm/Ab, and Ab6. The Percussion (Pl.) and Snare Drum (Sd.) parts are marked with a double bar line and a repeat sign, indicating they are silent for this section. The Bass Drum (B.) part provides a steady rhythmic accompaniment with quarter notes and eighth notes.

Cl. 1  
Cl. 2  
Cl. 3  
Sx. A.  
Sx. T.  
Sx. B.

Score for Clarinets (Cl. 1, 2, 3) and Saxophones (Sx. A., T., B.). The instruments play a sustained chord marked *f* (forte) with a long slur across the measures.

Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. B.  
Fl. B. 1  
Fl. B. 2  
Tuba

Score for Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2, 3, B.), and Flutes (Fl. B. 1, 2, Tuba). The instruments play a sustained chord marked *f* (forte) with a long slur across the measures.

Pno.

Score for Piano (Pno.). The right hand plays a melodic line with a slur, marked *f* (forte). The left hand plays a rhythmic accompaniment. A chord change to *A<sup>b</sup>6* is indicated above the staff.

Pl.  
Sd.  
B.

Score for Percussion (Pl., Sd., B.). The Snare Drum (Sd.) and Bass Drum (B.) parts are shown with rhythmic notation. The Cymbal (Pl.) part is shown with a sustained chord marked *f* (forte).

# FANDANGO VIEJO

## FANDANGO

### Plantilla Instrumental

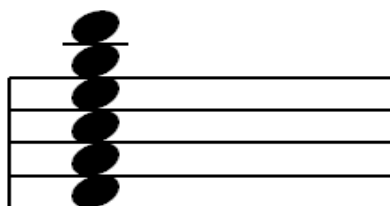
#### Instrumentos

- 3 Clarinetes Soprano en Sib.
- 1 Saxofón Alto.
- 1 Saxofón Tenor.
- 1 Saxofón Barítono.
- 3 Trompetas en Sib.
- 3 Trombones Tenores.
- 1 Trombón Bajo.
- 2 Fliscornos Baritonos en Sib.
- 1 Tuba.
- 1 Piano.
- 1 Platillos de Choque.
- 1 Redoblante.
- 1 Bombo.

#### Abreviaturas

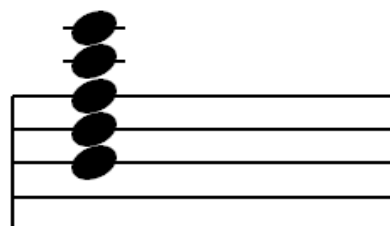
- CL.
- Sx, A,
- Sx. T.
- Sx. B.
- Tpt.
- Tbn.
- Tbn B.
- Fl. B.
- Tuba.
- Pno.
- Pl.
- Sd.
- Bd.

- 1 Bateria:
- Platillo Splash 12".
  - Hihat (Charles).
  - Tom Alto
  - Redoblante.
  - Tom de piso.
  - Bombo.



- Sc.
- Hh.
- Ht.
- Sd.
- Ft.
- Bd.

- Platillo China 18".
- Platillo Crash 16".
- Platillo Ride 18".
- Tom Medio.
- Bloques de Madera.

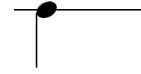


- Ch.
- Cr.
- Rd.
- Tm.
- Wb.

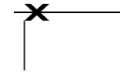
## Glosario

### Redoblante.

Sonido Normal: La baqueta golpea el parche con rebote normal.



Golpe de Aro: La baqueta golpea el aro sin tocar la membrana.



Apoyatura: Figura rítmica ornamental que antecede al tiempo fuerte.



Doble Apoyatura: Dos notas breves que se ejecutan antes de la nota principal



### Platillos.

Sonido prolongado: los platillos chocan y se dejan vibrar libremente.



Sonido Corto: los platillos chocan y se juntan entre si para apagar el sonido.



### Batería

Pedal de Hi hat



# Fandango Viejo

## Fandango

Compositor: Primo Paternina Oliveros

Arreglo: Wilson Peroza Sotomayor.

♩ = 160 bpm

The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Clarinete en Sib 1, Clarinete en Sib 2, Clarinete en Sib 3, Saxofón Alto, Saxofón Tenor, Saxofón Baritono, Trompeta en Sib 1, Trompeta en Sib 2, Trompeta en Bb 3, Trombón Tenor 1, Trombón Tenor 2, Trombón Tenor 3, Trombón Bajo, Fliscorno Baritono 1, Fliscorno Baritono 2, Tuba, Piano, Platillos, Redoblante, Bombo, and Batería. The score begins with a tempo marking of 160 bpm. The key signature is B-flat major (two flats). The music is in 4/4 time. The piano part includes chord symbols: Bbm9, Eb9, Ab9, Db9, Gb9, Cm(7b5), F7(b9), Bbm6, F7(b9), and F7(b9). The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. The percussion parts include Platillos, Redoblante, Bombo, and Batería. The score ends with a copyright symbol ©.

Fandango Viejo

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

Pno.

Perc.

S. Dr.

D. S.

*mf*

*mf*

*mf*

B♭m6

B♭m7

B♭m7

A♭7

G♭7

F7(b9)

F7(b9)

Fandango Viejo

17

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

17

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

17

Pno.

17

Perc.

17

S. Dr.

17

D. S.

# Fandango Viejo

Musical score for *Fandango Viejo*, measures 25-31. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Woodwinds:** B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Bass Saxophone (B. Sax.).
- Brass:** B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Baritone (B. Tbn.), Basses (Bar. 1, Bar. 2), Tuba.
- Piano:** Pno.
- Percussion:** Perc.
- Strings:** Snare Drum (S. Dr.), Double Bass (D. S.).

The score begins at measure 25. The woodwinds and strings enter with a melody marked *mf*. The brass section enters in measure 26 with a melody marked *f*. The piano and percussion parts are present throughout the section. The score concludes at measure 31.



Fandango Viejo

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

Pno.

Perc.

S. Dr.

D. S.

*mf*

*mf*

*mf*

F7(b9)

Bbm6

Bbm6

*p*

Fandango Viejo

19

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

19

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

19

Pno.

B♭m7 A♭7 G♭7 F 7(b9) B♭m6

19

Perc.

19

S. Dr.

19

D. S.

Fandango Viejo

57

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax. *mf*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba *solo*  
*mf*

57

Pno. *mf*

57

Perc. *p*

57

S. Dr. *p*

D. S. *p*

65  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B♭ Cl. 3  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.

65  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
B♭ Tpt. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
B. Tbn.  
Bar. 1  
Bar. 2  
Tuba

65  
Pno.

65  
Perc.

65  
S. Dr.

65

65  
D. S.

73

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

73

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

73

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

73

Pno.

73

Perc.

73

S. Dr.

D. S.

Fandango Viejo

81

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

B♭ Cl. 3 *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

B. Sax. *p*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

81

Pno. *p*

F7(b9) F7(b9) Bbm6

81

Perc. *p*

81

S. Dr. *p*

81

D. S. *p*

Fandango Viejo

89

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax. *solo*  
*mf*

B. Sax.

89

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba  
*p*

89

Pno.  
*p*  
B♭m6 F 7(b9) B♭m6 B♭m6

89

Perc.  
*p*

89

S. Dr.  
*p*

D. S.  
*p*

*mf*

*p*

*p*

*p*

Fandango Viejo

97  
B♭ Cl. 1 *solo*  
B♭ Cl. 2 *mf*  
B♭ Cl. 3 *solo* *mf*  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.

97  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
B♭ Tpt. 3  
Tbn. 1 *mf*  
Tbn. 2 *mf*  
Tbn. 3 *mf*  
B. Tbn. *mf*  
Bar. 1  
Bar. 2  
Tuba

97  
Pno. *B♭m6* *B♭m6* *F 7(b9)* *F 7(b9)* *F 7(b9)* *F 7(b9)* *B♭m6*

97  
Perc.

97  
S. Dr.

97  
D. S. *p* *p* *p*

Fandango Viejo

105

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 *f*

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

105

B. Tpt. 1 *f*

B. Tpt. 2 *f*

B. Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1

Bar. 2

Tuba *mf*

105

Pno. *mf* Bbm6 F 7(b9)

105

Perc. *mf*

105

S. Dr. *mf*

D. S. *mf*

Fandango Viejo

113

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

F 7(b9) B(b)6 B(b)6 F 7(b9)

Pno.

113

Perc.

113

S. Dr.

D. S.

*mf*

*mf*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Fandango Viejo

121

B> Cl. 1 *mf*

B> Cl. 2 *mf*

B> Cl. 3 *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx.

121

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1 *mf*

Bar. 2

Tuba *mf*

121

Pno. *mf*

B♭m6 B♭m6 B♭m7 A♭7 G♭7 F7(b9)

121

Perc. *mf*

121

S.Dr. *mf*

D. S. *mf*

Fandango Viejo

129

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

*mf*

129

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

129

B♭nb

Pno.

129

Perc.

129

S. Dr.

D. S.

*p*

Fandango Viejo

solo

137

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

137

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

137

Pno.

F 7(9)

*mf*

137

Perc.

137

S. Dr.

D. S.

*mf*

Fandango Viejo

145

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

145

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

145

Pno.

Bb m7 9 E b 9 A b 9 D b 9 G b 9 Cm 7 (b 5) F 7 (b 9) F 7 (b 9)

145

Perc.

145

S. Dr.

145

D. S.

Fandango Viejo

153

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx. *solo*

153

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

153

Pno.

*B♭m9 Eb9 Ab9 D♭9 G♭9 Cm7(♭5) F7(9)*

*solo*

153

Perc.

S.Dr.

D.S.

161

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

161

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

161

Pno.

161

Perc.

161

S.Dr.

161

D. S.

171

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf*

*f*

*p*

171

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

*p*

171

Pno.

171

Perc.

171

S. Dr.

171

D. S.



Fandango Viejo

190

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

B. Cl. 3 *f*

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

190

B. Tpt. 1 *f*

B. Tpt. 2 *f*

B. Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Bar. 1

Bar. 2

Tuba *mf*

190

Pno. *mf*

F 7(b9) Bbm6 Bbm6 Bbm6 F 7(b9)

190

Perc. *mf*

190

S.Dr. *mf*

D. S. *mf*

200

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

200

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Bar. 1

Bar. 2

Tuba

F 7(b9) Bbm6

200

Pno.

200

Perc.

200

S. Dr.

D. S.

*mp*

*mf*

*f*

*p*

Fandango Viejo

210

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

B♭ Cl. 3 *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

210

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

B♭ Tpt. 3 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tbn. 3 *f*

B. Tbn. *f*

Bar. 1 *f*

Bar. 2 *f*

Tuba *f*

210

Pno. *f*

210

Perc. *f*

210

S. Dr. *f*

D. S. *f*