

Suite Richie Ray

**Arreglo para banda de marcha en formato de vientos metales y percusión con
ritmos afrocubanos y texturas orquestales**

Elkin Yesid Navarro Carrascal

Maestro Asesor:

Alexander Amézquita

Proyecto de grado modalidad creación de obra electivo, periodo académico 2024

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Mayo de 2024

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero y profundo agradecimiento a Dios, cuya guía y fortaleza me han acompañado en cada paso de este camino. Sin su presencia y apoyo espiritual, este viaje habría sido inimaginablemente más difícil.

A mis padres, cuyas enseñanzas, amor y apoyo han sido la base sobre la que he construido este logro. A mi madre, cuyo amor increíble y apoyo integral han sido un pilar fundamental en mi vida. Tu dedicación y sacrificio, tu capacidad de amor incondicional, son sorprendentes y han sido una fuente constante de inspiración y fortaleza. En la creación de esta investigación, tu ayuda fue invaluable y, como siempre, estuviste allí para ofrecerme tu mano, tu consejo y tu amor. A mi padre, quien más inculcó en mí el deseo de ser un músico profesional; este logro es en gran parte gracias a ti. Tus enseñanzas y tu apoyo constante me han llevado hasta aquí, y cada nota de esta obra lleva impreso tu espíritu y tu inspiración.

A mis hermanos, cuyo apoyo y expectativas siempre me han motivado a dar lo mejor de mí. Saber que creen en mí ha sido una fuente constante de fuerza y determinación.

A mi grandiosa y amada hija Mariana, cuya luz y entusiasmo han iluminado cada paso de este camino. Tu dedicación y pasión por la música han añadido un color sonoro distintivo a esta obra. Tu estudio y ejecución de los efectos de la Suite fueron fundamentales, y compartir este logro contigo es un regalo incomparable. Eres el motivo principal de esta meta, y tu presencia ha hecho que este viaje sea aún más significativo.

A mi amor, Patricia Triana, por tu incondicional apoyo y orientación técnica en la elaboración de este proyecto. Tu sabiduría, paciencia y amor han sido una fuente constante de fortaleza. No solo has sido mi compañera en este viaje, sino también mi guía y mi roca. Tu aporte ha sido crucial en esta documentación teórica, y tu amor y comprensión han sido el motor que me ha impulsado a seguir adelante. Tu presencia en mi vida ha hecho que este logro sea aún más especial.

A los integrantes, padres de familia y su gran director, el maestro Jerson Betancur de la banda del Liceo Salazar y Herrera de Medellín. Su compromiso, dedicación y pasión han sido esenciales para la interpretación de esta obra. Gracias por creer en la iniciativa y por su arduo trabajo. Sin ustedes, la obra no habría tenido el gran impacto en la comunidad bandística y salsera. Su talento y esfuerzo han hecho que esta obra cobre vida de una manera que nunca hubiera imaginado.

A los profesores maestros de la UNAD, por su vasto conocimiento, enseñanzas, paciencia y desinterés. Su guía y apoyo han sido fundamentales en la madurez de esta obra, proporcionando las herramientas necesarias para enfrentar cada desafío.

A mis maestros asesores, por su gran cuota de sabiduría y orientación. Sus consejos y correcciones fueron esenciales para la realización de este trabajo.

A mis compañeros de estudio, por su respeto, acompañamiento y apoyo. Verlos hasta el final de este pregrado es muy satisfactorio, y es reconfortante saber que quedan amigos para toda la vida después de esto.

A mis colegas directores de banda, gracias por alentarme a escribir y hacer este pequeño aporte al mundo de las bandas de marcha en Latinoamérica. Su apoyo y motivación han sido invaluableles.

Y finalmente, a la inspiración artística de esta obra, maestro Richie Ray. Maestro, tu música y tu acompañamiento han sido una guía y una inspiración constante. Este logro es tuyo también, porque sin tu música, sin tu apoyo y sin tu inspiración, esta obra no habría sido posible. Gracias por ser una luz en este camino y por todo lo que has hecho por mí y por esta creación.

A todos aquellos que de alguna manera contribuyeron a que este proyecto se hiciera realidad, aunque no estén mencionados explícitamente, les extiendo mi más profundo agradecimiento. Este logro es también de ustedes. Gracias por su apoyo, su confianza y su amor. Sin ustedes, nada de esto habría sido posible.

Resumen

El presente documento detalla el proceso de creación de la "Suite Richie Ray para banda de marcha". Abarca las diversas etapas de elaboración, desde el análisis y extracción de recursos de orquestación hasta la transferencia instrumental de ritmos afrocubanos, utilizando como referencia diversas obras y músicos destacados. Esta propuesta tiene como objetivo principal la exploración del tratamiento tímbrico como eje temático fundamental, destacando la fusión de elementos orquestales y ritmos afrocubanos en el contexto dinámico de una banda de marcha.

Palabras clave: tratamiento tímbrico, arreglo, banda de marcha, ritmos afrocubanos, texturas orquestales, Richie Ray & Bobby Cruz.

Abstract

This document outlines the creation process of the "Richie Ray Suite for Marching Band," encompassing various stages from the analysis and extraction of orchestration resources to the instrumental transfer of Afro-Cuban rhythms. Drawing inspiration from diverse musical works and influential figures, this proposal primarily aims at exploring timbral treatment as a fundamental thematic axis. It highlights the fusion of orchestral elements and Afro-Cuban rhythms within the dynamic context of a marching band.

Keywords: Arrangement, latin music, drum corps, marching band, drumline, latin percussion, Afro-Cuban rhythms, Richie Ray & Bobby Cruz.

Contenido

Agradecimientos	2
Resumen.....	5
Abstract	6
Lista de Figuras.....	11
Lista tablas	15
Lista de Anexos.....	16
Introducción	17
Planteamiento temático.....	18
Justificación	19
Objetivos	20
General	20
Específicos	20
Marco teórico	21
Repaso histórico de las bandas de marcha y la música Afrocubana	21
Riche Ray, su trayectoria y formación académica.	22
Presentación de las obras de Richie Ray intervenidas en la suite	24
Instrumentación estándar de la banda de marcha.....	25
Formato de la obra “Suite Richie Ray”	28

Generalidades de los instrumentos de viento metal	28
Articulación en los metales	31
Definición de cada articulación.....	31
Marcato:	31
Staccato:	32
Legato:.....	32
Acento:	32
Ligadura:	32
Estilo Expresivo:	32
Percusión Marching: Roles y escritura idiomática.....	36
El “PIT” o Ensamble Frontal (Percusión Sinfónica).....	38
Vibráfono	38
Marimba	39
Guía de escritura del <i>PIT</i>	40
La percusión latina	40
Texturas orquestales (Piston, 1984).	42
Unísono orquestal:	43
Melodía secundaria:	44
Escritura a varias voces:.....	45
Ritmos de la música Afro-cubana seleccionados para el proceso compositivo.....	46

Son – Montuno.....	47
Bomba.....	48
Proceso de creación.....	49
Metodología de Desarrollo del Proceso de Creación.....	50
Diseño del guion musical.....	50
Realización del sketch musical.....	53
Orquestación Inicial:.....	53
Ampliación y orquestación.....	54
Referentes Artísticos.....	56
Ricardo Maldonado (Riche Ray) Conversación personal con el artista.....	56
The Cavaliers Drum & Bugle Corps – DCI - (2004).....	57
Aplicación de las texturas orquestales.....	63
Complemento de la textura contrapuntística.....	69
Aplicación de duplicaciones en los vientos.....	70
Aplicación de escritura idiomática en la percusión marching.....	71
Composición de “Runs” en las placas.....	72
Transferencia instrumental: Adaptación de patrones rítmicos de la salsa a instrumentos de bandas de marcha.....	73
Tratamientos Secundarios de la Obra.....	75
Resumen de la aplicación de los elementos previamente analizados.....	80

	10
Intro: Sonido Bestial:	80
Gan Gan y Gan Gon:.....	80
Juan en la ciudad:	81
Enfoque de Percusión: Sonido Bestial:	81
Richie's Jala Jala:	81
Control de calidad.....	82
Diseño de drill.....	83
El montaje de la obra como etapa creativa del arreglo	84
Conclusiones	85
Reflexiones	87
Plan de circulación.....	89
Referencias Bibliográficas	90
Anexos	94

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Carátula de la primera producción musical de Richie Ray en 1964</i>	23
Figura 2 <i>Promoción del álbum Salsa, Jazz & Beethoven en 2021.</i>	23
Figura 3 <i>Instrumentos de viento de la banda de marcha</i>	26
Figura 4 <i>Los instrumentos de la drumline o percusión de campo</i>	27
Figura 5 <i>Instrumentos del PIT o Ensemble frontal</i>	27
Figura 6 <i>Instrumentos de percusión latina agregados al PIT</i>	28
Figura 7 <i>Registro de los instrumentos de viento metal</i>	29
Figura 8 <i>Registro práctico común utilizado en la orquestación de los metales de las bandas de marcha</i>	30
Figura 9 <i>Tipos básicos de articulación</i>	31
Figura 10 <i>Visualización de la articulación</i>	33
Figura 11 <i>Melodía como elemento principal</i>	35
Figura 12 <i>Roles del bajo</i>	36
Figura 13 <i>Apoyo melódico de la percusión a los vientos</i>	37
Figura 14 <i>Notación de la línea de percusión</i>	38
Figura 15	39
Figura 16 <i>Rango marimba</i>	39
Figura 17 <i>Composición de “Runs” en las placas</i>	40
Figura 18	41
Figura 19 <i>Unísono orquestal</i>	43
Figura 20 <i>Melodía secundaria</i>	44

Figura 21 <i>Escritura a varias voces</i>	45
Figura 22 <i>Son – Montuno</i>	47
Figura 23 <i>Bomba</i>	48
Figura 24 <i>Fragmento de gui3n micro-formal de la Suite Richie Ray</i>	50
Figura 25 <i>Ejemplo de score reducido</i>	53
Figura 26 <i>Ejemplo proceso de orquestaci3n</i>	54
Figura 27 <i>Ejemplo de orquestaci3n al formato completo de la obra</i>	55
Figura 40 <i>An3lisis 1: Tumbao o montuno de piano transferido a las placas N° 1</i>	58
Figura 41 <i>Aplicaci3n transferencia montuno a placas</i>	59
Figura 42 <i>An3lisis 2: Mambo de trompetas tipo orquesta salsera con acompa±amiento prominente de percusi3n latina. Acompa±amiento liviano de las placas</i>	59
Figura 43 <i>Mambo de trompetas de Jala Jala – seg3n referente de orquestaci3n de Welcome to Cuba</i>	60
Figura 44 <i>Secci3n mel3dica de bar3tonos con acompa±amiento base de salsa por parte de la tuba, los multitenores, bombos, placas, percusi3n latina y timbales sinf3nicos</i>	61
Figura 45 <i>Aplicaci3n idea similar a la de los Cavaliers aplicada a la melod3a de los bajos en el movimiento 1</i>	62
Figura 28 <i>Textura un solo elemento en la Suite Richie Ray</i>	63
Figura 29 <i>Textura un solo elemento en la Suite Richie Ray (tambores)</i>	64
Figura 30 <i>Aplicaci3n textura melod3a m3s acompa±amiento en la Suite Richie Ray</i>	64
Figura 31 <i>Aplicaci3n textura melod3a m3s acompa±amiento en la Suite Richie Ray N° 2</i>	65
Figura 32 <i>Aplicaci3n textura melod3a secundaria en la Suite Richie Ray</i>	65

Figura 33 <i>Aplicación textura melodía secundaria en la Suite Richie Ray N° 2</i>	66
Figura 34 <i>Aplicación textura a varias voces en la Suite Richie Ray</i>	67
Figura 35 <i>Aplicación textura contrapuntística en la Suite Richie Ray</i>	67
Figura 36 <i>Aplicación textura contrapuntística en la Suite Richie Ray N°2</i>	68
Figura 37 <i>Aplicación textura acordes en la Suite Richie Ray</i>	68
Figura 38 <i>Aplicación textura acordes en la Suite Richie Ray N°2</i>	69
Figura 39 <i>Aplicación de las especies de Schoenberg en la Suite Richie Ray</i>	70
Figura 46 <i>Aplicación de duplicaciones de los vientos en la Suite Richie Ray</i>	71
Figura 47 <i>Aplicación de apoyo melódico de la percusión a los vientos en la Suite Richie Ray</i>	72
Figura 48 <i>Composición de RUNS en las placas</i>	73
Figura 49 <i>Ritmo de salsa en la línea de percusión</i>	74
Figura 50 <i>Tratamiento de la clave en la percusión. Ejemplo de clave 2-3</i>	75
Figura 51 <i>Ejemplo de líneas melódicas alteradas (rojo) y compuestas (azul).</i>	76
Figura 52 <i>Exposición de frase – armonía original empezando en Fm.</i>	77
Figura 53 <i>Repetición de frase con rearmonización - cadencia b6, b7 y tónica (Db, Eb, Fm)</i>	77
Figura 54 <i>Solo de timbales conservando la clave</i>	78
Figura 55 <i>Tratamiento rítmico (escritura idiomática de la línea de percusión)</i>	79
Figura 56 <i>Recontextualización de genero (mov.3 Juan en la ciudad)</i>	80
Figura 57 <i>Diseño de drill “Suite Richie Ray</i>	83
Figura 58 <i>Montaje Suite Richie Ray con la banda del Liceo Salazar y Herrera (2022)</i>	84
Figura 60 <i>Asesoría Dr. Rubén Darío Gómez Prada</i>	106

Figura 61 <i>Asesoría maestro Bill Woodward</i>	106
Figura 62 <i>Asesoría maestro John Meehan</i>	107
Figura 63 <i>Charla con el maestro Richie Ray</i>	107

Lista tablas

Tabla 1 <i>Análisis estructural “Suite Richie Ray”</i>	51
Tabla 2 <i>Diario de campo</i>	94

Lista de Anexos

Anexo 1. Categorización de la información.....	94
Anexo 2. Audio de la obra.....	103
Anexo 3. Diseño de drill.....	104
Anexo 4. Montaje de la obra.....	105
Anexo 5. Asesorías con expertos.....	106

Introducción

Partiendo de los albores de la música militar con el surgimiento de las bandas de marcha, y considerando la música afrocubana como un patrimonio identitario de Latinoamérica, surge la iniciativa de crear una obra musical que fusiona la potencia de la música *marching* con la riqueza sonora tropical gestada desde los elementos de composición orquestal. Esta fusión busca proponer un timbre más enriquecido en las bandas de marcha en medio de una celebración de la diversidad etnomusicológica mundial, mientras que también se posiciona como una fuente educativa y referencial en el ámbito cultural y académico.

De esta manera nace la obra "Suite Richie Ray", explorando de manera profunda las posibilidades tímbricas y rítmicas, entrelazando la energía de las bandas de marcha con la vitalidad de la música afrocubana, buscando no solo crear una experiencia auditiva de alto impacto, sino también ofrecer un puente entre la tradición militar, la riqueza identitaria latina y la evolución que ha tenido este formato musical marchante a lo largo de la historia.

La obra se lleva a cabo con reconocidas piezas musicales de los legendarios Richie Ray & Bobby Cruz, referentes históricos de la salsa, para transferirlas a una puesta en escena de diez minutos en el formato de banda de marcha *drum corps* (bronces y percusión), resaltando las texturas orquestales y potenciando la pujanza sonora al aire libre clara y majestuosamente.

De modo que, la "Suite Richie Ray" aspira ser un aporte significativo al repertorio de las bandas de marcha con una fusión académica de elementos orquestales y ritmos afrocubanos aplicados en este formato, invitando a elevar su estándar no solo artístico si no también educativo mientras se estable un precedente para futuras creaciones en este estilo musical.

Planteamiento temático

La historia de las bandas de marcha se remonta a la música militar, desempeñando un papel crucial en la organización de las fuerzas armadas. Con el tiempo, han evolucionado y se han adaptado a cambios sociales y musicales. Igualmente, la música afrocubana ha desarrollado un estilo distintivo al fusionar elementos africanos con influencias españolas y criollas.

Hoy en día, las bandas de marcha son parte integral de la cultura musical en muchos países, destacándose en eventos ceremoniales, desfiles y conciertos al aire libre, caracterizadas por su disciplina y habilidad. De igual manera, la música afrocubana sigue siendo una fuerza poderosa en la escena musical latinoamericana, con sus ritmos alegres y melodías contagiosas.

El objetivo es combinar ambas tradiciones para crear una obra innovadora que celebre la diversidad cultural y enriquezca el repertorio de las bandas de marcha. Se busca resaltar las texturas orquestales y la vitalidad rítmica caribeña, fomentando el intercambio cultural y la apreciación de las raíces musicales latinoamericanas.

Ante este panorama, surge la siguiente pregunta problema: ¿De qué forma se podría resaltar la riqueza tímbrica de una obra para banda de marcha, compuesta por bronces y percusión, que integre elementos de la música afrocubana e incluya texturas orquestales?

Justificación

La fusión entre la tradición militar de las bandas de marcha y la riqueza sonora de la música latina abre un campo fértil para la exploración creativa y el enriquecimiento del repertorio musical en este contexto. La música de banda ha sido crucial en la organización de las fuerzas armadas, mientras que la música afrocubana ha florecido como una expresión cultural única, combinando influencias africanas, españolas y criollas.

Bailey señala que, a medida que las bandas de marcha se consideraron más como conjuntos artísticos, se desarrolló un estilo específico de orquestación para interpretaciones al aire libre (2015, p.66). Por otro lado, las consideraciones especiales en los arreglos para *marching band* de White (1992, p.333) y los elementos orquestales de Piston (1984, p.377) proponen conservar y potenciar una riqueza tímbrica del arreglo. La percusión *marching*, según Hannum y Morrison, es fundamental y ha diversificado enormemente desde las marchas militares (1986, p.71).

En 2009, la Banda de Percusión de la Universidad Estatal de Middle Tennessee adaptó música latina al contexto de la percusión *marching*, integrando autenticidad y energía tropical (Davila, 2009). Los Cavaliers Drum & Bugle Corps también incorporaron Salsa en su repertorio, logrando éxito con “*Welcome to Cuba*” (Cavaliers, 2004).

La obra "Suite Richie Ray" se concibe para cerrar esta brecha, fusionando el ímpetu de las bandas de marcha con la fiesta rítmica de la música afrocubana. Esta obra aspira a ser un punto de partida para futuras investigaciones y creaciones, contribuyendo al desarrollo del repertorio musical y la identidad cultural en América Latina.

Objetivos

General

Elaborar una obra para banda de marcha que integre elementos propios de su estilo, incorporando ritmos afrocubanos y aplicando texturas orquestales, con el fin de proporcionar variedad tímbrica y un impacto acústico preciso.

Específicos

Investigar las técnicas de adaptación de ritmos latinos y texturas orquestales al contexto de las bandas de marcha.

Realizar un proceso de orquestación que resalte los planos sonoros del arreglo, buscando generar claridad y gran proyección sonora al aire libre.

Evaluar la recepción y efectividad de la obra "Suite Richie Ray" entre músicos y audiencias para comprender su percepción en la promoción de la identidad cultural.

Marco teórico

Repaso histórico de las bandas de marcha y la música Afrocubana

La historia de las bandas de marcha se remonta a la antigüedad, acompañando ceremonias y batallas en civilizaciones como las griegas y romanas. Surgieron gremios y bandas municipales en la Edad Media. En los siglos XVI y XVII, compositores como Andrea y Giovanni Gabrieli contribuyeron al desarrollo. La música de banda floreció en Europa en el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra, Francia y Austria (Foster, 1975, p.1).

En Colombia, las primeras bandas militares surgieron a finales del siglo XVIII bajo el mando de Pedro Carricarte. Luego, se expandieron a eventos religiosos y festivos en los cuales Simón Bolívar participó en contradanzas durante celebraciones militares. Seguidamente surgieron bandas civiles en el siglo XIX en eventos sociales y estableciendo vínculos educativos y sociales que perduran en la actualidad (Valencia, 2010, p.1).

La música latinoamericana fusiona influencias de todo el mundo, especialmente raíces africanas y europeas. Los ritmos complejos y la variedad de instrumentos percusivos de África se entrelazaron con influencias europeas y americanas, estableciendo la clave como corazón rítmico del género (Moreno y Patiño, 1997, p.6).

La música afrocubana, una fusión de culturas africanas y españolas, se caracteriza por su vínculo con la clave y su diversidad de instrumentos percusivos. Este género, arraigado en la historia de Cuba, ha influido profundamente en la cultura musical del Caribe (Mauleón, 1999, p.iv). La salsa, aunque originada en Cuba, ha sido influenciada por países del Caribe y Estados Unidos. Popularizada en Nueva York en los años 60, la salsa refleja una combinación de tradiciones musicales de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia, Venezuela y Nueva York (Mauleón, 1993, p.1).

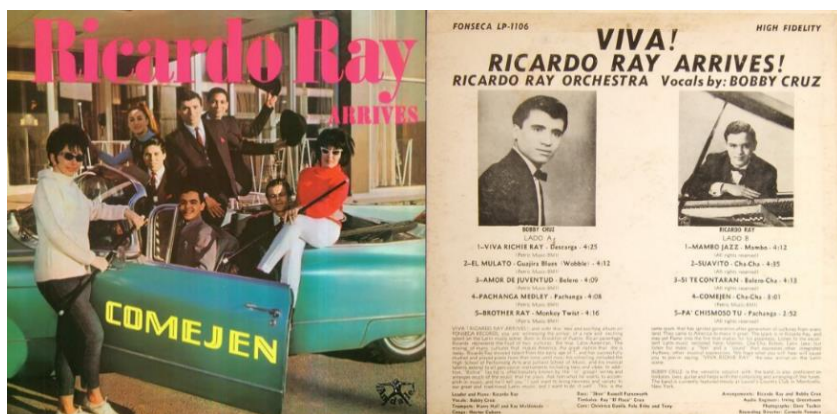
Riche Ray, su trayectoria y formación académica.

La salsa de Ricardo Maldonado, más conocido como Richie Ray se toma como fuente musical principal debido a su alto valor artístico. Melodías, armonías y ritmos de gran interés, fundamentados académicamente en la música clásica, destacan en su obra. Piezas clave como “Sonido Bestial” y “Gan Gan y Gan Gon”, partes esenciales de la Suite Richie Ray, se basan en ejes académicos como Chopin, Rachmaninoff, Bach y Beethoven. Asimismo, la música de Richie Ray incorpora diversos ritmos afrocubanos como bolero, boogaloo, bomba, jala jala, entre otros, permitiendo que este proyecto contemple una mayor variedad rítmica, clave para la cohesión de la obra. (Salserísimo Perú, 2020)

El reconocimiento internacional de Ray proyecta una recepción positiva de esta investigación-creación, siendo una base sólida para la circulación de la suite. Esto se sustenta en su historia y sólidas bases académicas. Richie realizó sus estudios de piano a los siete años en Brooklyn y se formó en el Brooklyn Conservatory of Music, la High School of Performing Arts y la Juilliard School of Music. En 1963, junto con Bobby Cruz, su compañero vocal, formó una orquesta y lanzaron su primer álbum en 1964, como se muestra en la figura 1. Pionero del "Latin Bugalu" y popularizador del término "salsa" con su álbum "Salsa y Control", Richie Ray y Bobby Cruz grabaron más de 125 álbumes, ganando numerosos premios internacionales, incluyendo el Grammy a la excelencia musical en 2006 y otro Grammy en 2007. Su éxito mundial fue reconocido con homenajes en Nueva York, Miami y otras ciudades, en la figura 2 se aprecia a Richie casi más de 60 años después de su primer álbum, lanzando su más reciente producción: Salsa, Jazz & Beethoven (Maldonado, s.f.).

Figura 1

Carátula de la primera producción musical de Richie Ray en 1964



Nota: Producción titulada *Ricardo Ray Arrives*. En la contraportada del álbum aparece Bobby Cruz (izquierda) y Richie Ray (derecha). *Adaptado de* Dezzter y Edgar Music. Ricardo Ray, 1964. Fonseca Records.

Figura 2

Promoción del álbum *Salsa, Jazz & Beethoven* en 2021.



Nota: Adaptado de *Richie Ray en plena producción musical y literaria* [Fotografía], por Ricardo Ray, 2021, El Vocero de Puerto Rico.com

(https://www.elvocero.com/escenario/espectaculos/richie-ray-en-plena-produccion-musical-y-literaria/article_4d48135a-2dff-11ec-a3a9-33830bdf1d0.html)

Presentación de las obras de Richie Ray intervenidas en la suite

Se seleccionaron varias obras emblemáticas del pianista y compositor Richie Ray. A continuación, se detallan las obras intervenidas en la suite:

Sonido Bestial (Richie Ray, 1971): Esta pieza es una fusión sofisticada de música clásica y salsa. Incorpora el tema principal del Estudio Revolucionario de Chopin en Do menor, Op. 10, No. 12, y en menor grado, el motivo principal del Preludio en Do sostenido menor de Rachmaninoff. Elementos de jazz y un solo de timbales latinos también son integrados en la producción, enriqueciendo su textura y complejidad.

Gan Gan y Gan Gon (Richie Ray, 1968): Esta obra nace bajo el patrón rítmico de la "Bomba de Puerto Rico" y está compuesta con sonoridades que evocan la música de los nativos norteamericanos. Además, incorpora elementos de la música clásica, inspirados en Johann Sebastian Bach, creando una mezcla única de influencias culturales y estilísticas.

Agúzate (Richie Ray, 1970): Esta composición presenta una sección de guaguancó, añadiendo variedad y dinamismo a la suite "Richie Ray". La integración del guaguancó aporta una dimensión rítmica vibrante y auténtica al arreglo.

Juan en la Ciudad (Richie Ray, 1972): Caracterizada por su narrativa basada en la parábola del hijo pródigo, esta pieza presenta una armonía interesante que sirve como balada en la suite. La obra destaca por su lirismo y profundidad emocional.

Richie's Jala Jala (Richie Ray, 1967): Esta obra gira en torno al patrón rítmico "Jala Jala", creado por Roberto Roena y popularizado por El Gran Combo de Puerto Rico. Richie Ray adopta y adapta este ritmo, infundiéndole su propio estilo. Este tema, caracterizado por su alegría y armonía inspirada en el rock, es ideal para cerrar la "Suite Richie Ray" con energía y entusiasmo.

Adicionalmente, aprovechando el puente entre de Rachmaninoff situado entre la sección de Chopin y el coro en sonido bestial, se incluye una sección más amplia del *Preludio en Do sostenido menor* (1892) en el movimiento # 2 de la suite. Esta inclusión destaca la formación clásica de Richie Ray y su habilidad para integrar elementos de la música clásica en sus composiciones contemporáneas. La obra de Rachmaninoff, conocida por su virtuosismo pianístico y riqueza armónica, aporta un contraste de tempo y un carácter épico a la suite.

La selección de estas obras no solo representa la diversidad y riqueza del repertorio de Richie Ray, sino que también sirve como base para explorar nuevas posibilidades sonoras y rítmicas en el contexto de una banda de marcha, contribuyendo a un diálogo innovador entre la música popular y la tradición orquestal.

Instrumentación estándar de la banda de marcha

La instrumentación de la banda de marcha según Bailey es flexible, especialmente en la sección de percusión. Los instrumentos de viento estándar, como se muestra en la figura 3, incluyen, del más agudo al más grave en la sección de maderas: una flauta piccolo, una flauta, uno o dos clarinetes, uno o dos saxofones altos y un tenor, con posible adición del saxofón barítono; en metales, del más agudo al más grave: dos o tres trompetas, uno o dos melófonos, uno o dos trombones, un barítono y una tuba, con posible adición de bugle. La *drumline* o percusión de campo, la cual se ilustra en la figura 4, incluye redoblantes de alta tensión, multitenores, bombos escalonados y platillos. El *PIT* o ensamble frontal, el cual consta de percusión sinfónica y electrónicos como se pueden apreciar en la figura 5, complementa la *drumline* con instrumentos como la marimba, el xilófono, el vibráfono, entre otros. Las unidades auxiliares, son el complemento visual de la agrupación enfocado en el aspecto coreográfico. Bien puede ser un grupo de Color Guard, Bastones, o simplemente una línea de baile. Estos añaden color y emoción al espectáculo con sus coreografías y rutinas (2015, p.3).

Cabe resaltar, que cuando se habla de uno o dos, no se refiere literalmente a la cantidad de instrumentos físicos, si no a la cantidad de voces en el arreglo o composición musical. Por ejemplo, si la agrupación tiene 6 clarinetes y la partitura dice “dos clarinetes”, se puede entender que tres clarinetes harían la primera voz y los otros tres, la segunda. Por otro lado, si la partitura dice un solo clarinete, se entenderá que todos los clarinetes que la agrupación tenga, bien sea dos o cinco, ejecutarían esa única voz escrita.

Para efectos de la Suite Richey Ray, se adiciona de manera protagónica los instrumentos de percusión latina, ilustrados en la figura 6.

Figura 3

Instrumentos de viento de la banda de marcha



Nota: Se ilustra la familia de las maderas desde la pícolo hasta el saxofón barítono y la familia de los metales desde la tuba hasta la trompeta. Adaptado del *catálogo de instrumentos musicales*, por Júpiter, 2024, Jupiter USA (<https://jupitermusic.com/us/products/>).

Figura 4

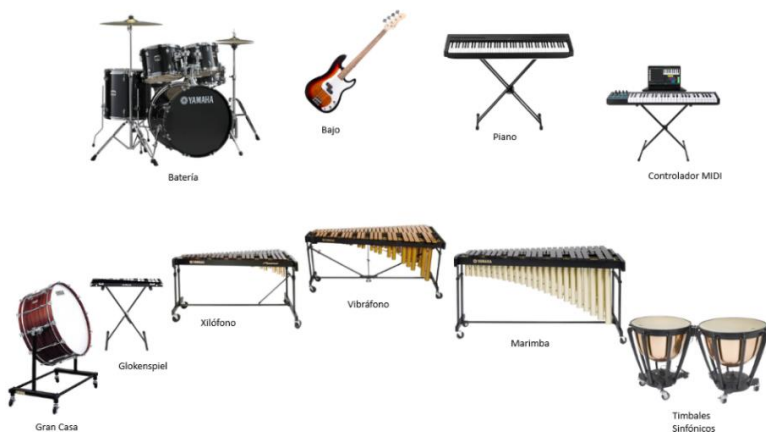
Los instrumentos de la drumline o percusión de campo



Nota: Adaptado del *catálogo de percusión marching* [Fotografía], por Yamaha, 2024, Yamaha Corporation (https://usa.yamaha.com/products/musical_instruments/).

Figura 5

Instrumentos del PIT o Ensamble frontal



Nota: En la parte superior de la imagen se ilustran la batería y los electrónicos estándar y en la parte inferior los instrumentos de percusión sinfónica también estándar del PIT. Adaptado del *catálogo de percusión marching* [Fotografía], por Yamaha, 2024, Yamaha Corporation (https://usa.yamaha.com/products/musical_instruments/).

Figura 6

Instrumentos de percusión latina agregados al PIT



Nota: Adaptado del *catálogo de percusión latina* [Fotografía], por LP music, 2024, LP music (<https://www.lpmusic.com/>).

Formato de la obra “Suite Richie Ray”

La obra utilizará el formato de metales y percusión, excluyendo la sección de maderas. El enfoque estará en metales, línea de percusión y ensamble frontal (percusión sinfónica), siguiendo el formato "Drum & Bugle Corps" tradicional de Estados Unidos, y en crecimiento en Colombia y Latinoamérica. Se añadirá percusión latina como línea protagonista en el PIT (ensamble frontal), normalmente secundaria en bandas de marcha, pero aquí será prominente debido al carácter de la obra.

Generalidades de los instrumentos de viento metal

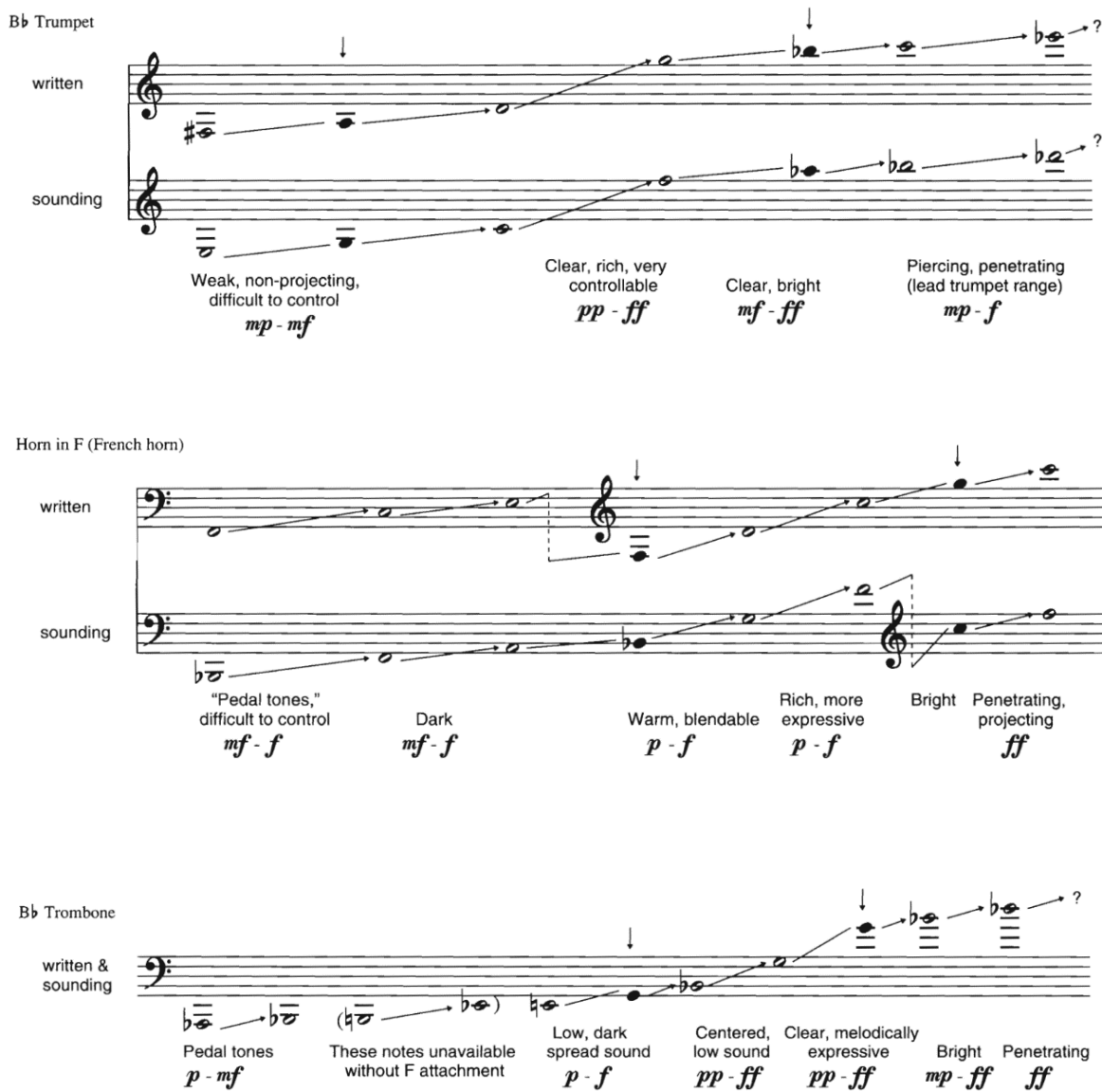
La familia de metales incluye instrumentos de viento (aerófonos) con tubos huecos, donde el aire vibra por la acción de los labios del músico contra una boquilla. Generalmente hechos de metal, ofrecen un sonido homogéneo y se dividen en metales "brillantes" (trompeta y trombón) y "oscuros" (cornos, eufonios y tubas). En conjunto, estos grupos producen un sonido sólido, con amplio rango dinámico y carácter heroico. Los instrumentos de metal destacan por su gran proyección, superada solo por la percusión, destacando fácilmente sobre

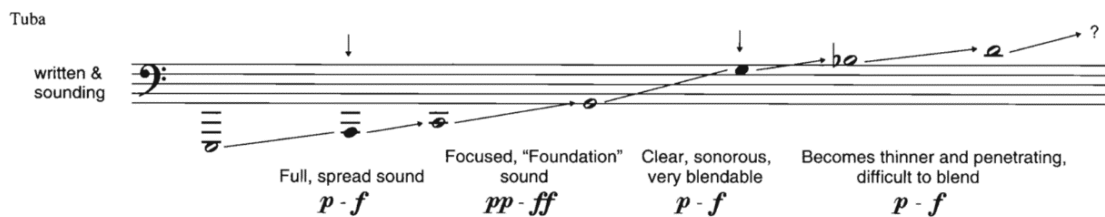
maderas y cuerdas en orquestas sinfónicas. Por su resistencia física, se utilizan de manera intermitente en diferentes contextos musicales (White, 1992).

En la figura 7 se muestra el registro de los instrumentos de viento metal, mientras que la figura 8 indica el registro práctico más común, utilizado en la orquestación para bandas de marcha.

Figura 7

Registro de los instrumentos de viento metal





Nota: El registro en medio de las flechas indica el rango práctico. Adaptado de Range and Sound Characteristic Chart, *Arranging for Large Jazz Ensemble* (p.3), por Dick Lowell & Ken Pulling, 2003. Berklee Press.

Figura 8

Registro práctico común utilizado en la orquestación de los metales de las bandas de marcha



Nota: La imagen incluye los cornos en Eb, una línea prácticamente desaparecida en la orquestación estándar de hoy en día. Adaptado de *Special Considerations for Marching Band, Instrumental Arranging* (p.346), por Gary White, 1992, Wm. C. Brown Publishers.

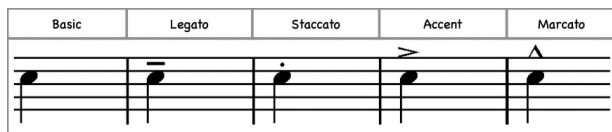
Articulación en los metales

La articulación se refiere al grado de separación entre sonidos sucesivos. Puede ser expresiva, entre staccato y legato, o estructural, similar a la articulación en el lenguaje (Latham, 2008, p.117).

Para Marckworth, todos los ensambles musicales siguen el mismo enfoque de articulación, ya sea en bandas de marcha o en jazz. No hay una "articulación de banda de marcha" o "articulación jazz", sino un enfoque concertado en todos los entornos. Los estilos de articulación varían en grados de interpretación, al igual que otros elementos musicales (2017, p.62). En la figura 9 se ilustran las articulaciones más comunes.

Figura 9

Tipos básicos de articulación



Nota: Adaptado de *Tuba packet*, por The Cadets Drum & Bugle Corps, 2022.

Definición de cada articulación

Smith presenta cinco articulaciones básicas para lograr uniformidad dentro del ensamble (2019, p.25):

Marcato:

Ataque fuerte con espacio entre las notas, determinado por el tempo. Se utiliza un ataque pesado "CT" y soporte de aire proporcional. Puede variar de corto a desconectado según el tempo.

Staccato:

Ataque ligero con espacio entre las notas, determinado por el tempo. Utiliza un ataque ligero "D" y soporte de aire proporcional. Puede variar de corto a desconectado según el tempo.

Legato:

Suave y sostenido. El aire fluye constantemente de nota a nota con una interrupción mínima. Utiliza un ataque ligero "D" manteniendo el aire en movimiento.

Acento:

Ataque fuerte con el valor completo de la nota. El aire fluye sin interrupción hasta la siguiente nota. Utiliza un ataque pesado "T" coincidiendo con la velocidad del aire. Se puede espaciar ligeramente en estilos antiguos.

Ligadura:

Suave, conectado y sostenido. Se mueve de una nota a la siguiente sin articular, manteniendo el flujo de aire. Se indica por la marca de ligadura.

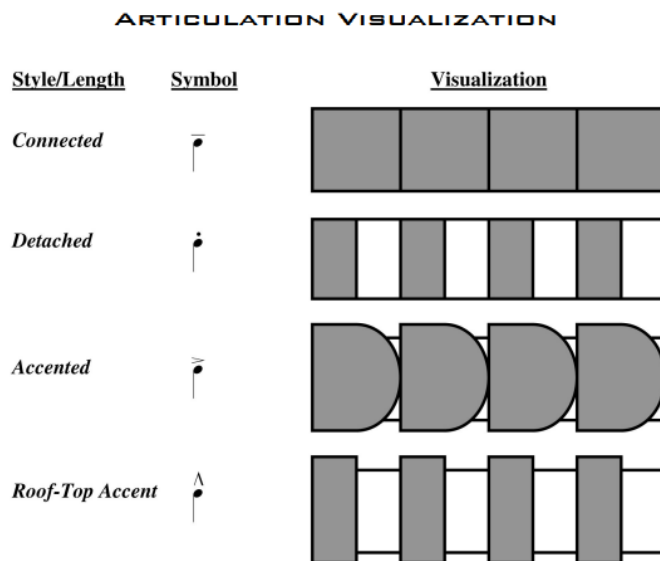
Estilo Expresivo:

Las bandas de marcha rara vez enfatizan la interpretación expresiva como en la música sinfónica, lo que limita las cualidades líricas en su interpretación.

La figura 10 hace una representación gráfica del concepto de cada articulación.

Figura 10

Visualización de la articulación



Nota: Adaptado de *Methods & Technical Manual*, por Mandarins, 2019.

Principios de orquestación utilizados en el proceso compositivo

Según el diccionario de Oxford, en la terminología española, orquestación significa combinar los instrumentos de una orquesta, asignando roles y timbres a diferentes partes de una composición. Orquestar implica distribuir funciones tímbricas bien sea para orquesta, banda, música de cámara o coral, manteniendo equilibrio y textura en la música (Latham, 2008, p.1135).

La orquestación para banda de marcha ha evolucionado desde los tiempos de Sousa. Los nuevos arreglistas reconocen la necesidad de un enfoque distinto para este tipo de ensambles al aire libre.

“Hace muchos años, en un Día de la conmemoración de los Caídos, llevé a mis hijos a ver el desfile. Era una hermosa tarde soleada de mayo; había muchas bandas de marcha y algunas muy buenas: bandas de treinta, cincuenta y de ochenta instrumentos... Podías oírlas venir desde lejos y cuando pasaban junto a ti, sonaban muy agradable. De repente, escuché

algo realmente fuerte. ¡No lo creerías! Era una banda de rock de solo tres instrumentos en la parte trasera de un camión plano, con un generador escondido en algún lugar para suministrar corriente a todos los amplificadores. La banda de tres instrumentos podía opacar a todas las demás bandas de marcha juntas. Todos los niños del pueblo seguían su camión como si fuera el flautista de Hamelín. Esta experiencia me hizo detenerme y pensar.” (Cacavas, 1975, p.110).

Bailey destaca la evolución de los arreglos para bandas de marcha hacia un estilo enfocado en el rendimiento al aire libre, resaltando el sonido y la percusión para proyectar las fortalezas de la agrupación y maximizar su impacto acústico, priorizando la calidad y pujanza sonora (2015, p.66).

White subraya que los arreglos de banda de marcha deben ser efectivos en entornos a campo abierto, donde muchos detalles pueden perderse por el ruido ambiental. La verdadera prueba de su efectividad es durante desfiles o maniobras coreográficas (*drill*), cuando el ensamble está en movimiento, lo que destaca la responsabilidad del arreglista en escribir de manera que se adapte a este contexto (1992, p.333).

Entonces, ¿qué es lo que caracteriza un arreglo para banda de marcha? Según Cotten (2020), Un arreglo para este tipo de ensambles al aire libre debe buscar principalmente lo siguiente: claridad y un gran grandioso.

White en su libro "*Instrumental Arranging*", destaca las diferencias entre la música de banda de marcha y la música sinfónica, centrándose en los elementos texturales fundamentales (1992, p.333)

En un arreglo para banda de marcha, la melodía principal (PM) es lo más importante y no debería ser opacada por otros instrumentos. Una orquestación acertada y la duplicación

suficiente garantizan su proyección, especialmente en actuaciones a la intemperie, como se indica en la figura 11.

Figura 11

Melodía como elemento principal

Slowly

Upper W. W.

Tpts.

Hn./A. Sax.
Trombone

Baritone
Bass

SS *mf*

HRS

mf

PM *mf*

HRS *mf*

Nota: Adaptado de *Special Considerations for Marching Band, Instrumental Arranging* (p. 334), por Gary White, 1992, Wm. C. Brown Publishers.

El apoyo armónico y rítmico (HRS) es esencial en los arreglos para bandas de marcha, principalmente proporcionado por el bajo. Este no solo resalta la estructura armónica, sino que también agrega actividad rítmica al arreglo, utilizando efectos comunes como el "walking bass", patrones de tónica/dominante y repeticiones rítmicas, como en la figura 12.

Figura 12

Roles del bajo

Figure 12 consists of four musical staves, labeled a, b, c, and d, illustrating different roles for the bass line in a marching band arrangement. Each staff is written in bass clef.

- Staff a:** Shows a continuous eighth-note bass line in 3/4 time. Chords above the staff are B \flat , B \flat , E \flat , and B \flat .
- Staff b:** Shows a bass line with rests in the first four measures, followed by eighth notes. Chords above are F, D $_{MI}^7$, A $^{\flat}7$, and C.
- Staff c:** Shows a bass line with eighth notes. Chords above are A \flat , G $_{MI}^7$, C $_{MI}$, A \flat , G $_{MI}^7$, G $_{MI}^7$ / F, and C $_{MI}$.
- Staff d:** Shows a bass line with eighth notes in 4/4 time. Chords above are B \flat , E \flat , and B \flat .

Nota: Adaptado de *Special Considerations for Marching Band, Instrumental Arranging* (p. 338), por Gary White, 1992, Wm. C. Brown Publishers.

Al orquestar para banda de marcha es importante tener presente que los metales son la fuerza dominante. Los arreglos estándar incluyen tres trompetas, un corno, dos trombones, un bombardino y una tuba. A veces hay dos cornos y tres trombones, pero el tercer trombón suele duplicar al bombardino. El número de partes de metal puede ajustarse según la fuerza de cada sección.

Percusión Marching: Roles y escritura idiomática

La percusión marching contemporánea se divide en dos grupos principales: la línea de percusión o "drumline" y el "pit" o ensamble frontal. La escritura para percusión ha evolucionado considerablemente desempeñando un papel integral en el arreglo, unas veces apoyando a los vientos y otras, asumiendo el papel principal. Es crucial para el arreglista adaptar la función de la percusión según sea necesario.

Hannum y Morrison presentan roles clave de la percusión marching en el arreglo, tales como la simulación de la sección de base rítmica y la percusión de concierto, dividida en ensamble frontal y drumline. También se busca el refuerzo melódico, anclando rítmicamente la percusión a la melodía de manera creativa. Además, se emplea la técnica del "Tacit", donde la percusión espera en silencio, cediendo el paso a otra sección (1986, p. 72).

La figura 13 presenta el ejemplo más característico del rol de percusión marching:

Refuerzo de la melodía.

Figura 13

Apoyo melódico de la percusión a los vientos

The image shows a musical score for percussion parts. It consists of four staves. The top two staves are for Basses (Bajos) and Snare Drums (Pleacas), both marked with a forte (ff) dynamic. The bottom two staves are for Brass (Redoblantes), marked with a forte (f) dynamic. The score is in 3/4 time and features a melody in the basses and snare drums, with the brass playing a rhythmic accompaniment. Red boxes highlight the melodic lines in the basses and snare drums, and green boxes highlight the rhythmic accompaniment in the brass.

Nota: Adaptado de *Festive Overture* [Partitura], por Dimitri Shostakovich, 1955, G.

Schirmer, Inc., 1955, Hal Leonard Corporation.

Figura 14

Notación de la línea de percusión

THE DRUM KEY
(NOTATION LEGEND)

Cassidy Byars
FreeDrumlineMusic.com

SNARE
Normal Tap, Edge Tap, Rim, Rim Shot, Ping Shot, Backstick, Stick Click, Side (varies), Cymbal

TENORS
Normal Tap, Cross-over, Rim Shot, Skank, Rim (varies), Shell 3&4, Muffle 4, Stick Click

BASS
Normal Tap, Unison Tap, Unison Muffle, Rim Click, Unison Rim Click

CYMB.
Crash, Sizzle, Choke, Click (H.H.), Slide, Slide alt., Edge

Nota: Notación sugerida por Cassidy Byars. Adaptado de *Freedrumlinemusic.com*, 2012.

El “PIT” o Ensemble Frontal (Percusión Sinfónica)

El ensemble frontal, también conocido como *PIT*, consiste en instrumentos sinfónicos estáticos ubicados fuera de la línea frontal en el campo de coreografías. El núcleo del *PIT* incluye instrumentos como campanas, xilófono, vibráfono, marimba y timbales (Casella y Acona, 2003); (Hannum y Morrison, 1986).

Al ser una sección tan extensa, se mencionarán solo algunos de ellos:

Vibráfono

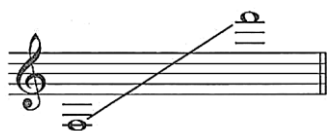
El vibráfono es esencial en el *PIT* debido a su sonido metálico y su capacidad para sostener notas. Los vibráfonos de marcha y concierto tienen el mismo rango de 3 octavas (fa

grave a fa agudo), pero difieren en el tamaño de la barra y la resistencia del marco. Los vibráfonos de marcha se adaptan a marcos robustos para su uso en el ensamble frontal, aunque las barras de aluminio pueden afectar la proyección del sonido (Morrison & Hannum, 1986). En la Figura 15 se indica su rango.

Rango: Tres octavas, dependiendo del instrumento. (suena como se escribe)

Figura 15

Rango del vibráfono



Nota: Adaptado de *Up Front*, (p.13), por Jim Casella y Jim Acona, 2003, Tap Space.

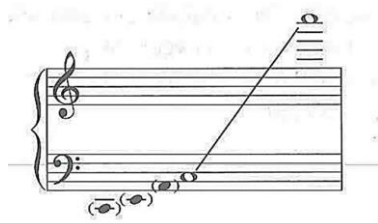
Marimba

La marimba es uno de los más importantes instrumentos del *PIT* hoy en día. Produce un color oscuro, cálido y profundo, esencial en el sonido general del ensamble. (Casella & Acona, 2003)

La figura 16 muestra su rango: Cuatro o cinco octavas, dependiendo del instrumento.

Figura 16

Rango marimba



Nota: Suena como se escribe. Adaptado de *Up Front*, (p.11), por Jim Casella y Jim Acona, 2003, Tap Space.

Guía de escritura del *PIT*

El uso adecuado de cada implemento en el ensemble frontal marca una diferencia drástica en dos áreas importantes: Proyección y calidad del sonido.

Roles del PIT en el arreglo

Según Cassella y Acona (2003) estas son las principales funciones musicales del ensemble frontal (en ningún orden particular): Apoyar el material ya existente del score original o proporcionar acompañamiento, añadir una voz melódica o contrapunto al ensemble, generar impacto y proporcionar efecto o color.

La figura 17 es uno de los ejemplos más característicos: Composición de “RUNS” (Pasajes rápidos), en las placas:

Figura 17

Composición de “Runs” en las placas.

The image shows a musical score for two parts: Brass (concert pitch) and Keyboard Runs. The Brass part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It starts with a fortissimo (fff) dynamic and features a melodic line with a final flourish. The Keyboard Runs part is written in a treble clef with the same key signature and time signature. It starts with a fortissimo (ff) dynamic and features a rapid, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Keyboard Runs part is highlighted with a red oval.

Nota: Adaptado de *Up Front*, (p.201), por Jim Casella y Jim Acona, 2003, Tap Space.

La percusión latina

Según Mauleón (1993), el formato primario de percusión de la salsa consiste en: congas, timbales, bongó, güiro, maracas y clave.

En detrimento de la proyección acústica al aire libre, la “Suite Richie Ray” integrará principalmente los más característicos: timbal, conga y bongó.

Las teorías de Mauleón (1993), y Forcada (2003) no tienen una notación cien por ciento en común. Para efectos de la “Suite Richie Ray”, se configura el siguiente mapa de notación en la percusión latina mostrado en la figura 18.

Figura 18

Notación de percusión latina

The figure shows musical notation for three Latin percussion instruments: Timbales, Congas, and Bongó. The notation is organized into two measures by a vertical line. The instruments are listed on the left side of the staves. The notation includes various rhythmic symbols and notes, each labeled with a specific technique or sound effect. The labels for the instruments and their techniques are as follows:

- Timbales:** Jam Block, Crash, Normal Agudo, Normal Bajo, Rim Shot Agudo, Coquito, Cáscara Derecha, Cáscara Izquierda, Campana Salsa.
- Congas:** Abierto Agudo, Abierto Bajo, Quemada, Tapado Talón, Tapado Dedos.
- Bongó:** Abierto Centro, Abierto Borde, Tapado Talón, Tapado Dedos, Campana Boca, Campana Cuerpo.

Nota: *Imagen de creación propia.*

Habiendo considerado toda la base del proceso de escritura anterior para la banda de marcha ilustrada por White (1992), donde se parte del principio de la duplicación, los roles de la percusión marching de Hannum y Morrison (1986) y Casella y Acona (2003), se suma a este proceso Piston (1984) con las “Texturas Orquestales”, expuestas en su libro de orquestación.

Cabe mencionar que fue considerado incorporar las texturas de Adler (2002) tratadas en su libro “The Study of Orchestration” 3ra edición y las Korsakov (1946) en su libro “Principios de Orquestación”, sin embargo, no se incluyen por las siguientes dos razones: En primer lugar, se debe a que las texturas de Adler (2002) y Korsakov (1946) surgen de potenciar los planos sonoros: foreground (melodía), middleground (contramelodía) y

background (acompañamiento). Dichas texturas ya están siendo abordadas de manera más sencilla y específica en el contexto de la banda de marcha por White (1992). Y segundo porque las texturas orquestales de Piston (1984) funcionan como complemento al concepto de White (1992) y son consideradas de una manera más detallada y variada para este proyecto. Por esta razón son las que se integrarán desde el concepto orquestal

Texturas orquestales (Piston, 1984).

Se presentan a continuación, algunas de las más relevantes texturas orquestales empleadas en este proyecto.

Unísono orquestal:

Extensión libre de una frase melódica con un solo elemento o varios al unísono u octavado, aportando mezcla tímbrica y contraste. Ejemplo ilustrado en la figura 19:

Figura 19*Unísono orquestal*

Allegro ma non troppo
17

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top, it is marked 'Allegro ma non troppo' and measure 17. The score is written for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (D Tpt.), Timpani (Timp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music consists of several measures where multiple instruments play the same melodic line in unison. Dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'a 2' (second octave) are present throughout the passage.

Nota: Adaptado de *Orquestación* (p.381), por Walter Piston, 1984, Real Musical S.A.

Editores.

Melodía secundaria:

Contramelodía que alcanza importancia similar a la melodía principal, añadiendo significación temática. Ejemplo ilustrado en la figura 20:

Figura 20*Melodía secundaria*

Andante sostenuto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. ingl. (English Horn), Cl. en la (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Tr. en do (Trumpet in D), Tr. en mi (Trumpet in E-flat), Trpt. en re (Trumpet in C), Corneta en la (Horn in F), Timb. (Timpani), Trgl. Pand. (Snare Drum), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The score shows a complex texture with multiple melodic lines, particularly in the woodwinds and strings, illustrating the concept of a secondary melody.

Nota: Adaptado de *Orquestación* (p.401), por Walter Piston, 1984, Real Musical S.A.

Editores.

Escritura a varias voces:

Frase a varias voces de manera homogénea, como un coral de Bach. Ejemplo ilustrado en la figura 21:

Figura 21*Escritura a varias voces*

zart: *Sinfonía 28, KV 200*

p. 16, ed. Philharmoni

Menuetto
a 2

Ob. I
II

Cl. en do_b I
II

Cl. en do_b I
II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.
CB.

1 2 3 4

Nota: Adaptado de *Orquestación* (p.407), por Walter Piston, 1984, Real Musical S.A. Editores.

Ritmos de la música Afro-cubana seleccionados para el proceso compositivo

La globalización musical plantea un desafío para la identidad cultural en América Latina al imponer modelos desde metrópolis coloniales y centros de poder. Esto amenaza la diversidad de las tradiciones musicales autóctonas y la originalidad artística. Es crucial abordar este impacto y buscar estrategias para proteger y promover la diversidad en un contexto globalizado (Aharonián, 2008).

El predominio del interés por la tradición europea entre músicos latinoamericanos plantea interrogantes sobre las dinámicas socioeconómicas en la percepción musical. Promover la creatividad desde las raíces locales enriquece el panorama musical global con autenticidad cultural diversa (Cáceres, 2001).

Según Béhague (1983), géneros musicales como el tango, la salsa y la samba son expresiones fundamentales de la identidad cultural latinoamericana. Estos géneros reflejan influencias históricas y luchas sociales, siendo cruciales para preservar la diversidad cultural y promover la justicia social en la región.

Londoño (1988), destaca que cada sociedad desarrolla su propia expresión musical a menos que su identidad esté en crisis, la cual se convierte en un recurso común y un legado compartido que fortalece la cultura identitaria de la comunidad.

Bajo este panorama se concibe la obra “Suite Richie Ray”. Una invitación a continuar con esta reflexión. Así es como surge la idea de poner a circular en bandas de marcha ritmos como el Son-Montuno, Bomba, Guaguancó, Bolero y Jala Jala, al cual los salseros Richie Ray & Bobby Cruz arriban como embajadores de la música afrocubana, según CRESPIAL (2017), *“Patrimonio Cultural Inmaterial Afrodescendiente de América Latina”*.

A continuación, se presentan algunos de los más relevantes ritmos integrados en la “Suite Richie Ray”:

Son – Montuno

Es un término utilizado para referirse al estilo del son que fue interpretado por las agrupaciones a partir de alrededor de 1940, y que se identifica por su instrumentación y arreglos más elaborados. El conjunto de Arsenio Rodríguez fue el prototipo de este estilo de instrumentación, el cual fue emulado por muchos de los intérpretes de salsa durante los años 60 y 70 (Mauleón, 1999). La figura 22 muestra un estándar de su patrón rítmico.

Figura 22

Son – Montuno

The musical score for "Son - Montuno" is presented in a multi-staff format. At the top left, the tempo is marked as $\bullet = 100-172$. The key signature is C major, with chords C, F, G7, and F indicated above the piano staff. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The bass line is a single staff in bass clef. The Clave, Cáscara, Bongos, and Congas are represented by single staves with rhythmic notation. The Clave part shows a 3/2 pattern. The Cáscara part shows a 2/4 pattern. The Bongos part shows a 2/4 pattern. The Congas part shows a 2/4 pattern.

Nota: Adaptado de *Salsa Guidebook for Piano & Ensemble* (p.201), por Rebeca Mauleón, 1993, Sher Music Co.

Bomba

Originaria de Puerto Rico, la bomba es una forma folclórica que contiene muchos estilos diferentes. Tradicionalmente se toca en bombas (tambores de barril similares a las congas, aunque más cortos). El acento rítmico recae en el tiempo 4, al igual que el tumbao, pero los patrones suelen ser de frases de un compás y no necesariamente están guiados por el patrón de clave de dos compases, aunque un arreglo de salsa de una bomba estaría "en clave" (Mauleón, 1999). La figura 23 muestra un estándar de su patrón rítmico.

Figura 23

Bomba

The musical score for Bomba is written in common time (C) with a tempo of quarter note = 120. It consists of eight staves:

- Cud:** Rhythmic pattern: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. A 2-measure rest follows.
- Tim. Bell:** Rhythmic pattern: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. A 2-measure rest follows.
- Buleador:** Rhythmic pattern: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. A 2-measure rest follows.
- Requinto:** Rhythmic pattern: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. The rest of the staff is marked "ad lib" with diagonal lines.
- Gülccharo:** Rhythmic pattern: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. A 2-measure rest follows.
- Maracas:** Rhythmic pattern: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. A 2-measure rest follows.
- Piano:** Harmonic accompaniment with chords: C, CΔ6, D-7, G7, D-7, G7, CΔ7, CΔ6.
- Bass:** Harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line.

Nota: Adaptado de *Salsa Guidebook for Piano & Ensemble* (p.212), por Rebeca Mauleón, 1993, Sher Music Co.

Proceso de creación

Esta investigación se enfoca en el eje temático tímbrico para la creación musical. La orquestación busca lograr la máxima proyección acústica con bronces y percusiones, adaptándose al entorno de una banda de marcha en un campo abierto. La presentación, concebida como una, proporciona cohesión y contrastes entre movimientos buscando cautivar al público.

Se adoptan ritmos afrocubanos como la salsa, bomba, bolero y jala jala como género base, contemplando la clave como eje “acentual” y cuidando las células rítmicas en la percusión de banda, incluyendo tambores, placas, bronces bajos y la tuba como elemento rítmico de acompañamiento predeterminado.

Se intervienen algunas de las obras más representativas del pianista y compositor Richie Ray y su vez se cuenta con el acompañamiento del artista en momentos clave del proceso creativo que orientan y avalan en la creación.

El proceso creativo abarca el guion, selección de obras originales para arreglar, selección de fragmentos musicales, elaboración de score reducido y orquestación. Aunque la presentación en vivo de la obra es opcional, la colaboración con la banda de marcha del Liceo Salazar y Herrera en Medellín, Antioquia, permite ajustes durante el montaje, vital para la evolución de la creación.

Se categoriza la información con el diario de campo. Este es esencial en la metodología de esta investigación, permitiendo documentar observaciones y reflexiones detalladas (Martínez, 2022). En este proyecto, registrará las etapas de composición musical, facilitando una evaluación integral y mejoras continuas. Además, permite la narración escrita de experiencias significativas en clase (Monsalve y Pérez, 2012).

Metodología de Desarrollo del Proceso de Creación

En este apartado se detalla el paso a paso del desarrollo del proyecto, dividido en fases clave que guiarán la creación de la obra.

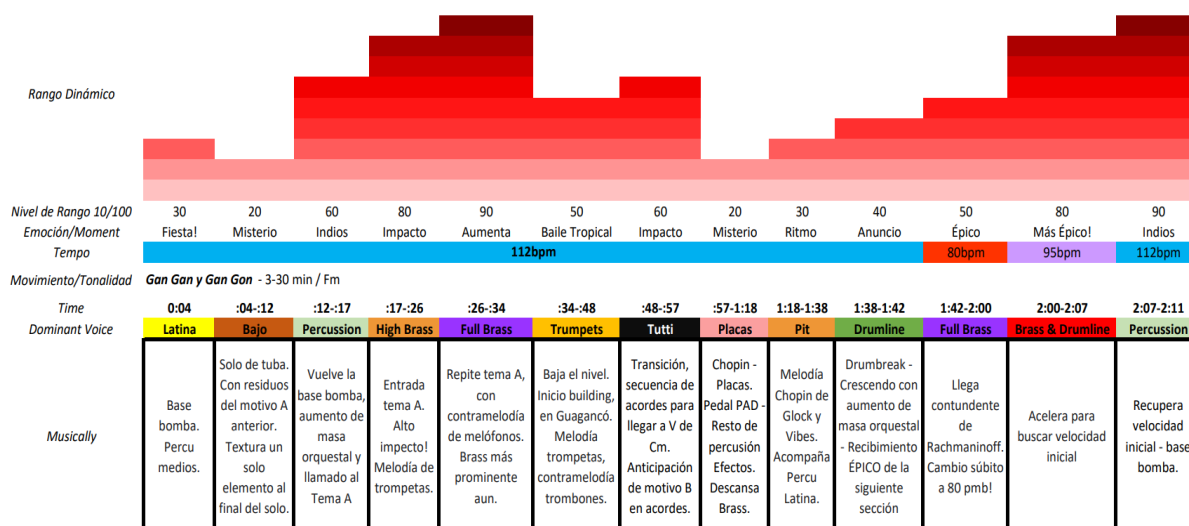
Diseño del guion musical

En esta fase, se desarrolla un guion que esquematiza la obra musical, asegurando una estructura coherente con introducción, desarrollo y desenlace. Se busca un equilibrio en las texturas de la orquestación.

Debido a su extensión, la figura 24 representa solo una pequeña parte del guion realizado para la obra, el cual describe solo dos minutos de música de la creación. Esta sección, corresponde a la primera mitad del movimiento 2 de la “Suite Richie Ray”, Gan Gan y Gan Gon. Sin embargo, la tabla 1 sí muestra el análisis estructural completo de la obra.

Figura 24

Fragmento de guión micro-formal de la Suite Richie Ray



Nota: Imagen de creación propia

Tabla 1*Análisis estructural “Suite Richie Ray”*

Movimiento	Métrica	Esquema formal	Tempo	Centro tonal	No. de compás
1 - Sonido Bestial	4/4	Introducción	Presto, negra 170 (bpm)	Fm	1 - 6
		<i>(tutti)</i>			7 - 13
		Transición			14 - 19
		Tema A			20 - 27
2 – Gan Gan y Gan Gon	2/2	Introducción	Moderato, blanca 112 (bpm)	Fm	1 - 4
		<i>Bomba</i>			5 - 12
		(tema “a” anterior)			13 - 16
		Base <i>Bomba</i>			17 - 32
		Tema A	33 - 45		
		<i>(tutti)</i>	46 - 53		
		Extensión	54 - 92		
		Puente	92 - 95		
		Tema B (Chopin)	Andante, negra 80 (bpm)	Cm	96 - 101
		Drumbreak			102 - 107
		Tema C			108 - 111
		(Rachmaninoff)			112 - 130
		Transición	Andante, blanca 95 (bpm)	Fm	131 - 148
		Base Bomba	Moderato, blanca 112 (bpm)		149 - 156
		Tema D			157 - 164
		Extensión			165 - 176
Puente (fanfarria)		177 - 184			
Drumbreak					
Re exposición A					
Coda					

3 – Juan en la ciudad	4/4	Tema A	Adagio, negra 72 (bpm)	Fm	1 – 17	
		Tema B			F	18 – 32
		Coda				33 – 36
4 - Percusión	2/2	Introducción	Moderato, blanca 112 (bpm)	Cm	1 – 16	
		Rumba				
		Tema a mov. 1				17 – 22
		Desarrollo				23 - 46
		Drumbreak (marching)				47 – 54
	7/4 –					
	5/4 –	Puente (fanfarria)			55 – 61	
	6/4					
	2/2	Solo de timbales			62 – 91	
		Coda			92 - 103	
5 – Richie´s Jala Jala	2/2	Introducción	Moderato, blanca 112 (bpm)	Db	1 – 8	
		Tema A				9 – 34
		Tema B				35 – 44
		Base Salsa				45 – 50
		Mambo Salsa				51 – 65
	4/4	Drumbreak	Presto, negra 180 (bpm)		66 - 69	
		Tema B			70 – 82	
		Coda			83 - 97	

Nota: Esta tabla muestra el análisis estructural de la suite Richie Ray de todos los cinco movimientos.

Realización del sketch musical

Se lleva a cabo el bosquejo musical en score reducido, sintetizando el desarrollo en un máximo de 5 partes (Melodía, Contramelodía, Relleno Armónico y Bajo). La figura 25 ilustra un ejemplo:

Figura 25

Ejemplo de score reducido

The musical score for Figure 25 is a reduced score for four parts: Trompetas/Trombones, Mellos/Xylos, Vibes/Barit, and Tubas/Marimbas/Timpani. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 12-15) shows the Trompetas/Trombones part with a melodic line and a sustained chord. The Mellos/Xylos part has a melodic line starting in measure 13, marked with a forte (*ff*) dynamic. The Vibes/Barit part has a rhythmic pattern of eighth notes, with chords Fm, Bb/F, C7/Bb, and Fm indicated below the staff. The Tubas/Marimbas/Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Nota: *Imagen de creación propia*

Orquestación Inicial:

En esta etapa, la estructura musical se erigió como un andamiaje sólido, donde cada sección de vientos, percusión y metales se entrelazó en el formato distintivo de Drum & Bugle Corps (Banda de vientos metal y percusión *marching*). La figura 26 ilustra un ejemplo de orquestación inicial:

Figura 26

Ejemplo proceso de orquestación

The image displays a musical score for an orchestration process. It consists of ten staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments are: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Mef. (Melodica), Tbn. 1, Tbn. 2, Euf. (Euphonium), Tuba, Glk. (Glockenspiel), Xil. (Xylophone), Vib. (Vibraphone), Mrb. (Maracas), and Timp. (Timpani). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *p* (piano) to *fp* (fortissimo piano). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents, indicating the development of the orchestration process over time.

Nota: *Imagen de creación propia*

Ampliación y orquestación

Tal y como se muestra en la figura 27, el sketch se expande al formato completo de la agrupación, llevando a cabo el proceso de orquestación.

Referentes Artísticos

Se contemplan dos grandes referentes artísticos para esta investigación-creación. En primer lugar, está el maestro Ricardo Maldonado (*Richie Ray*), eje fundamental de esta suite, de quien se toman algunas de sus más significativas obras para intervenirlas compositivamente y sintetizarlas en esta propuesta, y la banda norteamericana Los Cavaliers Drum & Bugle Corps, de quienes se extrae a manera de análisis auditivo elementos de orquestación y ejemplos de transferencia instrumental de ritmos afrocubanos.

Ricardo Maldonado (Riche Ray) Conversación personal con el artista.

El acompañamiento del artista en un par de momentos clave de la creación, es crucial para concepción de la obra. Se realiza una conversación personal con el artista al iniciar la investigación y otra para recibir su opinión sobre el resultado de la creación.

En este momento crucial de la investigación, se realiza una llamada telefónica de carácter informal para hablar puntualmente de dos asuntos. Por un lado, saber algo más profundo con respecto a la historia del artista con respecto a sus inicios, su conversión al cristianismo, su despedida de la salsa y el por qué exactamente vuelven a los escenarios. Esto permite rectificar la forma de la suite de modo que dichos momentos queden plasmados en su estructura. El resultado arroja el siguiente guion el cual tenía tres momentos: El primero es Richie Ray junto a Bobby Cruz uniéndose para crear su música en medio de un ambiente de lujuria y excesos; suenan sus obras “Sonido Bestial, Gan Gan y Gan Gon y Agúzate”, es un momento oscuro, el segundo momento es el arrepentimiento y la conversión al cristianismo; suena “Juan en la Ciudad”, obra que relata la parábola del hijo pródigo, es un momento muy íntimo y de reflexión, y por último momento de celebración, Richie y Bobby vuelven a los escenarios interpretando sus éxitos pero llevando la palabra de Dios, suena Jala Jala. Richie se muestra muy agrado con la propuesta y espera contribuir de manera significativa.

Buscando claridad en los patrones rítmicos que se debían integrar en la suite surge el segundo tema que se trató en esa conversación. Se preguntó al artista por los patrones rítmicos de cerca de 10 de sus obras de manera precisa, para poder indagar luego en la teoría respectiva que permitiera sentar en la suite los ritmos de manera más académica y acertada. El principal aporte rítmico fue el de la obra *Richie's Jala Jala*, el cual tiene una historia relacionada con el Gran Combo de Puerto Rico y su percusionista el maestro Roberto Roena. (Ver Anexo 1, AE 25 noviembre- 2022).

En esta etapa, se realiza un detallado análisis de videos y audios de agrupaciones referentes en el ámbito, destacando el enfoque en orquestación:

The Cavaliers Drum & Bugle Corps – DCI - (2004)

El análisis de esta prestigiosa banda de marcha de los Estados Unidos es fundamental en el proceso de creación de la suite. Ellos en el año 2004 realizaron una puesta en escena con la música de James Bond donde incluyen en uno de sus movimientos un tema cubano logrando una sonoridad altamente interesante. Se realizaron algunas transcripciones de dicho análisis y cómo esos fragmentos generan ideas de orquestación que resultando influyendo de manera muy efectiva en la Suite Riche Ray.

Se extrajeron los elementos: Incorporación de percusión latina, uso no convencional de láminas metálicas en tambores, integración de tumbao del piano en placas y orquestación en vientos con texturas que imitan la densidad de una orquesta tropical. Las figuras de la 40 a la 46, ilustran algunos de esos ejemplos de orquestación extraídos de esta banda.

Figura 28

Análisis 1: Tumbao o montuno de piano transferido a las placas N° 1

WELCOME TO CUBA
Excerpt

The Cavaliers
D & C Corps 2004
Tr. Elkin Navarro

(♩ = c. 100)

Xylophone

Vibraphone

Marimba

Timpani

Xyl.

Vib.

Mar.

Timp.

Nota: *Imagen de creación propia*

Tumbao piano de “Jala Jala” transferido a las placas – según referente Welcome to Cuba.

Figura 29

Aplicación transferencia montuno a placas

Nota: *Imagen de creación propia*

Figura 30

Análisis 2: Mambo de trompetas tipo orquesta salsera con acompañamiento prominente de percusión latina. Acompañamiento liviano de las placas

WELCOME TO CUBA
Excerpt

Cavies 2004
Tr. Elkin Navarro

(♩ = c. 100)

Nota: *Imagen de creación propia*

Figura 31

Mambo de trompetas de Jala Jala – según referente de orquestación de Welcome to Cuba

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Tpt. 1, 2, 3:** Trumpet parts in G major, 4/4 time. They play a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Mell.:** Mellophone part, playing a similar rhythmic pattern to the trumpets, also marked *f*.
- Tbn. 1, 2:** Trombone parts, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Euf.:** Euphonium part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Tuba:** Tuba part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Cl.:** Clarinet part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Xl.:** Saxophone part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Vib.:** Vibraphone part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *mp*.
- Mb.:** Maracas part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *mp*.
- Timb.:** Timbales part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Cg.:** Congas part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Bgl.:** Bongos part, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*.

The score consists of 8 measures. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano).

Nota: Imagen de creación propia

Figura 32

Sección melódica de barítonos con acompañamiento base de salsa por parte de la tuba, los multitenores, bombos, placas, percusión latina y timbales sinfónicos

(♩ = c. 100)

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the tempo is indicated as (♩ = c. 100). The instruments and their parts are as follows:

- Baritone (B.C.) 1, 2 & 3:** Bass clef, 4/4 time, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Tuba:** Bass clef, 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Tenorline:** Treble clef, 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Bass Drums:** Treble clef, 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Xylophone:** Treble clef, 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Vibraphone:** Treble clef, 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Marimba:** Treble clef, 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Timbales:** Treble clef, 4/4 time, playing a *Salsa - Cáscara (3-2)* pattern with a dynamic marking of *f*.
- Conga Drums:** Treble clef, 4/4 time, playing a *Salsa Base (3-2)* pattern with a dynamic marking of *f*.
- Bongo Drums:** Treble clef, 4/4 time, playing a *Salsa (3-2)* pattern with a dynamic marking of *f*.
- Timpani:** Bass clef, 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The percussion parts (Timbales, Conga, Bongo) end with a 2-measure rest and a repeat sign.

Nota: *Imagen de creación propia*

Figura 33

Aplicación idea similar a la de los Cavaliers aplicada a la melodía de los bajos en el movimiento 1

The musical score for Figure 33 is written for a band and includes the following parts and details:

- Euf. (Euphonium):** Bass clef, 3/4 time. Melodic line with dynamics *p* and *mp*. Features a slur over the first two measures of each phrase.
- Tuba:** Bass clef, 3/4 time. Melodic line with dynamics *p* and *mp*. Features a slur over the first two measures of each phrase.
- Ck. (Clarinet):** Treble clef, 3/4 time. Accompaniment with dynamics *p*. Ends with a double bar line and a second ending bracket labeled '2'.
- Xil. (Xylophone):** Treble clef, 3/4 time. Accompaniment with dynamics *p*. Ends with a double bar line and a second ending bracket labeled '2'.
- Vib. (Vibraphone):** Treble clef, 3/4 time. Accompaniment with dynamics *p*. Ends with a double bar line and a second ending bracket labeled '2'.
- Mrb. (Maracas):** Treble clef, 3/4 time. Accompaniment with dynamics *p*. Ends with a double bar line and a second ending bracket labeled '2'.
- Cgs. (Congas):** Percussion clef, 3/4 time. Accompaniment with dynamics *p*. Ends with a double bar line and a second ending bracket labeled '2'.
- Bgó. (Bongos):** Percussion clef, 3/4 time. Accompaniment with dynamics *p*. Ends with a double bar line and a second ending bracket labeled '2'.

Nota: Imagen de creación propia

Aplicación de las texturas orquestales

Textura 1: Un solo elemento. Textura de un solo elemento aplicada en la “Suite Riche Ray”. Fragmento del estudio revolucionario de Chopin insertado por Richie Ray en Sonido Bestial, que originalmente viene con acompañamiento. Con el fin de generar aún más contraste en el rango dinámico, se reduce también al máximo la masa orquestal, así como se ilustra en la figura 28.

Figura 34

Textura un solo elemento en la Suite Richie Ray

The image displays a musical score for an orchestral piece. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Tbn. 2, Euf., Tuba, Redob., Cultr., Bombo., Plat., Cl., XII, Vln., and Mb. The music is written in a key signature of one flat and a common time signature. The score shows a complex texture with various rhythmic patterns. Two specific sections are highlighted with red boxes: one in the Bombo. (bass drum) part and another in the Mb. (maracas) part, both indicating the application of the 'un solo elemento' texture.

Nota: *Imagen de creación propia*

La figura 29 muestra una sección que también aplica la textura de un solo elemento aprovechando solo instrumentos de percusión. Contrario al ejemplo anterior, se buscó aumentar el rango dinámico como cierre del movimiento 4, cuyo eje era la percusión.

Figura 35

Textura un solo elemento en la Suite Richie Ray (tambores)

The image shows a musical score for Suite Richie Ray (tambores). The score is written for a large ensemble including Bombos, Plan, Gk., XII, Vln., Mrb., Tmp., Euf., C.C., Tbn., and Cg. The melodic line is highlighted with red boxes, showing a sequence of notes in the Euf. and Tbn. staves. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

Nota: Imagen de creación propia

Textura 2: Melodía más acompañamiento. Aplicación a la Suite Riche Ray en el movimiento 1, asignando la melodía a los eufonios y tubas. El acompañamiento se delega a las placas con algo de percusión latina, como se muestra en la figura 30.

Figura 36

Aplicación textura melodía más acompañamiento en la Suite Richie Ray

The image shows a musical score for Suite Richie Ray (tambores) featuring a melody with accompaniment. The score is written for a large ensemble including Euf., Tuba, Gk., XII, Vln., Mrb., Cg., and Bg. The melodic line is highlighted with red boxes, showing a sequence of notes in the Euf. and Tuba staves. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

Nota: Imagen de creación propia

En la figura 31 las placas van llevando la melodía mientras la línea de percusión realiza el acompañamiento. Sección extraída del movimiento 4 (enfoque de percusión.)

Figura 37

Aplicación textura melodía más acompañamiento en la Suite Richie Ray N° 2

Nota: Imagen de creación propia

Textura 3: Melodía secundaria. La figura 32 muestra una aplicación de la textura de melodía secundaria en el final del movimiento 2, “Gan gan y Gan gon”.

Figura 38

Aplicación textura melodía secundaria en la Suite Richie Ray

Nota: La sección en rojo representa la melodía y la sección en verde la contra-melodía.

Imagen de creación propia

En la figura 33 se interrumpe la secuencia original del solo de piano (transferido a las placas), para insertar contramelodías tipo pregunta respuesta entre las placas y la línea de percusión a menara de relevo, pero cambiando de línea instrumental en cada respuesta: primero responden los multitenores, luego los redoblantes y finalmente los bombos.

En conversaciones con el artista, Richie Ray expresa su inclinación en el recurso pregunta respuesta, como se puede apreciar en otras obras o secciones no incluidas en la Suite. Para efectos de captar de manera más asertada la intención musical del artista, se altera esta sección, insertando esta herramienta, para buscar una mayor proximidad con la intención del artista original. (Ver Anexo 1, AE 25 noviembre- 2022).

Figura 39

Aplicación textura melodía secundaria en la Suite Richie Ray N° 2

The image shows a musical score for a large ensemble. The instruments listed on the left are Redobles (Drums), Multitenores (Mellophones), Bombos (Bass Drums), Flautas (Flutes), Guitarras (Guitars), Sax (Saxophones), Vln (Violins), and Mbc (Double Basses). The score is written in 4/4 time and features a complex arrangement of instruments with various rhythmic patterns and melodic lines. The score is in 4/4 time and features a complex arrangement of instruments with various rhythmic patterns and melodic lines.

Nota: *Imagen de creación propia*

Textura 4: Escritura a varias voces. La figura 34 muestra la aplicación de la textura a voces en la melodía “A” del movimiento 5 (Richie’s Jala Jala), con notas cordales y agregaciones, realizado con trompetas, melófonos, trombones y eufonios.

Figura 40

Aplicación textura a varias voces en la Suite Richie Ray

Nota: *Imagen de creación propia*

Textura 5: Contrapuntística. Aplicación de la textura contrapuntística entre trompetas y melófonos. Mov 3 (Gan gan y Gan gón), como se muestra en la figura 35.

En conversaciones con el artista, Richie Ray afirma su inspiración en el compositor Barroco Johan Sebastian Bach, aspecto que influye muy considerablemente en las decisiones de este segmento de la Suite. (Ver Anexo 1, AE 25 noviembre- 2022).

Figura 41

Aplicación textura contrapuntística en la Suite Richie Ray

Nota: *Imagen de creación propia*

La figura 36 es otro ejemplo de aplicación contrapuntística. Mov. 5 (Richie´s Jala Jala) Se da entre trompetas y melófonos con trombones.

Figura 42

Aplicación textura contrapuntística en la Suite Richie Ray N°2

The musical score for Figure 42 is a contrapuntistic texture for the Suite Richie Ray N°2. It consists of seven staves: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Mel., Tbn. 1, Tbn. 2, and Euf. The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The dynamics range from *f* (forte) to *sf* (sforzando). The texture is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines in the brass instruments, with the melody often appearing in the trumpet and trombone parts.

Nota: Imagen de creación propia

Textura 6: Acordes. Aplicación textura de acordes en los bronce. Final de movimiento 3 (Juan en la ciudad). Figura 37.

Figura 43

Aplicación textura acordes en la Suite Richie Ray

The musical score for Figure 43 illustrates the application of chordal texture in the Suite Richie Ray. It features multiple staves, likely representing different instruments in a brass section. The dynamics are marked as *fp* (forzando piano) and *sf* (sforzando). The score shows a progression of chords and melodic lines, with a focus on the final movement of the piece, 'Juan en la ciudad'.

Nota: Imagen de creación propia

La figura 38 es otra muestra de la aplicación de la textura de acordes. Final de la obra (mov. 5). Aunque al igual que la imagen anterior se observa una melodía en la voz intermedia, la parte principal son los acordes. La obra podría sobrevivir en este caso sin la voz intermedia, pero no sin los acordes.

Figura 44

Aplicación textura acordes en la Suite Richie Ray N°2

The image shows a musical score for Suite Richie Ray N°2, featuring a texture of chords. The score is written for eight instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Med., Tbn. 1, Tbn. 2, Euf., and Tuba. The music is in 6/8 time and features a complex harmonic structure with various intervals and dynamics. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of two flats and a common time signature of 6/8.

Nota: *Imagen de creación propia*

Complemento de la textura contrapuntística

En este texto se presentan las especies contrapuntísticas de Schoenberg con el fin de clarificar y profundizar en la escritura contrapuntística desarrollada en ciertas secciones de la obra. En la figura siguiente, se muestra un ejemplo de construcción de una melodía secundaria, la cual exhibe un comportamiento contrapuntístico. Conforme a los principios del contrapunto, se tiene en cuenta el manejo de consonancias y disonancias, manteniendo siempre intervalos consonantes cuando las dos voces se encuentran.

La figura 39 es un ejemplo preciso de la aplicación del contrapunto, en el cual se respetan los principios fundamentales, asegurando que las voces se encuentren en intervalos consonantes de terceras o sextas. Además, se mantienen movimientos rítmicos y direcciones melódicas no paralelas. Este ejemplo también ilustra el uso de las especies de contrapunto "cuatro contra nota" y "nota contra nota".

En conversaciones con el artista, Richie Ray expone que Juan en la ciudad representa un momento muy íntimo y reflexivo de su conversión al cristianismo. La idea de una melodía secundaria en esta sección es insertada también para destacar aún más ese momento emotivo. (Ver Anexo 1, AE 25 noviembre- 2022).

Figura 45

Aplicación de las especies de Schoenberg en la Suite Richie Ray

The image shows a musical score for two parts: Mello (Melodica) and Tbn. 1 (Tuba). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The Mello part is written on a treble clef staff, and the Tbn. 1 part is written on a bass clef staff. The Mello part begins with a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tbn. 1 part begins with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Nota: *Imagen de creación propia*

Aplicación de duplicaciones en los vientos

Este es uno de los principales aspectos mencionados en el marco teórico, donde se aprovechan las duplicaciones para proporcionar mayor claridad y proyección sonora. Acá un ejemplo de dicha aplicación.

Nótese como tubas y eufonios van duplicados (franja roja) y las dos voces de trombones van al unísono (franja azul).

Figura 46*Aplicación de duplicaciones de los vientos en la Suite Richie Ray*

The image shows a musical score for the Suite Richie Ray. It features nine staves: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Melif., Tbn. 1, Tbn. 2, Euf., Tuba, and Redos. The wind parts (Tpt. 1-3, Melif., Tbn. 1-2, Euf., Tuba) are marked with dynamics like *sf*, *sfz*, *p*, and *mp*. The percussion part (Redos) is marked with *p* and *mp*. A blue box highlights the melodic lines of the trumpets and trombones, and a red box highlights the melodic lines of the euphonium and tuba. The percussion part is marked with *p* and *mp*.

Nota: Imagen de creación propia

Aplicación de escritura idiomática en la percusión marching.

Apoyo melódico. En el marco teórico se mencionaron algunos recursos para la incorporación de la percusión marching en el arreglo. A continuación, un ejemplo de la aplicación de la escritura con apoyo de melodía en la Suite, uno de los recursos más comunes en el contexto marching.

Nótese el liderazgo de la melodía de los vientos (cuadros rojos), apoyado por los acentos de la percusión (círculos rojos) y el relleno rítmico de la percusión en las partes inactivas de los vientos (bloques azules). Fragmento extraído del puente entre Rachmaninoff y la base de Bomba en el movimiento 2 de la Suite Richie Ray, Gan Gan y Gan Gon.

Figura 47

Aplicación de apoyo melódico de la percusión a los vientos en la Suite Richie Ray

Nota: *Imagen de creación propia*

Composición de “Runs” en las placas.

Por el lado del *Pit* se mencionó también en el marco teórico como las placas embellecen la obra con la composición de pasajes rápidos (*runs*) en ciertas secciones. Acá un ejemplo de cómo este recurso de escritura idiomática fue aplicado en la Suite Riche Ray.

Nótese como se aprovecha la inactividad en los vientos (franja azul), para crear movimiento rápido “runs” en las placas. Fragmento extraído del final del tema A del movimiento 5, Richie’s Jala Jala.

Figura 48*Composición de RUNS en las placas*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section consists of Euf. (Euphonium), Tuba, Redos. (Snare Drum), Vultnrs. (Trumpets), Bombs. (Bombs), and Plats. (Cymbals). The bottom section consists of Clk. (Clock), XII. (XII), Vib. (Vibraphone), and Mrb. (Maracas). A blue oval highlights the Euf. and Tuba parts, a green triangle highlights the Bombs. part, and a red oval highlights the XII., Vib., and Mrb. parts. Dynamics markings include *fp*, *f*, and *mf*.

Nota: *Imagen de creación propia*

Transferencia instrumental: Adaptación de patrones rítmicos de la salsa a instrumentos de bandas de marcha

En esta etapa crucial del proyecto, se abordó la transferencia instrumental, un proceso meticuloso que implicó la adaptación de los patrones rítmicos específicos de la salsa, originalmente interpretados en timbales, congas y bongó, a los diversos instrumentos presentes en las Bandas de Marcha. Este enfoque buscó plasmar cuidadosamente la esencia y sonoridad característica de la salsa en el contexto específico de una agrupación de marcha.

La transferencia instrumental se concibió mediante aproximación tímbrica, considerando la sonoridad única de cada instrumento.

Transferencia ritmo de salsa a la drumline. En este proceso, realizado por aproximación tímbrica, se buscó conservar el patrón rítmico de la sala, originalmente interpretado por la percusión latina, en la línea de percusión o drumline. La transferencia se realizó bajo las siguientes asignaciones: La cáscara del timbal se delegó a los redoblantes, por su sonido de alta tensión y brillo tímbrico; las congas se transfirieron a los multitenores por su registro medio; el patrón del bajo se direccionó a los bombos; finalmente se creó un destiempo en los platillos como uno de los recursos utilizados por algunos bateristas cuando acompañan este género.

Cabe aclarar, que las posibilidades son muchas y este ejemplo no representa un patrón definitivo. A lo largo de la obra se pueden apreciar diferentes opciones de transferencia instrumental rítmica.

Figura 49

Ritmo de salsa en la línea de percusión

The musical score for Figure 49 is arranged in four staves, each representing a different instrument in the drumline. The instruments are labeled on the left: Redos, Multis, Bombs, and Plats. The score is written in a single system with four measures. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The second measure is marked with a dynamic of *mf*. The third measure is marked with a dynamic of *mf* and includes the annotation "(variación)". The fourth measure is marked with a dynamic of *mf*. The score includes various rhythmic notations, including eighth notes, quarter notes, and triplets. The Redos staff shows a complex rhythmic pattern with accents and a triplet in the fourth measure. The Multis staff shows a simpler pattern with a triplet in the fourth measure. The Bombs staff shows a pattern with accents and a triplet in the fourth measure. The Plats staff shows a pattern with accents and a triplet in the fourth measure. The score ends with a double bar line and a repeat sign in the fourth measure.

Nota: *Imagen de creación propia*

La Clave: Acentos y Síncopa Característica. Durante el proceso, se otorgó especial atención a los acentos característicos de la salsa, conducidos por la síncopa que traza la clave. Esta es una marca distintiva de la música afrocubana, y su integración en la transferencia aseguró la preservación de la identidad rítmica caribeña.

Cabe mencionar, que este aspecto de la clave fue tratado en la totalidad de la obra en todos los instrumentos, no solo en percusión.

Figura 50

Tratamiento de la clave en la percusión. Ejemplo de clave 2-3

The figure shows a musical score for three percussion instruments: Redos, Multis, and Bombs. The score is divided into two measures. The Redos part has notes with accents (Λ) and syncopation (x). The Multis part has notes with accents (>) and syncopation (x). The Bombs part has notes with accents (>) and syncopation (x). Red stars and blue arrows highlight specific rhythmic elements.

Redos: Λ x

Multis: Λ > x

Bombs: > > > >

Rhythm notation: | I I R I r I R R | I I R L L R R

Nota: *Imagen de creación propia*

Tratamientos Secundarios de la Obra

Morfológico, Melódico, Armónico, Rítmico y Programático se consideran para potenciar el tratamiento tímbrico.

Tratamiento Morfológico. La estructura guía la creación, buscando cohesión y un rango dinámico. Se buscan contrastes y cambios repentinos para captar la atención (*padding*)

Tratamiento Melódico. La riqueza de contorno en los motivos melódicos se prioriza, alterando melodías según sea necesario. Contramelodías se introducen para aumentar el color, la variedad y para favorecer la escritura idiomática de los respectivos instrumentos del formato.

Figura 51

Ejemplo de líneas melódicas alteradas (rojo) y compuestas (azul).

Mov. 1 - OPENER SONIDO BESTIAL
 Partitura Temporaria
 Compositores: Sacha Rey & Bobby Cruz
 Arreglista: ELIÉN NAVARRO

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are: Trompeta en Si 1, Trompeta en Si 2, Melodión en Si, Tumbador 1, Tumbador 2, Eufonio, Tuba, Clavemple, Xilófono, Vibrafono, and Marimba. The score is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 170. The key signature has two flats. A red box highlights a section of the Xilófono and Vibrafono parts where the melodic lines are altered. A blue box highlights a section where the melodic lines are composed.

Nota: Imagen de creación propia

Tratamiento Armónico. La armonía, clave para el aspecto tímbrico, se emplea con rearmornizaciones como armonías cuartales y sustituciones diatónicas internas, contribuyendo al desarrollo de la obra.

En este ejemplo (final de Gan gán y Gan gón) hay un desarrollo del motivo principal del movimiento, exponiéndose la primera vez con su armonía original y en la repetición rearmorniza con una sustitución diatónica interna de b6, b7 y tónica, para potenciar el color y anunciar un final más contundente.

Figura 52

Exposición de frase – armonía original empezando en Fm.

Musical score for Figure 52, showing the original harmony starting in Fm. The score includes staves for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Mel., Tbn. 1, Tbn. 2, Euf., and Tuba. A red 'fm' is written in the Tbn. 1 staff.

Nota: Imagen de creación propia

Figura 53

Repetición de frase con rearmónización - cadencia b6, b7 y tónica (Db, Eb, Fm)

Musical score for Figure 53, showing the phrase repetition with reharmonization. The score includes staves for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Mel., Tbn. 1, Tbn. 2, Euf., and Tuba. A blue box highlights the reharmonization in the Euf. and Tuba staves, with labels Db, Eb, and Fm above and bVI, bVII, and Im below.

Nota: Imagen de creación propia

Tratamiento Rítmico. Debido a la programación de una demostración de cuatro timbaleros haciendo un espectáculo visual, se realiza composición de un solo de timbales tratado rítmicamente con la clave a su vez coordinación en digitación la cual fue proporcionada a los instrumentistas.

Figura 55

Tratamiento rítmico (escritura idiomática de la línea de percusión)

The image shows a musical score for a percussion section. The top part of the score includes staves for Snare (Snare), Cymbal (Cymbal), and Tom (Tom). Below these are staves for other instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Mnd. (Mandolin), Tbn. 1, Tbn. 2, Euf. (Euphonium), Tuba, and Piano. The percussion parts are written in a rhythmic notation style using letters R and B. A red oval highlights the rhythmic notation for the Snare, Cymbal, and Tom parts.

Nota: Imagen de creación propia

Tratamiento Programático. Sirve para encontrar obras y frases originales, considerando la coreografía de banda. La intervención compositiva en "Juan en la ciudad" ejemplifica la adaptación de la música al diseño visual, como en una especie de balada réquiem. Consideraciones similares guían ajustes incluso después de la escritura, en pro del diseño visual de la propuesta.

Asimismo, para plasmar variedad visual en el drill (coreografía de banda), se hace necesario tener un movimiento lento que no solo sirva para dar reposo en el tiempo, sino también para expandir un poco más la formación de la banda en el campo aumentando el tamaño de los intervalos (distancia entre cada músico en la coreografía). Recurso que no puede ser aprovechado tan fácilmente con música rápida ya que el acople del ensamble se vería afectado.

Nótese el tempo (rojo), de un tema que originalmente es a compas partido con blanca a 120 bpm. Observemos también la sencillas en la alteración melódica (verde).

Figura 56

Recontextualización de genero (mov.3 Juan en la ciudad)

Mov 3. JUAN EN LA CIUDAD
 Versión Balada
 Partitura Transpuesta
 Música: Richie Ray & Bobby Cruz
 Arreglo: Elkin Navarro

Nota: *Imagen de creación propia*

Resumen de la aplicación de los elementos previamente analizados

Intro: Sonido Bestial:

La introducción exhibe una cuidadosa alternancia entre tres texturas orquestales: melodía más acompañamiento, un solo elemento y acordes. Se destaca el empleo inicial del Tutti con melodía de bronce, seguido por la transición a la melodía de placas y el aumento del rango dinámico al final, creando así una carta de presentación con un toque épico.

Gan Gan y Gan Gon:

Esta sección demuestra un efectivo aprovechamiento de la mayoría de las texturas y roles orquestales para construir tensión más contraste y mantener la atención del oyente. La descripción detallada de cómo cada sección de la orquesta contribuye agrega profundidad al análisis, evitando redundancias y ofreciendo una experiencia auditiva enriquecedora.

Juan en la ciudad:

Se evidencia una enorme recontextualización de género y riqueza de texturas orquestales (un solo elemento, melodía más acompañamiento, contramelodía, escritura a voces, contrapuntística y acordes) añadiendo roles específicos en esta sección para proporcionar una mayor riqueza tímbrica. La manipulación del rango dinámico y la variedad en la orquestación contribuyen significativamente a la expresividad de la obra.

Enfoque de Percusión: Sonido Bestial:

Esta sección se distingue por destacar los elementos rítmicos del arreglo, incorporando enfoques de toda percusión de la plantilla. La inclusión de tres texturas orquestales: un solo elemento, contramelodía y melodía más acompañamiento son también considerados en esta sección donde reinan los tambores y las placas. Los cambios graduales a través de diferentes momentos y la incorporación estratégica de los vientos al final de este movimiento añaden complejidad y variación.

Richie's Jala Jala:

Aquí, se destaca la aplicación de tres texturas orquestales: un solo elemento, melodía con acompañamiento y contrapuntística, contribuyendo a la dinámica de la sección. La inclusión de elementos acompañantes de solo percusión latina con trompetas crea un breve momento de ambientación de orquesta salsera desembocando en un cambio de tempo que aporta un giro interesante a la obra anunciando un final majestuoso.

Control de calidad

Se realiza un chequeo minucioso de todas las partes escritas, por secciones y de manera general. Se organizan dinámicas, articulaciones, etc., para garantizar la calidad del resultado, el cual incluye la siguiente lista de chequeo de edición de la partitura.

Chequeo transposición del score.

Definición de tempo y posibles cambios de tempo.

Definición dinámica inicial para todos.

Revisión de dinámicas a lo largo de la obra.

Unificación de compases en silencio.

Letras de ensayo.

Revisión de articulaciones.

Alteraciones de cortesía

Corchetes de agrupación de secciones de instrumentos en el score.

Fuente de toda la hoja.

Tamaño de los pentagramas.

Numeración de compases tanto a las partes como en el score debajo de cada compás del último sistema como cortesía para el director.

Longitud y espaciado dentro de los compases apercollados.

Revisión de colisiones de dinámicas con articulaciones y demás indicaciones.

Idioma de la partitura.

Diseño de drill

Finalmente, se aborda el diseño de *DRILL*, que consiste en la coreografía de la Banda de Marcha. Esto garantiza que el producto musical se acompañe de indicaciones específicas de movimiento para potenciar la experiencia auditiva, manteniendo la fidelidad a la composición original.

Figura 57

Diseño de drill "Suite Richie Ray"



Nota: *Imagen de creación propia*

El montaje de la obra como etapa creativa del arreglo

El proceso de creación musical para la Banda de Marcha no solo se limita a la escritura y orquestación; alcanza su máxima expresión en el montaje de la obra. Esta etapa creativa del arreglo implica la materialización y puesta en escena de la composición, convirtiendo las ideas plasmadas en partituras en una experiencia viva y cautivadora para el público. El montaje de la obra se erige como el puente entre la concepción teórica y la vivencia práctica. La destreza interpretativa de la Banda de Marcha y su interacción con el público convergen en esta fase, destacando la relevancia de una ejecución excepcional por parte de la Banda del Liceo Salazar y Herrera de Medellín, dirigida magistralmente por el maestro Jerson Betancur. Esta institución, reconocida por su excelencia musical, proporcionó un escenario perfecto para poner a prueba el arreglo y evidenciar su efectividad. La participación activa y el compromiso de los apasionados niños y jóvenes, entre los 10 y 18 años de edad, que conforman la banda, así como el apoyo altruista de los padres de familia, contribuyeron significativamente al enriquecimiento de la obra.

Figura 58

Montaje Suite Richie Ray con la banda del Liceo Salazar y Herrera (2022)



Nota: *Imagen de creación propia*

Conclusiones

Este proyecto ha confirmado una vez más la funcionalidad y el impacto de la música latina en las bandas de marcha. A través de un enfoque dedicado y colaborativo, se han explorado nuevas fronteras en la incorporación de elementos culturales y ritmos auténticos en estos repertorios.

El acompañamiento y la influencia del maestro Richie Ray han sido fundamentales en este proceso. Su profunda comprensión de la música latina y su intención artística han enriquecido significativamente esta obra. Su guía ha permitido alcanzar una sonoridad única, mejorando la claridad y la cohesión en la orquestación. Entender su inspiración ha sido clave para lograr una ejecución más auténtica de los ritmos afrocubanos y su complejidad, resultando en una interpretación más genuina y fiel a su esencia. Su apoyo constante ha sido una fuente inestimable de motivación y creatividad.

Se ha alcanzado un notable nivel de claridad sonora y cohesión en la orquestación del trabajo. La diferenciación de los planos sonoros ha permitido una clara audición de la melodía principal, la contramelodía y el acompañamiento, resaltando así la riqueza y la complejidad de la música. Además, el manejo cuidadoso de las texturas orquestales ha generado el contraste deseado en el rango dinámico, añadiendo profundidad y emotividad a la interpretación.

La metodología empleada ha demostrado que la utilización estratégica de los recursos de escritura idiomática, como el apoyo a los vientos por parte de la percusión, junto con la transferencia de ritmos afrocubanos, crea una combinación acertada que realza la riqueza y la autenticidad de la música latina.

Se destaca que la Suite Richie Ray ha sido presentada en eventos competitivos, donde los jueces han dejado muy buenos comentarios, los cuales están registrados en el diario de campo. Estos comentarios avalan la calidad y el impacto de la propuesta, subrayando la efectividad del enfoque adoptado y la influencia positiva del maestro Richie Ray.

Finalmente, es gratificante destacar que la obra ha sido recibida con entusiasmo por parte de la comunidad, como lo demuestra su notable resonancia en las redes sociales. Esta alta acogida refleja el impacto positivo y la relevancia que esta exploración de la música latina, enfocada en elementos afrocubanos, ha tenido en un público diverso y globalizado. La Figura 59 es una pequeña demostración de ello.

Reflexiones

La aceptación de la fusión musical propuesta en este proyecto subraya la importancia de explorar más a fondo la interculturalidad y la música identitaria en el contexto de las comunidades. Desde una perspectiva etnomusicológica, es crucial investigar cómo las fusiones musicales no solo reflejan la evolución de las tradiciones, sino también cómo influyen en la construcción y percepción de la identidad cultural. Este enfoque permite entender cómo las prácticas musicales se entrelazan con procesos más amplios de cambio cultural y migratorio, contribuyendo así a la preservación y reconfiguración de las identidades culturales en contextos diversos.

La respuesta positiva en las redes sociales destaca el significativo potencial de las plataformas digitales para la difusión y promoción de la música culturalmente diversa. La vinculación estratégica de artistas reconocidos en proyectos académicos y sociales, como el maestro Richie Ray en este caso, no solo enriquece la ejecución musical, sino que también amplifica la visibilidad y la relevancia de estas iniciativas. Sería esencial explorar cómo estas colaboraciones pueden fortalecer la representación y el reconocimiento de la diversidad cultural en entornos digitales, influenciando la percepción pública y fomentando un diálogo intercultural más profundo y enriquecedor.

Este proyecto ha demostrado la riqueza que surge de la integración de ritmos afrocubanos en la música latina interpretada por bandas de marcha. A partir de esta experiencia, futuras investigaciones podrían considerar la incorporación de otros géneros musicales latinoamericanos, como el merengue de República Dominicana, la música del Pacífico colombiano o el huapango de México. Este enfoque no solo ampliaría el repertorio de las bandas de marcha, sino que también enriquecería la discusión sobre la música identitaria y su impacto en la construcción de narrativas culturales. Al hacerlo, se contribuiría

a la etnomusicología contemporánea al explorar cómo las prácticas musicales no solo reflejan, sino que también configuran las identidades culturales en contextos globales y locales.

Plan de circulación

El plan de circulación para la Suite Richie Ray abarca una serie de eventos clave que incluyen el Concurso Nacional de Bandas de Ibagué en noviembre de 2022, seguido del Concurso Nacional de Bandas Marcha Musical en diciembre de 2022. Posteriormente, la participación en el Concurso Nacional de Bandas Tocancipá en septiembre de 2023, seguido nuevamente por el Concurso Nacional de Bandas Marcha Musical en diciembre de 2023. Cada presentación se adapta al entorno específico del evento, desde auditorios al aire libre hasta estadios, con rutas y estrategias de presentación planificadas para maximizar la circulación de la obra. Además, se incluye una estrategia de promoción en medios auditivos y visuales especializados como Colombia Marching, Escucharte Radio (UNAD), el Tío Marching, Impulso Marching Latinoamérica de México y Marching Arts Education, USA, para amplificar la visibilidad y el alcance de la Suite Richie Ray.

Referencias Bibliográficas

- Aharonián, C. (2008). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Centro afro Bogotá*.
<https://centroafrobogota.com/attachments/article/16/Factores%20de%20identidad%20musical%20latinoamericana%20tas%20cinco%20siglos%20de%20conquista,%20dominacio%CC%81n%20y%20mestizaje.%20Coriu%CC%81n%20Aharonia%CC%81n.%20pdf.pdf>
- Bailey, W. (2015). *The Complete Marching Band Resource Manual 3rd Edition*. University of Pennsylvania Press.
<https://archive.org/details/completemarching0000bail/page/n3/mode/2up>
- Béhague, G. (1983). *La música en America Latina*. Monte Avila Editores, C.A.
<https://drive.google.com/file/d/1uBT3HgxBKNi4iJYCBQnUvLBQB9lOx1g6/view>
- Cacavas, J. (1975). *Music Arranging And Orchestration. Alfred Music –The Marching Band – Pag 109 – 110*.
https://books.google.com.co/books?id=UBJLs62wYB8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Cáceres, E. (2001). Música e identidad. La situación lationamericana. *Revista Musical Chilena*.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12561/12867>
- Casella, J., & Acona, J. (2003). *Up Front – a complete resource for today’s pit ensemble*. Tap Space Piblications.
https://books.google.com.co/books/about/Up_Front.html?id=XnJgnAEACAAJ&redir_esc=y

- Casella, J., & Gusseck, M. (1998). Fresh Perspectives for The Modern Drumline. *Tap Space Publications*. <https://issuu.com/tapSPACE/docs/120731230451-d9dd84a78a6f41ce8925e0483fec2e48>
- Cavaliers, D. B. (2004). The Championship Years. *DVD [Película]*.
<https://www.youtube.com/watch?v=6TuKic5Lj5k>
- Crespial. (2017). Música, Canto Y Danza Afrodescendiente Compilatorio De Videos En América Latina. *Franco E.I.R.L.* <https://crespial.org/wp-content/uploads/2020/03/Compilatorio-videos-Afrodescendientes-America-Latina.pdf>
- Davila, L. (2009). Latin Arranging For Marching Percussion Ensembles. *Percussive Notes*.
<https://pasic.org/wp-content/uploads/2020/01/PASIC-2012-Program-reduced.pdf>
- Forcada, D. (2003). Método De Percusion Afro-Latina. España. *Nueva Carisch España*.
<https://drive.google.com/file/d/1CakA6hlwQ3Z9RzIzYhhzHsQrB74q3fFB/view?usp=sharing>
- Foster, R. E. (1975). Multiple Option - Marching Band Techniques. *Alfred Publishing Company - Págs 2 – 8*. <https://archive.org/details/multipleoptionma0000fost>
- Latham, A. (2008). Diccionario Enciclopédico de la Música de Oxford. En A. Latham, *Fondo de Cultura Económica*.
<https://cursos.violinando.com/download/apoio/DICCIONARIO%20OXFORD%20DE%20LA%20MUSICA.pdf>
- Londoño, M. (1988). Música Popular Tradicional E Identidad Cultural. Experiencias. A *Contratiempo: Revista de música en la cultura*. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca->

digital/CDM/acontratiempo/anteriores/ArticulosPDF/Rev3_01_Musica%20popular.pdf

Maldonado, R. (2024). Biography. *Richieray*. <https://www.richieray.com/pages/biography-discography>

Marckworth, W. (2017). The Dynamic Marching Band 2nd Edition. *Marching Arts Education*.
https://books.google.com/books/about/The_Dynamic_Marching_Band.html?id=QJkGLAAACAAJ

Martínez, D. A. (2022). El diario de campo como herramienta formativa durante el proceso de aprendizaje en el diseño de información. *Zincografía - pensamiento*, 245-264.
[Dialnet-ElDiarioDeCampoComoHerramientaFormativaDuranteElPr-8450710.pdf](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8450710)

Maelón, R. (1993). Salsa Guidebook for Piano & Ensemble. *Sher Music*.
https://books.google.com.ec/books?id=mjHxzTYwYLOC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Maelón, R. (1999). 101 montunos para Piano. *Sheer Music Co*.
https://books.google.com.co/books?id=nT-nQAACAAJ&hl=es&source=gbs_book_other_versions

Monsalve Fernández, A. Y., & Pérez Roldán, E. M. (2012). El diario pedagógico como herramienta para la investigación. *Itinerario Educativo*, 26(60), 117–128.
<https://doi.org/10.21500/01212753.1406>

Moreno, J., & Patiño, M. (1997). Afro-Cuban Bass Grooves. Foreword. *Latin American Music Warner Bros. Publications*.
https://books.google.com.co/books?id=rT4HvrAcJI8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Morrison, R., & Hannum, T. (1986). *Championship Concepts For Marching Percussion*. *Hal Leonard Corporation*. <https://es.scribd.com/doc/248692545/23054048-Championship-Concepts-for-Marching-Percussion-1>
- Perú, S. (2020, 13 de junio). *Richie Ray y Bobby Cruz: La verdadera historia de "Sonido Bestial"* [video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=1aB2qOKA4-o>
- Piston, W. (1984). *Orquestacion*. *Real Music S.A. Editores*.
<https://es.scribd.com/document/477870136/Piston-W-Orquestacion-pdf>
- Smith, G. E. (2019). *The System Mrching Band Methods. Teaching Articulations – pag 25 – GIA Publiactions, Inc.* https://drive.google.com/file/d/1wn_--snDjffJ006lRb66A1Yzf8msGApk/view?usp=sharing
- Valencia, V. (2010). *Bandas de Música en Colombia, la creación musical en la perspectiva educativa*. *Medellin: Universidad Eafit*.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7619521>
- White, G. (1992). *Instrumental Arranging*. *Wm. C. Brown Publishers*.
https://books.google.com.co/books/about/Instrumental_Arranging.html?id=GlufGgAACAAJ&redir_esc=y

Anexos

Anexo 1. Categorización de la información

Recurso utilizado durante todas las etapas de la creación de este proyecto. La codificación de este instrumento se presenta a continuación.

CODIGO	IDEAS CLAVES
ASM	Análisis y selección musical
EM	Escritura de la música
AE	Asesoría con expertos
MM	Montaje de la música
CO	Circulación de la obra
AEM	Ajustes en la escritura de la música

Tabla 2

Diario de campo

Código/Fecha	Evento o Actividad	Observaciones
EM Abril - 2022	Recontextualización de género: fragmento (parte A y B de Juan en la cuidad) en el programa FINALE	Se reciben comentarios positivos por parte del docente Eduardo Ríos, en el curso de intervención compositiva. Esto genera una posible viabilidad de la incorporación de esta idea, pero más desarrollada en la Suite.

<p>EM Junio- 2022</p>	<p>Escritura del movimiento 1 de la obra</p>	<p>La banda del Liceo Salazar y Herrera comienza con la ejecución de la propuesta</p> <p>Se observa que la puesta en marcha de este movimiento 1, tiene falencias a nivel de forma, de orquestación y melodía.</p> <p>Los ajustes se programan para cuando la obra esté montada en su totalidad</p>
<p>EM Agosto - 2022</p>	<p>Escritura del movimiento 2</p>	<p>El director de la banda Jerson Betancur emite un concepto positivo de este segundo movimiento, en tanto que manifiesta un especial agrado por los puentes armónicos.</p> <p>Esto lleva a pensar en una estrategia para los cambios de secciones y reestructuración armónica para corregir las falencias encontradas en el movimiento 1</p>
<p>EM Septiembre- 2022</p>	<p>Escritura del movimiento 3</p>	<p>Se aplican elementos orquestales similares al movimiento 2 para mantener la sonoridad e identidad encontradas hasta el momento. Recursos como incorporación de nuevos elementos en la repetición de las frases par añadir más interés, se mantienen.</p>

		<p>Aceptación por parte de los instructores de percusión latina de la banda. La transferencia de ritmos afrocubanos funciona y se percibe bien.</p>
EM Octubre-2022	Escritura del movimiento 4	<p>Esto resulta en la creación de dos patrones rítmicos adicionales para este movimiento, teniendo en cuenta la misma técnica de transferencia instrumental de los patrones rítmicos afrocubanos, llevados a la percusión marching por proximidad tímbrica.</p>
EM Octubre- 2022	Escritura del Movimiento 5	<p>No funciona como se esperaba el cambio de tempo para el baterista y la percusión latina (se entiende como desajustado) se opta por asignar esta sección a la línea de percusión y se observa un cambio significativo.</p> <p>La progresión de acordes al final de la obra despierta el interés de los integrantes de la banda.</p> <p>Aseguran que lo disfrutan.</p>
AE 03- noviembre- 2022 (Ver Anexo 5, Asesorías con expertos)	Asesoría Dr. Rubén Darío Gómez Prada compositor, educador y director de bandas sinfónicas en Estados Unidos. Tratando los siguientes temas:	<p>Se determina un enfoque principal en cuanto a la selección de las canciones y los fragmentos que se deberían presentar en la obra.</p> <p>El maestro recomienda: Las melodías deben tener un buen interés y una buena curvatura, así</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • Elaboración de guion de la obra • La morfología en las bandas de marcha <ul style="list-style-type: none"> • Selección asertiva de la música y frases musicales con potencial • Escritura idiomática de los vientos y la percusión marching <p>Peso Vs. Densidad en el voicing para las bandas de marcha</p>	<p>mismo diferentes ritmos musicales a diferentes velocidades para generar más contraste.</p> <p>Esto lleva insertar el ritmo de bolero en una sección del movimiento 5.</p>
<p>AE</p> <p>12- noviembre- 2022</p> <p><i>(Ver Anexo 5, Asesorías con expertos)</i></p>	<p>Reunión con Bill Woodward. Un legendario de Drum Corps International. Percusionista, director de bandas de marcha y arreglista de percusión en Estados Unidos.</p> <p>Se realizaron importantes aportes como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La forma musical en Drum Corps • Análisis de las ideas musicales iniciales de la obra. 	<p>El maestro instruye con respecto a la transición de frases y hacer puentes con la percusión latina o marching y más si hay un cambio de tempo.</p> <p>Esto conlleva a gestar la idea de generar un puente de percusión entre la sección de Chopin de las placas & la parte Rachmaninoff de los bronces donde se da un cambio repentido de tempo en el movimiento 2.</p> <p>Bill refuerza la idea técnica de no repetir frases a menos que se valla a dar un agregado diferente como una contramelodía o un cambio de</p>

-
- Ideas musicales y rítmicas para potenciar el contorno de la obra.
 - Como repetir una frase musical acertadamente en Drum Corps.
 - Ideas de transferencia instrumental de la salsa a la percusión marching.
- Consideraciones generales de la escritura para banda de marcha, pensando en el drill.
-

AE
15 noviembre- 2022
(Ver Anexo 5, Asesorías con expertos)

John Meehan,
director de brass y arreglista de los “Blue Devils” Drum & Bugle Corps, USA, agrupación con el mayor número de títulos de la Drum Corps International a la fecha.

Reunión basada en retroalimentación, deja las siguientes recomendaciones:
Ideas musicales para potenciar el contexto latino de la obra, como más cortes y solos.

Duplicaciones necesarias en algunos pasajes, ya que están en riesgo de perder claridad y percepción. Ejemplo: los bajos del movimiento 1.

Ideas en la creación de más contenido musical en algunas secciones que presentan cambios o transiciones simples.

Extensiones necesarias para potenciar el “pacing” (contrastes que generan mayor entretenimiento).

La importancia de pensar en lo visual mientras se plasman ideas musicales, reforzando la idea asertiva de Juan en la Ciudad al cambiarla de género.

Si se busca una identidad latina a es importante agregar más cortes de percusión latina.

Ideas como el contrapunto del mambo de trompetas contestada por los bajos en el movimiento 5 deben presentarse más durante la obra. Eso tiene mucho interés y está bien logrado.

<p>AE 25 noviembre- 2022 (Ver Anexo 5, Asesorías con expertos)</p>	<p>Reunión y asesoría con Richie Ray. Pianista y compositor. Autor de las obras originales de la suite, a quien</p>	<p>El Jala Jala más que una canción es un patrón rítmico creado por el percusionista Roberto Roena del “Gran Combo de Puerto Rico”. Popularizado luego por Tito Puente.</p>
--	---	---

se rinde tributo con este proyecto. Richie lo toma para crear una obra completa.

Se tocan temas como: Esto conlleva a la idea de hacerlo presente es más partes de la obra. Se extiende con las placas hasta el

- Gan Gan y Gan Gon y sus ritmos musicales. ¿Por qué dicha sonoridad e inclusión de música clásica en la obra?

final, así como se hace una inserción de este patrón rítmico para mejorar aún más las falencias de cohesión del movimiento 1

- Repaso detrás de la historia de Sonido Bestial

Gan Gan y Gan Gon, está inspirado por Richie en sonoridades indígenas. Por esta razón, se buscan elementos

- Origen de Jala Jala. ¿Qué es Jala Jala?

Opinión sobre la obra “Suite Riche Ray”. Su percepción y consejos para una mejor creación y ensamble

orquestrales que potencien dicha intención, tales como detonaciones frecuentes con el Gong, cambios de tempo y rearmonización al final de la obra, todo para buscar una sonoridad épica.

El artista expresa también su inclinación por el recurso pregunta respuesta. Ejemplo de ello en sonido bestial cuando la percusión imita una frase rítmica de las trompetas o cuando las trompetas le responden al piano en Gan Gan y Gan Gon. Esto genera una idea de alterar el solo de piano tipo jazz del

		<p>movimiento 4 de la suite, para crear pregunta – respuesta entre placas y tambores.</p> <p>Richie Ray afirma su inspiración en el compositor Barroco Johan Sebastian Bach para crear toda la sección que va desde el enfoque de trompetas hasta la reexposición de Gan Gan y Gan Gon.</p> <p>Esto da una idea muy importante de emplear la técnica de duplicación del melófono a la trompeta que vaya realizando el contrapunto, así como se crean pequeñas líneas contrapuntísticas nuevas para dinamizar aún más la intensión barroca del artista y que dicha inspiración, quede en cierto modo plasmada en la obra.</p>
<p>CO 05- diciembre-2022 (Ver Anexo 4, Montaje de la obra)</p>	<p>Muestra en vivo de la puesta en escena de la obra por la banda del Liceo Salazar & Herrera en el Concurso Nacional de Bandas de Marcha, Medellín Marcha Musical.</p>	<p>Los jueces presentes en este evento realizan la siguiente retroalimentación:</p> <p>Se exalta la interpretación de los ritmos de salsa en la banda.</p> <p>Los contrastes sonoros y de rango dinámico son positivos así mismo les llama la atención el empleo de recursos técnicos como cambios de tempo, puentes entre secciones y armonía.</p>

Buenos enfoques en los solos de tuba, montunos en las placas y percusión latina en general.

Les sorprendió la manera como se introduce el acorde mayor en el final del movimiento 1 cuyo centro tonal es menor.

Consideraron un muy momento cuando se dio el break de timbales latinos para volver a la reexposición del movimiento 2.

Ven como un recurso muy creativo el dialogo entre placas y línea de percusión en el movimiento 4

Indicaron como una sección virtuosa de la obra la doble articulación de Jala Jala

AEM
12 diciembre 2022

Ajustes finales y relevantes en la orquestación de la obra

Se atienden a las retroalimentaciones recopiladas por todos los diferentes expertos que opinaron en la concepción de la Suite Riche Ray y se realizan los ajustes pertinentes para el enriquecimiento de la obra.

Nota: Fuente autor

Anexo 2. Audio de la obra

Audio de referencia generado por el software notación “Finale 27”, utilizando los bancos de sonidos “Note Performer 4.4.0” y Virtual Drumline 2.5

<https://drive.google.com/file/d/1w9xlSnGrG9poYnggJPEHIL660JXCGKw6/view?usp=sharing>

Anexo 3. Diseño de drill

Animación planimétrica de las formaciones de la banda para la ejecución de la puesta en escena general, elaborada con el software Pyware 3D Pro - v11.

<https://youtube.com/playlist?list=PLC8G8jtSWU6lLKtllWzgvkjJUsoj24K2M&si=6jYnCsoho2y6bAjw>

Anexo 4. Montaje de la obra

A cargo de la Banda del Liceo Salazar y Herrera de Medellín, Antioquia, dic de 2022. Dirige el maestro Licenciado en Música y director de arte y cultura de la institución, Jerson Betancur.

Presentación realizada en el concurso de bandas de marcha “Medellín Marcha Musical” en dic de 2022.

Reconocimiento al primer puesto en efecto general en el año 2022 y primer puesto a la mejor música de todo el evento en el año 2023 obtenidos con esta misma obra.

<https://www.youtube.com/watch?v=txSNVSIwhTI&t=102s>

Anexo 5. Asesorías con expertos

Figura 59

Asesoría Dr. Rubén Darío Gómez Prada



Nota: Imagen de creación propia

Figura 60

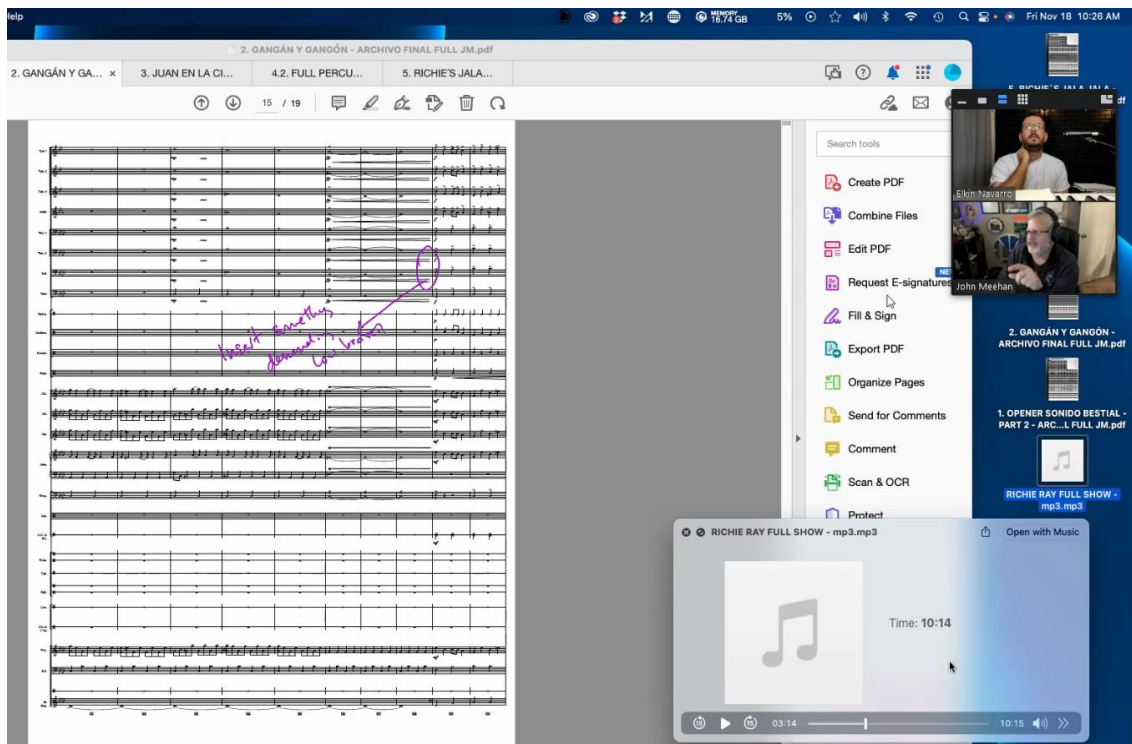
Asesoría maestro Bill Woodward



Nota: Imagen de creación propia

Figura 61

Asesoría maestro John Meehan



Nota: Imagen de creación propia

Figura 62

Charla con el maestro Richie Ray



Nota: Imagen de creación propia