



ESCUELA DE MUSICA  
CARRERA DE COMPOSICIÓN

# La identidad musical de la orquesta Huambaly

*Recopilación del repertorio de la orquesta Huambaly entre el periodo 1954 –  
1973*

Nombre de autoras/es: Salinas Pavez, Sebastián  
Aguayo Faúndez, Sacha Tupac  
Nombre profesor/a guía: López Maya, Juan de Dios

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en música

Santiago de Chile, año 2022

# Índice de contenidos

## CAPITULO I: Planteamiento del problema.

I. Introducción.....	pág. 3
II. Descripción del problema .....	pág. 4
III. Antecedentes.....	pág.5
IV. Justificación .....	pág. 6
V. Estado del arte.....	pág. 9
VI. Preguntas de investigación.....	pág. 9
VII. Objetivo general .....	pág. 10
VIII. Objetivos específicos .....	pág. 10
IX. Marco teórico .....	pág. 10
• Los componentes del estilo.....	pág. 10
• La fonética articulatoria.....	pág. 12
X. Marco Metodológico.....	pág. 12
• Método.....	pag.12
• Enfoque metodológico y técnicas de investigación.....	pág. 13
• Descripción de las etapas de metodología .....	pág. 13

## **CAPITULO II: desarrollo de la investigación**

I.- Identidades musicales por décadas .....	pág. 15
II.- Articulaciones musicales y como se emplean en la música popular (jazz).....	pág. 28
III.-Fragmento de entrevista realizada a Marcos Aldana.....	pág. 33
IV.-Transcripción y análisis de las canciones de la orquesta Huambaly.....	pág. 34
V.- Conclusiones de la investigación.....	pág. 39
VI.- Bibliografía.....	pág. 40

## **Capítulo 1: planteamiento del problema**

### I.-Introducción

En la memoria emotiva del pueblo chileno es posible identificar los años 50 como la *época dorada*, o el tiempo en que la noche no tenía fin. Todo esto justificado por una creciente proliferación de las orquestas *tropicales* que, luego de la visita de Damaso Pérez Prado a Chile en 1952, según nos cuenta González, J. (2003) se fueron apropiando de los espacios musicales nocturnos que la música swing junto con la música cubana cultivó desde los años 20.

Así podemos ver, de acuerdo a González (2003), como en 1953 surge la orquesta *Los Peniques*, en 1954 se conforma la orquesta *Los Caribes*, el mismo año surge la orquesta *Huambaly* y la orquesta *Cubanacan*, y finalmente en el año 1955 los Peniques se dividen, apareciendo la orquesta *Ritmo y Juventud*. Todas estas agrupaciones musicales, que tenían la particularidad de ser familiares, contaban con la virtud de que sus músicos eran de alta calidad técnica, dado que habían sido partícipes del movimiento de la música cubana en Chile (antecedente que se constituye como el punto de partida para el surgimiento de estas orquestas), elemento principal a considerar dado que su carrera fue muy exitosa logrando incluso en algunos casos internacionalizarse y enriquecer su música con el contacto de otras culturas latinoamericanas. A partir de la victoria de la revolución cubana es posible advertir el ocaso de este tipo de orquestas, principalmente dado el bloqueo económico y cultural que impuso los Estados Unidos a Cuba, esto dio pie a que, la evolución de la música popular tuviese que buscar otro referente del cual alimentarse, irguiéndose la cumbia como, lo que luego paso a ser, un monumento transversal de la música popular latinoamericana.

Dos hitos trascendentes en esta reconstrucción de los antecedentes que nos ayudaran a entender la llegada de la música cubana a Chile, nos dice González (2003), son la presencia y radicación del músico cubano *Isidro Benites* que, junto a su orquesta, logro llevar la música de su isla natal a lugares tan lejanos como nuestro país, con un grado mayor de acercamiento a la tradición cubana que aquella que nos había llegado a mediados de los años 20. Sin embargo, aún faltaba algo trascendental para completar el panorama

sonoro cubano. las percusiones. En los años 40 se presenta en Chile la orquesta de *Joe O'quendo* llamada *Africans Swingers*, quienes sí poseían esa base de percusión que hacía falta para completar la ecuación, dicha base de percusión brillaba en manos del *negro guaraca* timbalero de la orquesta. El año 1943 ocurre un hito fundamental en la creación de esta identidad nacional en torno a esta nueva música, el saxofonista Carmelo Bustos se integra a la orquesta "*Africans Swingers*", para, en 1954, sumarse a las filas de la legendaria orquesta Huambaly

En esta investigación profundizaremos en la trayectoria y trabajo musical realizado por la orquesta Huambaly dada su importancia en el movimiento, la fundamental trayectoria de sus músicos, y su sobrevivencia en el tiempo, mediante la transcripción y análisis detallado de su música poniendo especial énfasis en los elementos que constituyen el estilo y que le entregan un carácter único y una identidad particular.

## II.-Descripción del problema

En la actualidad, podemos encontrar gran parte de la discografía de la Huambaly en vinilo o de manera digital por la web, sin embargo, existe muy poca información académica y musicológica (como partituras de los instrumentos, guías armónicas para uso pedagógico) que pueda servir de guía para entender, comprender y poder ejecutar de manera correcta dicha música.

Este formato de orquesta tropical, en la actualidad chilena es cada vez más escaso principalmente por motivos económicos, a las productoras no les conviene contratar a tantos músicos, cuando basta con secuencias pregrabadas y así es posible abaratar costos. De hecho, este formato en la actualidad solo lo encontraremos en las Big Band, las que en Chile surgen como proyectos académicos, lo cual, en cierto modo, es una dificultad, ya que, al no ser remuneradas para los intérpretes, siempre se encuentran en constante rotación de integrantes. Podemos evidenciar en cambio, según González (2003), lo que logró la orquesta Huambaly en Chile al ser, si no, la orquesta más reconocida de esa época, ya que acercó a la gente este formato y este estiloailable que mezcla el jazz y la música cubana, logrando ser validado y valorado por personas en todas las clases sociales y bailado por todo un país.

Consideramos que es importante realizar un análisis académico de la música de esta

orquesta ya que, a través de él, podremos establecer rasgos distintivos que constituyen el estilo no tan solo musical, sino que, particular que caracterizo a la Huambaly. Esto lo haremos mediante la transcripción de su música de manera minuciosa, poniendo especial énfasis en las articulaciones y otros tipos de herramientas musicales tácitas que superan la comprensión de un simple oyente o de un músico que está comenzando su formación.

### III.-Antecedentes

En el proceso de identificar las investigaciones anteriores que tuviesen relación con nuestro temas de investigación nos dimos cuenta que la década de los 50', momento históricos en el que surge la orquesta que estamos investigando, no ha sido muy estudiada, por lo que tuvimos que recolectar información de manera indirecta de investigación que, si bien no guardaba relación directa con nuestro tema, si hacían mención del periodo que nos interesaba, y de hecho, fue mucho más complejo encontrar investigaciones en torno a la música de la década del 40' dado que aún no se había consolidado en Chile la industria discográfica.

Para realizar nuestro proyecto no valimos de la investigación *hagan un trencito*, de la colectiva Tiesos pero Cumbiancheros, en donde relatan la llegada de la cumbia a Chile y dan una pequeña pincelada a la década del 50, como antecedentes directos del movimiento cumbianchero (Ardito, 2006), pero para poder encontrar los antecedentes del periodo que nos interesaba fue menester recurrir a la investigación *historia del jazz en Chile* (Menanteau, 2006) en donde se relata la llegada del jazz a nuestro país a partir del año 1920, como fue adueñándose de la bohemia capitalina y formando a nuevos músicos en este estilo que pasaran más adelante a integrar las filas de las orquestas que se crean a partir de la influencia de Dámaso Pérez Prado.

Otra arista importante en nuestro trabajo fueron las investigaciones musicológicas que surgen a partir del concepto de estilo y como las articulaciones constituyen un elemento constitutivo de estos mismos. Para entender el estilo, o al menos poder comprender la discusión que se ha generado durante décadas a rededor de este concepto nos valimos de la investigación *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización* (Guerrero, 2012) en donde se presenta una cronología de esta discusión exponiendo el avance y desarrollo de la concepción de género y estilo a

lo largo de la historia de la música. Y final mente, para abordar las articulaciones fueron utilizados 4 métodos tradicionales, doctos y populares de música, Arban, Herrera, Laz y Aebersold para poder enfrentarlas al concepto de fonética articulatoria de Delgado (2014) en su trabajo Recursos técnicos aplicados al saxofón para iniciarse a la improvisación del jazz.

#### IV.-Justificación

Para poder analizar, con el nivel de minuciosidad que necesitamos, la música de la orquesta Huambaly, es preciso estableces sus raíces e influencias, desde donde y porque surge este movimiento y lo que musical y culturalmente implicó en la sociedad chilena, y para ello, analizaremos los periodos inmediatamente anteriores a la época de los 50´.

A principios de los años 20´, nos cuenta Gonzales (2003), nos encontrábamos a nivel mundial retomando la estabilidad luego de la Primera Guerra Mundial. En esos años se vivió una efervescencia social nunca vista, acompañada de sonoridades que venían, ya no solo de las elites europeas, sino que, desde países de nuestro mismo continente, principalmente desde la industria musical argentina y estadounidense. La cultura chilena tiene la particularidad de poseer raíces afrodescendientes bastante difusas o, a lo menos, poco pronunciadas en las manifestaciones musicales (a diferencia de la gran mayoría de países de latino américa en donde las raíz afro se encuentra bien marcada con independencia de las manifestaciones criollas) y esto se produce a pesar de que Chile se constituyó como uno de los pasos obligados de esclavos desde Argentina en el siglo XIX; esto se explica ya que, en 1810, al poco tiempo de haberse proclamado la independencia de nuestro país, se abolió la esclavitud pero con una particularidad que no se dio en ninguna parte de américa, Chile no estipulo ningún estatus específico para los esclavos libertos dentro de su sociedad, por lo que todos ellos tuvieron que migrar hacia los países vecinos. Esta es la causa de que en nuestro país la presencia de la cultura afrodescendiente fuese tan mínima, y, sin embargo, con el auge de la industria musical, poco a poco fueron tomando fuerzas estos ritmos que, a pesar de que no fueron parte fundacional de nuestro panorama sonoro con el proceso de construcción de nuestra república, en la primera mitad del siglo XX se tomarían la bohemia chilena como amos y señores.

Menanteau (2008) cuenta que el primer antecedente histórico de la música de raíz *negra* que llegó a nuestro país se encuentra en Valparaíso con la *Royal Orquesta* de Pablo Garrido Vargas, que se presentó por primera vez en 1924. A través del puerto fueron llegando las nuevas músicas desde diferentes partes del mundo y fueron recibidas poco a poco por la elite en sus salones de baile. El jazz en el formato del foxtrot y otros *bailes de salón* se constituyeron como la primera antesala de esta nueva música popular.

De acuerdo con González (2003), luego de la aceptación del jazz, poco a poco fue llegando la música cubana a nuestro país, pero es importante entender cuál es la manera en que llega. La industria musical cubana en esos años era muy precaria, por lo que solo pudo masificar su música mediante la intermediación de la industria discográfica estadounidense que fue conquistada por los ritmos cubanos. Pero estos ritmos cubanos no eran ritmos *puros*, sino que fueron simplificados y *hegemonizados*<sup>1</sup> por la cultura norteamericana. Entonces, es este producto norteamericano el que nos llega a América con el rotulo de música cubana, la que, en el formato de la orquesta de Jazz que ya se había instalado, fue ganando espacio en los escenarios y enamorando a la población ritmo por ritmo. Primero fue el mambo, luego la rumba, después la guaracha y finalmente la conga y el chachachá.

Para Menanteau (2008), en los años 30 la música obtuvo varios logros que fueron importantes en la identidad y la apropiación cultural de estas influencias que inundaban la bohemia nacional. Se conformaron los primeros sindicatos de músicos logrando tener avances en dos ámbitos trascendentales, los derechos de autor y la exigencia a las radios difusoras de transmitir como mínimo un 30% de música chilena lo que incentivó la formación de nuevas orquestas y nueva música creada en nuestro país, pero con las raíces afro- culturales.

Uno de los principales problemas que se producen al momento de verse enfrentado un neófito a un nuevo estilo, es que, al no conocer los elementos constitutivos que lo componen, no es capaz de comprender el lenguaje que consolida, aquello que es nuevo, como un estilo, y mucho menos es capaz de asimilarlo, internalizarlo y poder reproducirlo,

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término “hegemonizados” para referirnos al proceso mediante el cual la cultura norteamericana intentó limpiar (*por que la música de origen negro era vista como algo sucio y precario, impresiones que no compartimos pero que son útiles para la comprensión del fenómeno producido*) la música cubana para poder ser escuchada y comercializada en su industria. (Gonzales, 2003)

es decir, hablar ese lenguaje de manera correcta, o de una manera que, al menos le permita acceder a este nuevo mundo. Todos los músicos hemos pasado por este proceso que muchas veces se yergue cómo un muro infranqueable, engrandeciendo el misterio de aquello que guarda, alejándolo de las manos de los *impuros*, sin embargo, vivimos en un momento histórico caracterizado por la creciente tendencia a la deconstrucción de paradigmas que ya no encuentran asidero en las nuevas formas. Y uno de esos paradigmas es el recelo y secretismo que los mismos *artesanos*<sup>2</sup> forjan en su oficio, levantando muros para poder tener la exclusivae imposibilitando el acceso a estos estilos.

De esta manera, nuestro trabajo busca erigir un puente que logre cruzar estos muros que nos hacen ver tan lejano este *estilo* que forjó la Huambaly (junto con otras orquestas de la misma época) fijando un texto que analice sus piezas con una doble óptica, con un ojo de compositor realizando análisis armónicos, melódicos y estructurales, y con otro ojo de intérprete, enfatizando la ejecución de los instrumentos, el lenguaje musical en sí, las articulaciones, las intenciones, incluso de ser necesario, la digitación y todo aquello que pueda servir como llave para que todo aquel que necesite acceder a este estilo, pueda hacerlo mediante este análisis.

Como equipo de trabajo, consideramos importante situarnos en una posición de desconfianza ante los paradigmas tradicionales, toda vez que se realiza una crítica a las formas hegemónicas de transmitir el conocimiento; queremos, de cierta manera, democratizar el acceso a este universo que se crea con el lenguaje musical particular de la Huambaly, pretendemos reivindicar a su vez, el enorme valor que posee la cultural afro en el desarrollo cultural latinoamericano que, a pesar de su insípida presencia en nuestro país de acuerdo a la investigación de Gonzales (2003), logró conquistar a la idiosincrasia chilena.

---

<sup>2</sup> En este trabajo, tras un extenso debate, decidimos definir *artesano*, no desde una mirada hegemónica del arte, en donde el artesano es quien no ha llegado a ser artista, sino que, estableciendo transversalmente como artesano a aquel que es capaz de dominar las técnicas que son el vehículo del arte, y definiremos cómo artista a todo aquel que posee la capacidad de asombro suficiente para poder *ver* o *percibir* aquello que denominamos cómo lo bello. De esta manera podemos encontrar personas que dominan la técnica a la perfección, sin embargo, no comprenden las estéticas, o también podemos encontrar a personas que son capaces de percibir lo bello y sin embargo no poseen ningún dominio técnico (como un observador de una obra de arte, todo observador, para poder comprender el arte, debe convertirse en artista).

## V.-Estado del arte

Para comprender el foco de nuestra investigación es imprescindible establecer o subdividir en dos partes nuestro enfoque.

- La música como un lenguaje: cuando hablamos de la música que tiene como raíz el jazz, es menester hablar a su vez de la importancia de los *brass*, Delgado Cosme, J. (2014) desarrolla la idea de la importancia de la “fonética articuladora” de los instrumentos de viento en el jazz. Se establece que es constitutivo de este estilo la variada forma de articular, entendiendo como instrumento principal al mismo ejecutante que proyecta su sonido a través de su instrumento. Si bien el autor nos explica que las “articulaciones” son muchas veces compartidas por diversos estilos musicales, es en el jazz en donde cobran un carácter determinante específicamente en el swing. Esta noción de las articulaciones como una herramienta de la fonética musical se ha extendido desde los vientos a todo el ensamble alzándose como un elemento constitutivo de los estilos de raíz afroamericana.
- El lenguaje particular de la orquesta Huambaly: dentro de la línea de la fonética articuladora, Zúñiga Gouguin (2001) nos cuenta, emerge la figura de *Carmelo Bustos*, saxofonista de la primera orquesta que logra constituir el ensamble de percusión tradicional cubana con la herencia del jazz estadounidense, músico trascendental de la orquesta Huambaly en la década del 50' y que, dedica su vida a la pedagogía musical. Este ícono del jazz chileno fue protagonista de la creación de un nuevo estilo, un estilo propio que tiene su enraizamiento en su formación autodidacta. En su origen autodidacta, de niño y luego de adolescente, fue aprendiendo mediante fonemas y onomatopeyas (de acuerdo con su mismo testimonio) que al final de su carrera, cuando se dedicó a la pedagogía, aplicó en sus estudiantes de la Conchalí Big Band. Para el músico, más allá de si este fue capaz de percibirlo o no, la fonética articuladora es algo que trasciende su vida y que, quíeralo o no, se plasma en su aporte al estilo de la ~~Huambaly~~

## VI.-Preguntas de investigación

- ¿Es posible hablar de un estilo propio chileno del formato de orquesta bailable de los años 50'?

- ¿Cuáles son los elementos musicales que son imprescindibles para poder aprender, comprender y aplicar este estilo?
- ¿Cuáles son los elementos interpretativos que caracteriza el estilo de la Huambaly?

## VII.-Objetivo general

- Analizar el lenguaje musical de la sección de “Brass” de la orquesta Huambaly a través de su repertorio clásico utilizando el disco recopilatorio llamado “mambo suave” el cual abarca temas desde 1956 hasta 1961.

## VIII.-Objetivos específicos

- Criterio: 1- uno de los criterios básicos de selección es por la calidad de audio ya que dicho disco “mambo suave” se encuentra publicado en Spotify. El segundo criterio es porque en este disco la Huambaly estaba conformada por sus integrantes fundadores.
- Transcribir el brass de los temas escogidos de la orquesta Huambaly del disco “mambo suave”
- Realizar un análisis melódico e interpretativo del trabajo de “Brass” de la orquesta Huambaly.
- Definir el lenguaje musical que representa la orquesta Huambaly a partir del estudio de su fonética articulatoria
- Ejemplificar a través de pequeñas piezas melódicas el lenguaje utilizado por la orquesta Huambaly

## IX.-Marco teórico

### 1. Los componentes del estilo

Para poder adentrarlos en esta empresa propuesta, es imprescindible comenzar estableciendo que entenderemos por estilo. A este respecto la musicóloga argentina Juliana Guerrero (2012) realiza una contraposición de diversas teorías que intentan encontrar un punto común al momento de poder definir y

enmarcar un estilo musical. En su investigación toma como punto de partida la definición de Franco Fabbri, quien dijo que el género musical es “*un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas*” (Fabbri, p.52, 1982, citado por Guerrero 2012), establece que los conceptos de género, estilo y forma, y que, a pesar de ser utilizados como sinónimos, son entidades diferentes, siendo el estilo y la forma componentes del Género. Fabbri establece 4 tipos de reglas:

- Reglas formales y técnicas: hace referencia a la estructura de la música y las técnicas del músico como ejecutante
- Reglas semióticas: guarda relación con la parte escrita de la música, símbolos, notación musical, etc.
- Reglas de comportamiento: hace referencia al mundo psicológico del músico, e incluso de la audiencia.
- Reglas sociales o ideológicas: son aquellas reglas que establecen socialmente el comportamiento del músico, o del desenvolvimiento del fenómeno artístico en cuanto a manifestación social.

Bajo la óptica de Fabbri es posible establecer que el concepto de género obedece a la naturaleza social del fenómeno artístico en cuestión; de hecho, en la misma investigación de Juliana Guerrero se plantea la visión de Simón Friths, quien problematiza el fenómeno de la Etiqueta en la música, y plantea que este obedece a las demandas del espectador diciendo: “El género no está determinado por la forma o el estilo del texto sino por la percepción que tiene la audiencia de su estilo y significado, definido en su mayor parte en el momento de la performance” (Friths, p. 75, 1998, Citado por Guerrero 2012); finalmente una de las últimas teorías a este respecto son las de Fabián Holt quien establece que el concepto de género, responde a un fenómeno cultural, a la creación de una cultura en sí, que excede lo formal, tocando incluso la ritualidad y otros fenómenos sociales subyacentes (Holt, *Genre in popular music*, 2007, citado por Guerrero 2012). En resumen, se debe entender que el estilo está compuesto por un conjunto de fenómenos sociales que excede lo

musical, sin embargo, en esta investigación nos centraremos en los dos primeros grupos de reglas que establece Fabbri. Las reglas formales y técnicas, y las reglas semióticas.

## 2. La fonética articulatoria

Este es un concepto sacado de la lingüística y hace referencia a la posición y movimiento de los órganos de la fonación en el momento de producir un sonido. El estudio de los sonidos del habla que analiza la actividad de los órganos de la fonación se conoce como fonética articulatoria (Hualde. et al. 2009, 57, citado por Delgado 2014). Para Delgado (2014), la fonética articulatoria es un elemento esencial de los instrumentos de viento, y, sobre todo, de los componentes del estilo que caracterizan el jazz y el swing. Es importante tener en cuenta lo que este autor establece, en cuanto a su experiencia como músico de instrumentos de bronce. En su tesis de doctorado, el autor nos especifica la importancia de las

diferentes formas de fonación al momento de enfrentarse a una frase musical, las diferentes vocales o consonantes que nos permiten interpretar un motivo melódico de mejor manera, o, por así decirlo, de manera más fiel con el mensaje que el músico planea comunicar. Para nuestra investigación, los criterios de José delgado son fundamentales, ya que, al ser el ensamble de bronce el sustento de las orquestas derivadas del Jazz, la música de la Huambaly no es la excepción, y nos proponemos realizar el trabajo de analizar la fonética articulatoria de estos músicos buscan el color característico que da vida a su estilo.

## X.-Marco metodológico

### 1. Método

Para lograr los objetivos propuestos utilizamos el método cualitativo de investigación, es decir, nos enfocamos en la recolección de datos no cuantificables numéricamente, sino que, la recolección de datos subjetivos en torno a la construcción de una identidad sonora de la sección de bronce de la orquesta Huambaly; datos como intenciones, agógicas y

articulaciones que se recabaron mediante la transcripción y su contraste con metodologías tradicionales de ejecución de instrumentos de bronce como el libro Arban (1864)

## 2. Enfoque metodológico y técnicas de investigación

El enfoque a utilizado es el Análisis de Discurso (AD) (Sayago, 2014). Como fue expuesto en los párrafos anteriores, la música en si es un lenguaje, cada frase musical, una oración, y una canción es un discurso, y a través de este enfoque pretendemos identificar los elementos que componen las reglas técnicas y formales, y las reglas semióticas del lenguaje particular de la orquesta en cuestión. Utilizamos además este enfoque, dado que, según lo que establece Sayago, en su texto “El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales” (2014), dentro del AD es posible englobar tanto la hermenéutica como el análisis de contenido, ambas herramientas que serán importantes en nuestro trabajo. Utilizamos en nuestro proceso técnicas documentales y textuales (en sentido amplio ya que, además de textos, utilizaremos audios y realizaremos transcripciones de estos) como transcripción de las líneas de bronce de las canciones de la orquesta en cuestión, contrastando el resultado con las nociones tradicionales del lenguaje musical sistematizadas en diferentes métodos tradicionales.

## 3. Descripción de las etapas de metodología

Etapas 1: definición de criterio y selección de muestra.

Para desarrollar esta etapa fue necesario escoger un medio de audio con una calidad óptima ya que las canciones de esta orquesta fueron grabadas hace mucho tiempo y mientras mejor sea la calidad de audio mejor y más precisa será el resultado de la transcripción. El disco escogido fue mambo suave el cual se encuentra en la plataforma digital de audio Spotify que nos permite escuchar con una calidad de audio de unos 256 kbt/s (<https://support.spotify.com/es/article/audio-quality/>). también consideramos que es muy importante que la música que se analizó haya

sido tocada y grabada por la formación original de la orquesta y es por este otro criterio que fue escogido el disco ya mencionado antes el cual abarca un periodo de cinco años que va desde 1956 hasta 1961.

A la vez, como primer acercamiento realizamos una comparación auditiva de tres momentos históricos distintos que nos permitan realizar un juicio certero con relación a nuestra hipótesis inicial sobre la identidad propia de la orquesta Huambaly. Tomamos una canción de dos exponentes de la década del 40, dos exponentes de la década de los 50 y dos exponentes de la década del 60. Mediante un análisis musical realizamos una confrontación entre los 6 exponentes para poder identificar las cualidades que distinguen al sujeto de investigación.

#### Etapa 2: una mirada desde dentro del fenómeno

Se expusieron los análisis y reflexiones realizadas a un músico de bronces de la escena nacional, Marcos Aldana, para poder obtener sus impresiones en torno a nuestra tesis y poder así rescatar una mirada desde dentro del fenómeno que se está estudiando

#### Etapa 3: Transcribir y analizar de manera rítmica-melódica las canciones escogidas.

Una vez corroborada la identidad musical del sujeto de investigación, comenzamos a identificar los elementos que lo distinguen de otros intérpretes, específicamente desde el lenguaje de la sección de bronces a través de la transcripción y análisis de su música. Realizamos un contraste de nuestros resultados (en relación al lenguaje de la sección de bronces de la orquesta Huambaly) con tres textos tradicionales de técnica de instrumentos de bronces, para de esta manera poder establecer que elementos del lenguaje musical del sujeto de investigación no se encuadra con lo "tradicional" y es importante definir como elemento que consagra su identidad particular; el primero de ellos fue el método de solfeo LAZ (Zamacois, 1968), el cual nos brindó las herramientas necesarias para identificar los motivos musicales tanto melódicamente como rítmicamente.

El segundo libro utilizado fue el método de estudio Arban (1864) para trompeta, el tercer libro utilizado fue Teoría musical y armonía moderna de Enric Herrera (1990) y por último fue consultado el método para improvisación de Jazz How To Play Jazz and Improvise del músico Aebersold (1994). De estos libros utilizamos las herramientas que nos brindan para identificar las distintas articulaciones y expresiones que más se utilizaban en la música de la Huambaly.

Etapa 4: Definir y ejemplificar el lenguaje musical de la Huambaly.

Para desarrollar esta etapa fueron necesarias las transcripciones obtenidas de la etapa anterior ya que a través de partitura se graficó de manera más explícita el lenguaje musical empleado por la orquesta Huambaly y de esta forma pudimos identificar de manera más visual como la orquesta empleó y diseñó su propio lenguaje. Siguiendo esta línea de investigación utilizamos la tesis de doctorado de José Delgado el cual habla de la fonética articuladora y como esta se aplica en la música en estilos como el jazz y el swing. Ya una vez definido el lenguaje procedimos a poner en práctica este lenguaje, para esto se crearon una serie de motivos rítmicos-melódicos en donde se les aplicó el mismo tratamiento musical identificado anteriormente para así demostrar que la orquesta Huambaly tiene un lenguaje propio

## Capítulo II: desarrollo de la investigación

### I.- Identidades musicales por décadas

En el siguiente apartado nos abocamos a identificar y caracterizar lo que podríamos denominar como identidad musical de las décadas inmediatamente anterior y posterior a la conformación de la orquesta Huambaly mediante el análisis del lead motive de dos piezas musicales representativas de la década de los 40', 50' y 60'. El objetivo principal de este ejercicio es poder establecer parámetros para identificar una identidad propia y particular de la orquesta en estudio dentro de la gran cantidad de representantes

de este estilo que surgieron en el mismo momento histórico que la Huambaly. Para esto realizamos tanto transcripciones como análisis estructurales con la siguiente simbología:

### **Análisis: textura**

**monodia (signo -):** una única línea melódica

sin acompañamiento de ningún tipo,

comprende una voz, puede ser más voces, pero en unisonó,

además, comprende octabaje, además sonidos solos como

el un tambor

**polifonía horizontal (signo =):** consiste en dos o mas

líneas melódicas con ritmos diferentes, pero no simultáneos,

en donde cada voz sirve de armonización de la otra

**polifonía vertical (|):** son dos o más líneas melódicas

pero esta vez con el mismo ritmo 3 ,4

normalmente formando acordes, en donde por lo general

la línea más aguda será la melodía.

**melodía acompañada (T)**

**qué tipo de acompañamiento tiene (T/= o T/I)**

- Los años 40´: esta década, musicalmente hablando, se encontraba sumergida en lo que era el jazz que llegó desde Estados Unidos a partir de la década del 20´, los 40´, como nos comenta Menanteau (2006) se caracterizan por un proceso de quiebre del jazz, proceso en el cual, el jazz masivo y popular denominado Jazz melódico comenzó a disiparse (dada la aparición de nuevas modas de origen centroamericanas) y a dar paso a una forma más elitista de concebir esta música por parte de músicos más preparados y cultivados en el oficio musical, apareciendo así el Hot jazz caracterizado por el surgimiento de los solos por parte de músicos virtuosos que completan los lied motive. Entre 1944 y 1945, gracias a que los sellos RCA Víctor y Odeón se establecieron en Santiago de Chile (Menanteau, 2006) dentro de los primeros conjuntos de Hot jazz que grabaron, fueron los Ases

chilenos del Jazz.

Para esta parte del trabajo se realizó la transcripción de la canción Copenhagen de Charlie Davis en 1924.

The image displays a musical score for the song "Copenhagen" by Charlie Davis, transcribed in 1924. The score is arranged for a jazz ensemble and is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The instruments included are Clarinet in B-flat, Tenor Saxophone, Trumpet in B-flat, Trombone, Electric Bass, and Piano. The piano part features chord markings: B<sup>b</sup>7, C<sup>min</sup>7, C<sup>min</sup>7(b<sup>9</sup>), and B<sup>b</sup>7. The score is divided into two systems, with measures 1-10 in the first and 11-16 in the second. The music shows a mix of written notation and improvisation, with some notes highlighted in yellow and blue.

De este trabajo de transcripción fue posible identificar que prima la armonización en bloque y comienza a surgir la noción de los solistas que van improvisando, auditivamente es posible identificar su ascendencia en el Dixiland y en la tradición del blues de los años 20; en esta época aun no era posible identificar piezas originales de este estilo, más bien fue un periodo de imitación y estudio del estilo que era posible recibir desde estados unidos.

	SWING		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LQ230hJNWUY">https://www.youtube.com/watch?v=LQ230hJNWUY</a>				
	Ases Chilenos del Jazz (1944 - 1945)						
2/4	zona expositiva	SOLO clarinete	SOLO trombon	zona reexpositiva	SOLO tenor sax	SOLO trompeta	SOLO piano
	A	B	B'	A'	B''	B'''	B''''
	4+4+4+4	4+4+4	4+4+4	4+4+4+4	4+4+4	4+4+4	4+4+4
TEXTURA	(T/I) Y (T/=)	(T/=)	(T/=)	(T/I) Y (T/=)	(T/=)	(T/=)	(T/=)

	zona reexpositiva	SOLO piano	zona reexpositiva	OUT
	A''	B''''''	A'''	A'''
	4+4+4+4	4+4+4	4+4+4+4	4+4
TEXTURA	(T/I) Y (T/=)	(T/=)	(T/I) Y (T/=)	(T/I) Y (T/=)

En cuanto a su estructura podemos decir que, de acuerdo a lo expuesto por Tirro (2007), se ve claramente cómo se respeta la estructura popular del blues de 12 tiempos, en el que las secciones de solos corresponden a esta estructura temporal estricta.

Otra agrupación de la que nos fue posible encontrar registros gravados fue el Quinteto Swing Hot de Chile dirigida por el guitarrista Luis Silva, quien fue el músico que logró instaurar la guitarra dentro del jazz en los años 40', tal como lo dice el diario las ultimas noticias del 18 de mayo de 1939 en una crónica escrita por pablo garrido.



LUIS SILVA, el primer guitarrista chileno en jazz, que ha logrado escalar rápidamente la popularidad gracias a su gran movilidad y...

3

<sup>3</sup> Periódico recuperado por la pagina memoria chilena de la biblioteca nacional de chile, crónica escrita por pablo garrido encontrada en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82717.html>

La canción transcrita fue Menilmontant del autor Charles Trenet.

Musical score for measures 1-9 of 'Menilmontant'. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features five staves: Acoustic Guitar (GUITARRA ACÚSTICA), Violin (VIOLÍN), Trumpet in B-flat (TROMPETA EN SI<sup>b</sup>), Piano (PIANO), and Bass Guitar (BASS GUITAR). The Acoustic Guitar and Trumpet parts have melodic lines with triplets and slurs. The Bass Guitar provides a steady bass line. The Piano part is mostly rests. Chord symbols B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>MIN, F, and G<sup>7</sup> are indicated below the Trumpet staff.

Musical score for measures 10-17 of 'Menilmontant'. The score continues with five staves: Acoustic Guitar (GTR. AC.), Violin (VLN.), Trumpet in B-flat (TPT. EN SI<sup>b</sup>), Piano (PNO.), and Bass. The Acoustic Guitar and Violin parts have melodic lines. The Trumpet part has a melodic line with slurs and accents. The Piano part has a rhythmic accompaniment. The Bass part provides a steady bass line. Chord symbols B<sup>b</sup>, C<sup>7</sup>sus4-3, Dmin, Fmaj<sup>7</sup>, Dmin, C, F, and F<sup>7</sup>ALT are indicated below the Trumpet staff.

— Si bien es cierto que Luis Silva se considera un representante del Hot jazz, esta pieza se debe considerar principalmente como Jazz melódico, con un guiño hacia el Hot jazz en las libertades que se toma el intérprete en la ejecución de la guitarra. El lead motive está bien definido y establecido dejando pocos espacios para la improvisación. Se puede percibir sin dudas la influencia que tiene Luis Silva de la música de Django Reinhardt y el jazz gitano (Menanteau, 2016). En cuanto a lo organológico es posible apreciar una especie de minimalismo con resabios también del Dixieland en cuanto a la presencia de los instrumentos principales en el desarrollo de la pieza.

En cuanto a su estructura, es posible apreciar cómo se respeta aun la estructura tradicional de las piezas expuestas por las orquestas de jazz estadounidenses a partir de los años 20, como lo es la exposición, improvisación (o canto) y re exposición

<a href="https://www.youtube.com/watch?v=s8uKxsiHnY">https://www.youtube.com/watch?v=s8uKxsiHnY</a> Menilmontant (Quinteto Swing Hot de Chile)													
2x4	zona expositiva					SOLO VIOLIN							
	A	B	A	B	C	A'	B'	A''	B''	A'''	B'''	C''	B'''
	8	7+1	8	7+1	8	8	8	8	7+1	8	7+1	8+8	7+1
TEXTURA	(T/-)		(T/) y (T/-)			(T/-)		(T/-)				(T/-)	(T/=)

  

	SOLO GUITARRA				zona reexpositiva		
	A''''	B''''	A''''	B''''	C'''	A	B
TEXTURA	8	7+1	8	7+1	8	8	7+1
	(T/-)		(T/-)			(T/-)	

En resumen, podemos concluir que el panorama sonoro de la escena musical chilena de la década de los 40'se encuentra caracterizada por:

- La culminación del proceso de asimilación de la tradición jazzística de estados unidos, proceso que decanta en esta década y en la que es posible observar como la refinación de la técnica se comienza a convertir en la regla general y, aunque aún sigue siendo una réplica refinada de dichas sonoridades importadas, termina esta década con una difusa sonoridad que comienza a constituir una identidad del jazz chileno, pero aun en pañales.
- La caída del jazz como principal estiloailable para la gente (Menanteau, 2006) siendo éste rescatado por un grupo de aficionados que comenzaron a pulir su técnica y a profesionalizar el jazz surgiendo a si el Hot jazz y surgiendo para llenar el espacio que dejo el jazz melódico, nuevos estilos centroamericanos.
- Los 50': Ante la aparición de nuevos ritmos y la caída del Jazz comercial, el hito que consolido el cambio de paradigma musical desde las orquestas de swing a las orquestas de músicaailable centroamericana, fue la presentación que realizó Dámaso Pérez Prado en chile el año 1953, a partir de ese momento comienzan a surgir nuevas orquestas queriendo replicar dicho estilo (González, 2003).

En primer lugar, analizamos la grabación realizada por la orquesta ritmo y juventud de la canción clases de Cha Cha Cha de los autores Ramón Márquez y Sergio marmolejos, ambos mejicanos

CHA - CHA -CHA

SAJOFÓN ALTO

SAJOFÓN TENOR

TROMPETA EN SI♭ 1

TROMPETA EN SI♭ 2

PIANO

BASS GUITAR

INTRO

B<sup>b</sup>7

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

F<sup>7</sup>

F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

1 2 3 4 5 6 7

A. SAX.

T. SAX.

PT. EN SI♭ 1

PT. EN SI♭ 2

ESTROFA A

A CLASES DE CHACHA...

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

F<sup>7</sup>

F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>(add13)

Gmin<sup>7</sup>

F<sup>7</sup>

8 9 10 11 12 13

A. SAX.

T. SAX.

TRT. EN SI♭ 1

TRT. EN SI♭ 2

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

14 15 16 17 18 19

A. SAX.

T. SAX.

TPT. EN CIP 1

TPT. EN CIP 2

ESTROFA A'  
EL PROFESOR, SE ENCUENTRA...

PNO.

BASS

20 21 22 23 24 25

A. SAX.

T. SAX.

TPT. EN CIP 1

TPT. EN CIP 2

B  
UNO X UNO...

PNO.

BASS

26 27 28 29

Mediante el ejercicio de transcripción nos es posible identificar que las armonías siguen siendo cerradas comenzando con la nota más aguda como Lead y las demás voces siendo armonizadas por nota más cercana hacia abajo. También nos demuestra que la variación en relación a la música original el ínfimo aun, los arreglos son los mismo, la única diferencia es que la orquestación va fluctuando de acuerdo a la disponibilidad de músicos que posee la orquesta<sup>4</sup>.

Mediante un análisis auditivo nos llama profundamente la atención que los músicos chilenos, particularmente de los centros urbanos como Santiago, tienden a acelerar el pulso de la música que tocan, elemento que repercute de manera positiva en el público objetivo de la capital.

<sup>4</sup> Esto se encuentra respaldado por la entrevista realizada por nosotros al saxofonista Marcos Aldana, actual director y arreglista de la orquesta Huambaly.

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

### Las clases del Cha cha chá - Los Peniques

3x4	zona expositiva		INTERLUDIO	ZONA RECAPITULATIVA	INTERLUDIO
CHA CHA CHA (-)	INTRO	A	B	CORO	INTRO
	4+4	8	4+4	8	4+4
TEXTURA	(-) (T/I)	(T/I)	(T/I)	(T/I)	(-) (T/I)

	ZONA RECAPITULATIVA			OUT	
	A	CORO	B	CORO (SIN BRASS)	OUTRO
TEXTURA	8	8	4+4	8+8	4+4+1
	(T/I)	(T/I)	(T/I)	(T/I)	(-) (T/I)

Como podemos ver, en cuanto a lo estructural, mantienen los mismos parámetros (de secciones y texturas) que la canción original.

La segunda canción que analizamos de este periodo fue el Mambo N°8 del cubano Dámaso Pérez Prado, grabado en Chile por la orquesta Cubanacan, a mediados de los años 50'.

**SCORE** **MAMBO 8 PACHUCO Y LA CUBANACAN** **COMPOSER**  
**ARRANGER**

SAJOFÓN ALTO  
SAJOFÓN TENOR  
TROMPETA EN 3ª 1  
TROMPETA EN 3ª 2  
PIANO  
BAJ GUITAR

Gmin7 C7 F Gmin7 C7 F Gmin7 C7 F Gmin7 C7 F

1 2 3 4 5

**2** **MAMBO 8 PACHUCO Y LA CUBANACAN**

A. SAX.  
T. SAX.  
TRP. EN 3ª 1  
TRP. EN 3ª 2  
PIANO  
BAJ

Gmin7 C7 F Gmin7 C7 F C7 C7(9) C9 C7 C7(9) C9 C7(9)

6 7 8 9 10 11

**MAMBO 8 PACHUCO Y LA CUBANACAN** 3

A. SAX.  
T. SAX.  
TPT. EN 3/1  
TPT. EN 3/2  
PNO.  
BASS

12      13      14      15      16

**MAMBO 8 PACHUCO Y LA CUBANACAN** 4

A. SAX.  
T. SAX.  
TPT. EN 3/1  
TPT. EN 3/2  
PNO.  
BASS

17      18      19      20      21      22

**MAMBO 8 PACHUCO Y LA CUBANACAN** 5

A. SAX.  
T. SAX.  
TPT. EN 3/1  
TPT. EN 3/2  
PNO.  
BASS

23      24      25      26      27      28      29      30      31

Como es posible ver, nos encontramos con un escenario similar a lo que sucede con la canción analizada anterior mente. Podemos ver que el trabajo de la

orquesta Cubanacan se abocaba principalmente a interpretar y replicar el estilo y repertorio del, en este caso, referente Dámaso Pérez Prado. Los arreglos son los mismo que los de la canción original, la disposición de la armonía y la orquestación también.

En cuanto a lo estructural:

<https://www.youtube.com/watch?v=QJGOWppxt54>

**MAMBO 8 PACHUCO Y LA CUBANACAN**

2X4			zona expositiva			ZONA RECAPITULATIVA	
	INTRO		A	CORO	B	INTRO^	
	8+2	8+4+4+4	8+8	6+4+6+4+2	8+8+4+1+1	8+2	8+4+4+4
TEXTURA	(-)	(T/I)	(T/I)	(T/I)	(T/I)	(-)	(T/I)
				6X8			2X4
	A	CORO	B	PERCU INTERLUDIO	MAMBO FINAL		
	8+8	6+4+6+4+2	8+8+4+1+1	8+8+8+7+1	8+8+8+4+2		
TEXTURA	(T/I)	(T/I)	(T/I)	(-)	(T/I)		

Podemos ver que las variaciones son mínimas en relación a la versión original de la canción

En resumen, podemos concluir que el periodo de los 50's se aboco a la asimilación y perfeccionamiento de la música de raíz cubana, teniendo como modelo a la orquesta de Dámaso Pérez Prado, se observa claramente el desenlace del conflicto mencionado por Menantau (2006) entre en jazz melódico (principalmente comercial yailable) y el Hot Jazz, ya que las orqueste que surgieron bajo el alero de la música de Pérez Prado, es música principalmenteailable y comercia, sin embargo, la prolijidad y la calidad de los arreglos musicales fue aumentando.

- Los años 60': Como lo expresan la colectiva tiosos, pero cuambiancheros:

*“La Cuba de Batista se rebela y la Revolución Cubana dice basta al espectáculo de la América colonia, sumisa, exótica y fetiche. Al ritmo vertiginoso del rock and roll, desde EE.UU., se oyó la respuesta implacable del bloqueo económico a Cuba, abriendo, sin saberlo, las puertas de la industria musical internacional a la cumbia colombiana<sup>30</sup>. Así, una coqueta cumbia, acompañada de cumbiones,*



Ya con esta orquesta es posible identificar una sonoridad un poco distinta a las demás, la ejecución de los instrumentos (dada la trayectoria de sus músicos) es de una muy alta calidad técnica y es posible apreciarlo en las sutilezas de su música. Los arreglos de esta canción son propios de la Huambaly y, además, nos llaman la atención dos características trascendentales como lo son, el pulso (que es un fenómeno que ya mencionamos con anterioridad) que es más rápido que la versión de Celia cruz, y lo otro es la forma un poco más agresiva de conducir las líneas melódicas de los instrumentos de bronce, con mucha utilización de estacatos y articulaciones duras.

<https://www.youtube.com/watch?v=W9sDb9ISXpA>

<b>Orquesta Huambaly - El Yerbero Moderno</b>							
4X4	zona expositiva			INTERLUDIO	ZONA RECAPITULATIVA		
	INTRO	A	B	BRASS	A	B	BRASS
	2+1+1+1+1 /2	8	4+3+1	4	4+4	4+3+1	4+2
TEXTURA	(T/I) Y (-)	(T/=) (T/I)	(T/=) (T/I)	(T/I)	(T/=) (T/I)	(T/=) (T/I)	(T/I)

  

OUT			
	CORO /PREGON	MAMBO	CORO /PREGON
	2+2+2+2+2+2+2+2	8   8+2	2+2+2+2+2+2+2+1+1
TEXTURA	(T/=)	(T/=) (T/I)	(T/=)

La segunda canción que analizamos fue “vas bien muchacho vas bien”, de Los Banana 5,

**SCORE BANANA 5 - VAS BIEN , MUCHACHO VAS BIEN**

BANANA 5  
BANANA 5

2 **BANANA 5 - VAS BIEN , MUCHACHO VAS BIEN**

The image shows a musical score for the song 'BANANA 5 - VAS BIEN , MUCHACHO VAS BIEN'. It includes parts for Tenor Saxophone (T. SAX.), Piano (PNO.), and a vocal line (A. T.). The score covers measures 23 to 33. Chords Dmin<sup>7</sup> and C<sup>7</sup> are indicated above the piano part.

Podemos ver cómo, en esta canción, la preponderancia de los instrumentos de bronce va bajando, el fuerte de estos instrumentos lo encontramos en las introducción e interludios, pero durante mucha parte de la canción se pierde, y surge de manera muy esporádica.

<https://www.youtube.com/watch?v=lQkB2q0c0N8>

**BANANA 5 - VAS BIEN , MUCHACHO VAS BIEN**

2X4	zona expositiva				ZONA RECAPITULATIVA									
VAS BIEN / VAS BIEN	INTRO		A		B		INTRO		A		B		INTRO	
	4		4+4   4+3+1		6+1		7+1+1		4+4		4+3+1		6+1	
TEXTURA (-)	(T/I)		(T/=)		(T/=)		(T/I)		(T/=)		(T/=)		(T/I)	

  

		INTERLUDIO		zona expositiva				ZONA RECAPITULATIVA													
CORO / PREGON		INTRO		MAMBO		C				CORO / PREGON		INTRO									
8		7+1		7+1		7+1		7+1		4+4		4+4		4+1+1		8		7+1		7+1	
TEXTURA		(T/I)		(T/=)		(T/I)		(T/I)		(T/I)				(T/I)		(T/=)		(T/I)			

La orquesta juega más con los coros vocales armonizados y con el teclado que va con mucha más libertad. Como lo dice uno de los músicos originales de la banana 5 en una entrevista a la colectiva tiesos, pero cumbiancheros (Ardito, 2006) la característica fundamental de esta orquesta es que hacen cumbia, y que, en la parte del mambo, tocan un poquito de salsa.

## II.- Articulaciones musicales y como se emplean en la música popular (jazz)

En esta sección profundizamos en el manejo de las articulaciones musicales en el contexto de la música latín jazz y de cómo se emplean fonéticamente al momento de tocar una melodía. Estas herramientas nos ayudaran a comprender el lenguaje musical de la orquesta Huambaly, que como dijo Marcos Aldana, director

musical actual de la orquesta Huambaly, “no había orquesta como la Huambaly” (extraído de la entrevista).

Las articulaciones, según Herrera (1990), “son signos que se colocan encima de la nota que afectan, e indica la manera como debe atacarse”). Las articulaciones más utilizadas en este estilo son tenuto, marcato, staccato, acento, arcos de ligadura, glisandos.



Acento: ataque percusivo, la nota mantiene todo su valor.



Marcato: ataque percusivo, la nota disminuye su valor 2/3 aprox., se usa en general en negras y corcheas.



Staccato: la nota disminuye su valor a la



Tenuto: la nota, acentuada ligeramente, mantiene todo su valor.



Glisando: es una subida abrupta de 8va a 8va.



Arco de ligadura de frase: en los instrumentos de bronce se utiliza para tocar la frase con un solo aire.

En la siguiente imagen observamos cómo se utilizan algunas de estas articulaciones para poder tocar unas frases de jazz y darle a través de estas articulaciones el sentido musical del lenguaje que se emplea en el jazz.

Tongue the 4th note.



Chromatic - tongue every other note on the up-beats.



Random tonguing



Random tonguing



Chordal exercises



Estos elementos de la interpretación son los que nos entregan las herramientas necesarias para transmitir de manera más eficaz aquello que se quiere expresar con la pieza musical. Herrera (1990) nos dice que, al momento de enfrentarse al solfeo de la música popular es importante asimilar las articulaciones en nuestro solfeo, como se muestra en la siguiente imagen:

---

<sup>5</sup> Aebersold, (1994)





Guerrero 2012) que son aquellas reglas que hablan sobre lo estructural de la música y de la ejecución con el músico, con las reglas semióticas, que guardan relación con la escrituración y los símbolos. En resumen, la fonética articuladora es el resultado del ejercicio de interpretación de las reglas semióticas para poder ser ejecutadas bajo el aleteo de las reglas formales.

### III.-Fragmento de entrevista realizada a Marcos Aldana

- **¿Cuál es su nombre y cargo dentro de la orquesta Huambaly?**

*Mi nombre completo es Marcos Henrique Aldana Olivares y soy el director de la orquesta y el arreglista.*

- **¿Cuál cree usted que es la característica principal de la Huambaly?**

*La característica principal son la instrumentación y los arreglos de los vientos*

- **¿Cuál fue el avance de la forma de armonización y arreglos desde los inicios de la orquesta?**

*Esos detalles los he ido haciendo yo ahora, no obedece a una tendencia música, yo lo he arreglado según mi criterio para que los arreglos no sonaran tan añejos, he cambiado la disposición, algunas cosas, no un cien por ciento, pero si hay cierto porcentaje de cosas que hemos tratado, abro comillas, de modernizar, pero todo tiene que ver con los arreglos de Big band americanos,*

- **Al momento de transcribir, nos surgió la duda de cómo funciona la armonización de la sección de bronces.**

*Es que ahí depende del tema también, hay temas que tienen una armonía abierta y otras cerradas, en general los saxos los escribo en bloque cerrado*

- **En ese caso ¿el barítono no dobla al lead?**

*No, el barítono es una voz más, el barítono no dobla nunca a un lead*

- **Y en el caso de la trompeta ¿la tercera trompeta tampoco dobla?**

*Tampoco, cada trompeta tiene su voz, y su armonía depende del tema, a veces va cerrado y a veces va abierto o unisonó también*

- **¿Y con respecto a la formación de la sección de bronces?**

*A veces había 2 trompetas, otra 3, o 2 saxos y a veces 4 saxos*

- **¿la Huambaly tiene temas propios, o son todas interpretaciones de canciones**

## cubanas?

*Si tiene temas propios, pero se hizo famosa con las interpretaciones y arreglos de canciones cubanas.*

### IV.-Transcripción y análisis de las canciones de la orquesta Huambaly

Ya habiendo llegado a la encrucijada final de nuestra investigación, nos centramos en establecer las particularidades que nos presenta la orquesta Huambaly y que nos dan señales de si poseen o no una identidad particular que la distinga de las otras orquestas del mismo estilo que surgieron en los mismos años. Para ellos transcribimos un fragmento de dos canciones que autoría de la orquesta, remasterizada por Golden Century Music el año 2018 y compiladas en el disco “Mambo Suabe”.

En primer lugar, transcribimos la canción mambo suabe:

**MAMBO SUAVE • ORQUESTA HUAMBALY**

COMPOSITOR  
ORQUESTA HUAMBALY

SCORE

SAXOFÓN ALTO

SAXOFÓN TENOR 1

SAXOFÓN TENOR 2

SAXOFÓN BARITONO

TROMPETA EN D#1

TROMPETA EN D#2

TROMPETA EN D#3

PIANO

1 2 3 4 5 6 7 8

MAMBO SUAVE - ORQUESTA HUAMBALY

Musical score for measures 9-16 of 'Mambo Suave'. The score includes staves for A. Sax, T. Sax 1, T. Sax 2, Bar. Sax, TPT. EN 2+1, TPT. EN 2+2, TPT. EN 2+3, and PNO. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 9-16 show rhythmic patterns for saxophones and trumpets, with piano accompaniment indicated by rests.

MAMBO SUAVE - ORQUESTA HUAMBALY

Musical score for measures 17-24 of 'Mambo Suave'. The score includes staves for A. Sax, T. Sax 1, T. Sax 2, Bar. Sax, TPT. EN 2+1, TPT. EN 2+2, TPT. EN 2+3, and PNO. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 17-24 show melodic lines for saxophones and trumpets, with piano accompaniment indicated by rests.

De este análisis se desprende muchas observaciones, es posible identificar las articulaciones que, de manera tupida, se ubican por toda la partitura, predomina la constante confrontación entre elementos contrapuestos, por ejemplo



Podemos ver como las indicaciones de articulación y los acentos a contra tiempo nos sugieren cierta agresividad en la frase melódica, sin embargo, los ligados interpretativos nos dicen, a su vez, que ciertos elementos de cada compás requieren de una ejecución un tanto más sutil, generando una sensación corporal zigzagueante.

Otro ejemplo se encuentra en el compás 9



En donde es posible notar la confrontación de acentos en tiempo débil (saxos) y acentos en tiempo fuerte (trompeta) además de aparecer otro tipo de articulación llamada trino.

La segunda canción transcrita fue “Luna Rossa”

**LUNA ROSA · ORQUESTA HUAMBALY**

COMPOSITOR  
ORQUESTA HUAMBALY

**SCORE**

Soprano ALTO

Soprano TENOR 1

Soprano TENOR 2

Soprano BARITONO

TROMPETA EN D# 1

TROMPETA EN D# 2

TROMPETA EN D# 3

PIANO

Bajo GUITAR

**LUNA ROSA · ORQUESTA HUAMBALY**

A. SAX

T. SAX 1

T. SAX 2

BAR. SAX

TPT. EN D# 1

TPT. EN D# 2

TPT. EN D# 3

PNO.

Bajo

LUNA ROSA - ORQUESTA HUAMBALY

Musical score for measures 17-24. The score includes parts for A. Sax, T. Sax 1, T. Sax 2, B.W. Sax, TPT. EN 1, TPT. EN 2, TPT. EN 3, PNO., and BAZ. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *mp* and *f*. The piano part includes chord symbols:  $Dm^{7(b9d11)}$ ,  $A^7$ , and  $Dmaj^7$ . Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated at the bottom of the score.

LUNA ROSA - ORQUESTA HUAMBALY

Musical score for measures 25-32. The score includes parts for A. Sax, T. Sax 1, T. Sax 2, B.W. Sax, TPT. EN 1, TPT. EN 2, TPT. EN 3, PNO., and BAZ. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *mp* and *f*. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated at the bottom of the score.

LUNA ROSA - ORQUESTA HUAMBALY

En esta composición nos volvemos a enfrentar a un escenario similar, la partitura se encuentra abarrotada de articulación que le van entregando un carácter único y particular, se sigue presentando la misma dicotomía entre articulaciones cortas con ligados interpretativos y acentos que alternan y se superponen entre compases fuertes y débiles. Sin embargo, en el ejercicio de transcribir nos percatamos de un punto trascendental ¿basta los elementos de las reglas formales de Fabbri ((Fabbri, p.52, 1982, citado por Guerrero 2012) para establecer, o mejor, poder afirmar que la orquesta Huambaly tiene una identidad musical propia que la distingue de las demás orquestas de la década del 50'?

## V.- Conclusiones de la investigación

En el trabajo de investigación, nos percatamos de la importancia de poder conjugar las reglas técnicas con las reglas semióticas (Fabbri, p.52, 1982, citado por Guerrero 2012) mediante el concepto de fonética articuladora (Delgado, 2014). Llevando esta reflexión a un punto más concreto, podríamos decir que la partitura en si misma de “Mambo Suabe” pertenece a universo de las reglas técnicas, al igual que la técnica del ejecutante, y la significación asignada a los símbolos plasmados en la partitura pertenece al universo de las reglas semióticas, pero existe este tercer componente que actúa como hilo conductor entre ambos universos que es la fonética

articulatoria, elemento que depende del aparato fonador del músico mismo, y no ya del instrumento, y solo conjugando estas tres variables podemos constituir una identidad.

Por lo tanto, solo podríamos afirmar que la orquesta Huambaly posee una identidad propia comprendiendo que, dado que gran parte de sus músicos se formaron en la escuela de las orquestas de Jazz de los años 30' y 40' (Menanteau, 2006) llegaron a conformar la Huambaly con, a lo menos, 10 años de trayectoria en el desarrollo de las reglas técnicas (Fabbri, p.52, 1982, citado por Guerrero 2012), además, durante los mismos 10 años de trayectoria aprendieron las significaciones de cada símbolo musical en el contexto del jazz (reglas semióticas), el estilo particular de la Huambaly descansa en la conjugación de estos elementos históricos, con la fonación (Delgado, 2014) particular de sus miembros, desarrollada a lo largo de décadas en el ejercicio de su instrumento. Estos elementos, sumados con la capacidad de componer temas propios, la transversalidad y versatilidad de su Show (Gonzales, 2003) y la organización familiar y horizontal de sus miembros, fueron la clave en que fueran la orquesta más consolidada de esa época, teniendo presencia escénica aun en nuestros días a través de sus hijos y nietos.

## Bibliografía

- Aebersold, J. (1994). **How To Play Jazz and Improvise**. Sexta edición traducida por Renzo M. Calcagno
- Arban, J. (1864). **Gran método para trompeta**. Traducido por Jose Goldenchtein en su 11° edición, buenos aires, editorial Recordi.
- Ardito, L., Karmy, E., Mardones, A. y Vargas, A. (2006). **¡hagan un trencito!, siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile, 1949-1989**. Santiagode chile: ceibo producciones S.A.  
[https://www.academia.edu/26741892/\\_Hagan\\_un\\_trencito\\_Siguiendo\\_los\\_pasos\\_de\\_la\\_memoria\\_cumbianchera\\_en\\_Chile\\_1949\\_1989](https://www.academia.edu/26741892/_Hagan_un_trencito_Siguiendo_los_pasos_de_la_memoria_cumbianchera_en_Chile_1949_1989)

- Delgado, J. (2014). **Recursos técnicos aplicados al saxofón para iniciarse a la improvisación del jazz.** Tesis de licenciatura, universidad del valle, facultad de artes integradas.  
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/19395/CB-0495255.%20SI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gonzales, J. (2003). **El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile, 1930-1969.** Boletín de Música Casa de las Américas.  
[https://www.academia.edu/30114362/El\\_tr%C3%B3pico\\_baja\\_al\\_sur\\_llegada\\_y\\_asimilaci%C3%B3n\\_de\\_m%C3%BAmica\\_cubana\\_en\\_Chile\\_1930\\_1960](https://www.academia.edu/30114362/El_tr%C3%B3pico_baja_al_sur_llegada_y_asimilaci%C3%B3n_de_m%C3%BAmica_cubana_en_Chile_1930_1960)
- Guerrero, J. (2012). **El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización.** Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 16, pp. 1-22  
<https://www.redalyc.org/pdf/822/82224815008.pdf>
- Herrera, E. (1990). **Teoría musical y armonía moderna.** Vol. 1, 4° impresión, publicado por Antoni Bosh, Aula de música, Barcelona
- Menanteau. A. (2006). **Historia del Jazz en Chile.** Ocho libros editores LTDA. Segunda edición, Santiago de Chile.
- Menanteau, A. (2008). **Jazz en Chile, su historia y función social.** Revista músicachilena, volumen 62.  
[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902008000200003](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902008000200003)
- Menanteau, A (2016). **Homenaje a Vicente Bianchi Alarcón,** artículo universidad de Santiago de Chile disponible en <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/47989-37-169856-1-10-20171227.pdf>
- Sayago, S (2014). **El análisis de discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales.** Artículo encontrado en revista Cinta Moebio N° 49, Santiago de Chile, disponible en

[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-554X2014000100001](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2014000100001)

- Tirro, F. (2007). **Historia del Jazz Clásico**. Traducción del texto **Jazz: A History** de 1993, editorial Ma Non Tropo, España.
- Zamacois, L. (1968). **LAZ, método graduado de solfeo**. Casa editorial de música BOILEAU, Barcelona.
- Zúñiga, S. (2011). **El trote del caballito, lenguaje musical del maestro Carmelo bustos**. Tesis de magister en artes con mención de musicología, universidad de chile  
[https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101321/ar-zuniga\\_s.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101321/ar-zuniga_s.pdf?sequence=1&isAllowed=y)